

Dr. ERDÉLYI SÁNDOR



HUNGARIAN TREASURES
OF VIOLINISTS

MAGYARORSZÁGI
HEGEDŰS KINCSEK

Dr. ERDÉLYI SÁNDOR

**MAGYARORSZÁGI
HEGEDŰS KINCSEK**

Felelős kiadó: DRESKULT Budapest
ISBN 963 04 7577 4

© Dr. Erdélyi Sándor
1996.

A színes felvételeket készítette Illés Ádám fotóművész.

A könyv kiadását támogatták:

Magyar Nemzeti Múzeum
MTA Zenetudományi Intézet
Művelődési és Közoktatási Minisztérium
Kónya István
Kónya Lajos
Temesvári Péter

A szerző a támogatásért minden magánszemélynek és valamennyi intézmény vezetőjének itt is köszönetet mond.

A nyomdai munkálatok az AKAPRINT Nyomda Kft.-nél készültek.
Felelős vezető: Lajtai Ferenc
Nyomdai táskaszám: 9622529

AZ I. ÉS A II. RÉSZ ÖSSZEFOGLALÓ TARTALOMJEGYZÉKE

Magyarországi hegedűs kincsek	V
A HEGEDŰ (a színes elválasztólap előtti I. rész)	
Köszöntő a tisztelt Olvasókhöz	5
Szavak – Hangszerek – Fogalmak (Jelentés)	7
A magyarországi hegedűkészítés kezdetei	33
Adam Bessler az első magyarországi hegedűkészítő?	45
A magyarországi hegedűkészítés jeles napjai	56
The notable days of the hungarian violins's history	69
A hegedűkészítés elmélete és gyakorlata Antonio Stradivari halála után. A magyarországi hegedűkészítés úttörői	82
Nemessányi Sámuel (1837–1881)	87
Válogatás a 19–20. századi magyarországi hegedűkészítők adatlapjaiból (Minta)	97
A vonós hangszerek bírálata és értékmeghatározása	134
A magyarországi hegedűkészítők jegyzéke (Nevek, századok, árák)	151
Vonós és pengetős hangszerek nyilvántartása (Nómenklatúra, adatlapok) (Minta)	183
A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma	198
Historical literature on violin making in Hungary	209
Violográfia (Húros-vonós hangszerek áttekintő szakirodalma)	221
Búcsúzó	275
Tartalomjegyzék	277
NEMZETKÖZI HEGEDŰÁRAK (a színes elválasztólap utáni II. rész)	
Előszó	5
Bevezető	9
Húros hangszerek körvonaltípusai	13
Húros hangszerek ősi és történeti típusai (ábrák)	15
Húros hangszerek körvonaltípusai (ábrák)	16
Hegedűhátak különböző minőségű jávorfából (egyből)	23

IV

Hegedűhátak különböző minőségű jávorfából (kettő-ből)	25
Magyarországi hegedűkészítők mestercédulái	29
Jelenségek – gondolatok – aforizmák	31
Mestercédulák Antonius Stradivarius hangszereiből	45
Mestercédulák Jakob Stainer hangszereiből	46
Mestercédulák a Guarneri család hangszereiből	47
Mestercédulák a Gagliano család hangszereiből	48
Mestercédulák a Guadagnini család hangszereiből	49
Mestercédulák Jean-Baptiste Vuillaume hangszereiből	50
Nemzetközi hegedűárak (Hegedűk a világ műkincspiacaín)	61
Árjegyzék	73
Búcsúzó	143
Tartalomjegyzék	144
Eltűnt olaszországi és magyarországi vonós hangszerek jegyzéke	145
Eltűnt olaszországi vonós hangszerek	147
Eltűnt magyarországi vonós hangszerek	161
Színes táblák	177
ERRATA	195
Zárszó	196
Összefoglaló tartalomjegyzék	197

MAGYARORSZÁGI HEGEDŰS KINCSEK HUNGARIAN TREASURES OF VIOLINISTS

Szeretettel és tisztelettel köszöntöm minden kedves olvasómat!

Az elmúlt évek során több alkalommal jelentkeztem a magyarországi hegedűkészítéstörténetét ismertető, valamint a nevelészenei alapkérdéseit tárgyaló, előtörténetét bemutató és a zenei nevelés területén a tennivalókat felvázoló írásokkal, kötetekkel.

A legelsőként megjelent **„A HEGEDŰ”** c. gyűjtemény először még 1982-ben, majd ezt követően többször (1983-ban, majd 1984-ben) került változatlan utánnyomásra.

Ezek az írások még kizárólag magyar nyelven voltak hozzáférhetőek, bár a kötetekben közölt szűk német nyelvű összefoglalások némileg tájékoztathatták a német nyelvet értő érdeklőket.

Ezek a tanulmányok – legalábbis ezek némelyike felkeltette több külföldi érdeklődő figyelmét, s így néhányat ezek közül angol fordításban is előkészítettem egy majdani (azidőtájt még csak alig remélhető) bővebb kötet részleteként.

A megváltozott magyarországi viszonyok azután lehetővé tették, hogy 1994-ben megjelenjék SZABÓ KATALIN szerzőtárssal **„A ZENEI NEVELÉS MÚLTJA ÉS JÖVŐJE (30 ÉVES A VÁCI ZENEISKOLA)”** c. könyvünk, majd részben kibővítve ismét megjelentethettem a korábbi **„A HEGEDŰ”** c. kötetet 1995-ben, ekkor már néhány fejezetét angol nyelven is. Ezt a **„NEMZETKÖZI HEGEDŰÁRAK”** c. munkám követte 1996 tavaszán, miközben néhány további tanulmányt is elkészítettem ugyanebben a tárgykörben.

Most mindkét hegedűs témájú kötet valamennyi írása egy kötetbe szerkesztve magyarul, majd kisvártatva a magyar mellett már angol nyelven is hozzáférhetővé válik a külföldi érdeklődők számára.

Mindezekon felül további fejezetekkel kiegészítettem a két korábbi tanulmánygyűjteményt, s így első alkalommal kerül sor néhány kiemelkedő magyarországi hegedűkészítő mester egy-egy művének bemutatására színhű képekkel, valamint a különböző körülmények (hadiesemények, bűncselekmények, balesetek vagy más legális – olykor illegális – ügyletek) folytán eltűnt olaszországi és magyarországi vonós hangszerek jegyzékének közlésére adatokkal és ábrákkal.

Mindezeket figyelembe véve adtam a kötetnek a **„MAGYARORSZÁGI HEGEDŰS KINCSEK”** címet, utalva mind az anyagi, mind a szellemi értékekre a magyarországi hegedűkészítés történetéből. Bízom benne, hogy ez az újabb kötet egyben adalék lehet a közös európai kulturális örökség számbavételéhez.

Gyakran utalnak ezek az értékeink – remélem sokunk számára valóban kincsek – mind az országhatárainkon belüli, mind az azokon kívüli területekre. Így a környező vidékekről hozzánk érkezett és a tőlünk elszármazott „hegedűs kincseinkkel” Európából Európába mentünkben/létünkben hegedűinkkel, zenénkkel, zenei nevelési tapasztalatainkkal, eredményeinkkel nem érkezünk üres tarisznyával. A könyveinkben foglaltak ezt a célt is remélik szolgálni.

Régi és sokszor ismétlődő panasz, hogy a magyarországi hegedűkészítőket sem az oly gyakran változó határainkon belül, sem a határokon túl nem becsülik az érdemeiknek megfelelően.

Anélkül, hogy bármiféle rangsort próbálnánk most megállapítani az egyes országok hegedűkészítő mesterei között – ez ugyanis egyre gyakrabban úgyis megtörténik a nemzetközi műtárgy-piacon, vagy a nemzetközi hegedűkészítő versenyeken, bár még ezek az értékelések sem tekinthetők minden szempontból általánosíthatóknak – aligha vitatná bárki a szakma ismerői közül, hogy az olasz hegedűkészítés és azon belül a cremonai mesterek a legelismerettebbek és leginkább értékelték világszerte. Hogy utánuk melyik ország mesterei, mikor és hol milyen feltételek mellett teljesítenek általános nemzetközi mércével mérve is elismerésre méltót, és hogy a műtárgypiac, no meg a nemzetközi versenyek mindegyike mikor, hol, miként reagálnak, az már természetesen egészen más kérdés, és elegendő alapossággal aligha lenne megvitatható a jelen kötet bevezetésében.

Az évtizedes elzártság, a magyarországi hegedűkészítés fokozatos elnyomórítása/elnyomorodása ugyancsak hozzájárult mestereink hazai és talán még inkább nemzetközi háttérbe kerüléséhez, elvárható méltatásuk elmaradásához.

Az általános társadalmi változások világszerte, de paradox módon nálunk – a kétkezi munkát oly buzgón dicsőítő ideológia és a frázisok ellenére – még inkább hozzájárultak a kétkezi mesterségek elhanyagolásához, a tudományos és művészeti területektől való elszigetelődéséhez.

Kuriózzummá, az újságokban időszakonként visszatérő megcsodálni való tevékenységgé, hovatovább már az elsíratásra is kiérdemesültté vált a magyarországi hegedűkészítő mesterség és csodabogarakként kezelték a szakma néhány megszálalt hivatásos vagy amatőr folytatóját. A hegedűkészítő mesterség kihalását sejtető írások, a vészharangok kongatása ugyan nem maradtak el, de érdemi segítség nem érkezett. Az iparengedéllyel dolgozó mesterek a súlyos adóterhek miatt szinte kizárólag csak javítást vállalhattak. Az adózási rendszer nem kedvezett sem az új hangszerek készítésének, sem a számlaköteles javító munkának, de az utánpótlás nevelésének sem. (Igaz, hogy úgy-ahogy legalább az amatőrök alkothattak, ha a szűkösségszerű források ezt egyáltalán lehetővé tették számukra.)

Lexikonjaink - beleértve a zenei lexikont is! - hovatovább már meg sem említik a jelentős magyar hegedűkészítőinket, miközben bizonyíthatóan rendszeresen jelennek meg a magyar mesterek munkái nevesebb, – de főleg a nemzetközi piac által sokkal többre értékelt külföldi, főként olasz – mesterek hamis mestercedulái alatt.

A XVIII. sz.-i Leeb-ek, a XIX. sz.-ból P. Teufelsdorfer, J.B. Schweitzer, Th. Zach, A. Mönnig és Nemessányi Sámuel, a XX. sz.-ban Pilát Pál, Reményi Mihály, Spiegel János és Tóth János, majd a század második felében, Benedek László, Kovács Lajos, a még körünkben tisztelhető Arzt Antal, Kónya István, Sáránszky Pál és napjainkban több igen tehetséges fiatal mesterünk a legjobb nemzetközi szinten építették és készítik ma is műveiket. Érdemes és szükséges nevüket világszerte megismertetni és teljesítményüket írásban is méltatni, közzétenni.

Nem feledkezhetem meg a mestereinket méltató sorok fogalmazása közben azokról a szakembereinkről sem, akik a magyarországi SZEGED városában a vonós hangszerek széria-gyártásával szerte a világban is elismeréseméltó termékekkel

segítik a hangszeres zenét tanuló fiataljaink hangszerellátását. Sajnálatos, hogy eredményeikről olykor belföldön is tájékozatlan és értetlen állásfoglalások fogalmazódnak meg, összekeverve az egyedi tervezésű mesterhangszerek és a szériagyártás követelményeit, lehetőségeit valamint a kettő költségeit.

Meg merem kockáztatni azt a kijelentést, hogy a magam részéről bizony a szegedi hangszergyár termékeit is a magyarországi hegedűkincsek között tartom számon, melyekkel éppen a Kodály Zoltán nevével fémjelzett és hovatovább feledésbe merülő zenei nevelési terveket segíthetik megvalósítani. Ebben bizonyára közrejátszik a megszállott pedagógus állásfoglalása, aki nem tudja, - de nem is szándékozik elhallgatni, hogy a **nevelést** (azon belül a zenei nevelést is), mindent egyebet megelőző fontosságú célnak tartja valamennyi ember és emberi társadalom tevékenységében.

Egykori nagynevű mestereink, napjaink kiváló alkotói és ifjú reménységeink mellett tehát szeretnénk felhívni a figyelmet arra is, hogy a tanuló-hangszerek készítésében is kiváló szakemberek sora járul hozzá munkájával a magyarországi hangszerkészítés hírnevének fenntartásához és öregbítéséhez.

A hosszadalmas előkészületek, a különböző kiadók és szerkesztők eltérő igényei és nem utolsósorban a szorongató gazdasági körülmények kényszerében elkerülhetetlen volt számomra, hogy a két korábbi kötetet és a kiegészítő fejezeteket ebbe a formában jelentsem meg.

Készséggel elismerem, hogy bizonyos nehézséget okozhat az olvasók egy részének a bőséges jegyzetanyag, másoknak a fogalmak, hangszerek, szavak aprólékos tárgyalása vagy éppen az olykor túlzottnak minősíthető levéltári hivatkozások. Sokféle igénynek, még többféle kritikai véleménynek és nem kevesebb szerzői igénynek kellett kényszerűen eleget tenni. Tudom sok hibája van ennek a kötetnek is. A korábbiak néhány mulasztását azonban nagy-nagy igyekezettel talán sikerült kijavítanom.

Az idő, a körülmények sürgetnek, irányítanak és olykor bizony erősen kényszerítenek. Talán egyszerűbb lenne, ha a kudarc csak a szerzőt fenyegetné és nem veszélyeztetné a téma, a tárgy, a magyarországi hegedűkészítés írott történetének fogadtatását is.

A kötet elején és végén megjelenő **ÖSSZEFOGLALÓ TARTALOMJEGYZÉKEK** segíteni szándékozzák az eligazodást, mivel az eredeti szövegek két kötetben foglalnak helyet, hogy az eredeti oldalakon, hol az egyes részek végén, most utólag folytatva az oldalak számozását. A két részt egymástól egy színes lap választja el, amelytől újra kezdődik az oldalak számozása. Így értelemszerűen a színes válaszlappal előtt foglal helyet az I. rész, ezt követően pedig a II. rész. Az **ÖSSZEFOGLALÓ TARTALOMJEGYZÉKEK** ennek megfelelően hivatkoznak az egyes tanulmányok címére.

Az elismerés, a köszönet, a kétkezi munka tiszteletének kifejezése mellett a mesterművek és alkotók szélesebb körökben történő megismertetése is jelen kötetünk fontos célkitűzése, melyet írásainkkal a jelen körülmények között vállalhatunk és minden igyekezetünkkel megvalósítani igyekeztünk.

A többes szám használata ezen a ponton mindenképpen indokoltá vált, hiszen a színes felvételek és azok nyomdai előkészítése, de talán még fokozottabban az

VIII

angol fordítás jelentős erőfeszítést követelő munkája elengedhetetlenné teszi, hogy itt is megemlítssem a közreműködő munkatársak nevét és köszönetet mondjak fáradozásaikért.

A színes felvételeket Illés Ádám fotóművésznek köszönöm.

A nyomdai előkészítésért Ádám Krisztina és Lindenmayer Tamás nevét említem meg köszönettel.

A kivitelezés gondosságáért és segítőkész együttműködésükért az AKAPRINT nyomda dolgozóinak mondok köszönetet, hálával gondolva egykori vezetőjükre Dr. Héczey Lászlónéra, a jelenlegi igazgatóra Lajtai Ferenc úrra és Csizmadia Józsefné asszony gazdasági vezetőre, aki tanácsaival olyan gyakran segítette a rendeletrengetegben járatlan szerzőt, valamint Madaras György úrra, aki mindig a saját ügyének is tekintette a magyarországi hegedűkészítéssel foglalkozó írásaim gondozását.

Budapest, 1996. Szent Mihály – Mindszent hava

A Szerző

DR. ERDÉLYI SÁNDOR

A HEGEDŰ

IRODALOM

TÖRTÉNET

NEMESSÁNYI SÁMUEL

MESTEREK - ÁRAK - HEGEDŰK

HEGEDŰPIACOK - ÉRTÉKELÉS

STRADIVARITÓL - NEMESSÁNYIIG

TANULMÁNYOK A HEGEDŰK MAGYARORSZÁGI TÖRTÉNETÉBŐL

Felelős kiadó: Dr. Erdélyi Sándor

ISBN 963 04 5276 6

**© Dr. Erdélyi Sándor
1995.**

**Fotókész anyagból a nyomdai kivitelezést végezte:
9521973 AKAPRINT Kft. F. v.: Dr. Héczey Lászlóné**

TARTALOMJEGYZÉK

Köszöntő a tisztelt Olvasókhoz	5
Szavak – Hangszerek – Fogalmak (Jelentés)	7
A magyarországi hegedűkészítés kezdetei	33
Adam Bessler az első magyarországi hegedűkészítő?	45
A magyarországi hegedűkészítés jeles napjai	56
The notable days of the hungarian violins's history	69
A hegedűkészítés elmélete és gyakorlata Antonio Stradivari halála után. A magyarországi hegedűkészítés úttörői	82
Nemessányi Sámuel (1837–1881)	87
Válogatás a 19–20. századi magyarországi hegedűkészítők adatlapjaiból (Min- ta)	97
A vonós hangszerek bírálata és értékmeghatározása	134
A magyarországi hegedűkészítők jegyzéke (Nevek, századok, árák)	151
Vonós és pengetős hangszerek nyilvántartása (Nómenklátúra, adatlapok) (Minta)	183
A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma	198
Historical literature on violin making in Hungary	209
Violográfia (Húros–vonós hangszerek áttekintő szakirodalma)	221
Búcsúzó	275
Tartalomjegyzék	277

Köszöntő a tisztelt Olvasókhoz!

Több évtizedes mulasztás, néhány éves készülődés majd több hónapos késlekedés után most végre átnyújthatom az érdeklődőknek A HEGEDŰ című írásomat. Igaz, a nyolcvanas évek elején már megjelent hasonló címmel egy a jelenleginél jóval szerényebb tanulmánygyűjtemény, de az a kedvező fogadtatás ellenére sem volt igazán átfogó. Különösen sokan hiányolták a magyarországi mesterek bővebb felsorolását és még többen a külföldön már oly elterjedt árjegyzéki tájékoztatót. Jómagam sem voltam igazán elégedett – ez most sincs egyébként más-hogy – a saját könyvemmel, így évek óta készültem a bővített, javított kiadásra. Az időközbeni változások nagyrészt megkönnyítették az újabb kiadást, de amint az már lenni szokott, egyben meg is nehezedett a szerzők és a könyvkiadók sorsa. Az idő kikerülhetetlen szorítása aztán rákényszerített a cselekvésre és összeállítottam a jelen tanulmánygyűjteményt, vállalva a gyorsabb megjelentetés további buktatóit.

Annyit már megtanultam a hosszú évek során, hogy egy ilyen jellegű kötet még egyes fejezeit illetően sem lehet sohasem teljesen befejezett, de abban azért váltig reménykedtem, hogy némi lekerekítettség azért elérhető ha a szerző eléggé tájékozott és igénye, no meg kitartása is ezt lehetővé teszi. A tehetség és a kiszabott idő természetesen már más kategóriák. Így döntöttem tehát úgy, hogy félreteszem az aggályokat és annyit jelentetek meg a felhalmozott kutatási anyagokból, amelyek megállhatják a helyüket mind a magyar, mind a nemzetközi összehasonlításban.

Az előzőekből azután természetesen következik, hogy az egyes fejezetek inkább tekinthetők egy-egy külön tanulmánynak, mintsem egy közös témára épülő egységes szerkesztésű, szorosan egymásra épülő fejezetekből álló könyv alkotó részeinek. Ennek is vannak előnyei és velük együtt hátrányai is. Az amúgy is tájékozott olvasók talán bosszankodnak majd olykor-olykor, ha régóta ismert adatokkal találkoznak – olykor ismétlődően – az egyes tanulmányokban, de be kell látniuk, hogy mindaz ami egy hegedűkészítő számára közhely, és feleslegesnek tűnik az erre fordított nyomdafesték, az egy hegedűtanár, egy hegedűn éppen még csak tanuló kisgyerek, vagy egy érdeklődő hegedűbarát számára megmagyarázandó újdonság lehet. Nem áll ez másként a levéltári adatok esetében a történészek és a olvasók tekintetében, vagy a nómenklatúra, esetleg a jelentéstani fejtegetéseknél az illető tudományág művelői és a tájékozódni kívánók tábora soraiban. A rohamosan szakosodó tudomány világában mindezzel számot kell vetnünk, és vállalnunk kell, hogy egyesek túlságosan bonyolultnak, feleslegesen aggályoskodónak, míg mások nem eléggé szakszerűnek, talán elnagyoltnak is minősíthetik írásainkat, vagy azok egy-egy részletét. Nem kívántam a népszerűség kedvéért, vagy éppen a tudományosság látszólagos fokozása érdekében engedményeket tenni. Azt és abból is csupán annyit közöltem amennyit

elengedhetetlennek, de egyben elégségesnek is ítéltém. Bizonyára gyakran tévedtem, de most ennyi tellett tőlem.

Néhányan így is túlságosan merészen tartották a vállalkozást, és megkérdezték, hogy nem félek-e? Nem félek. Pontosítok: nem nagyon félek. Az elmúlt évtizedekre visszatekintve úgy érzem, hogy sokkal kevesebb ok van a félelemre, mint életemben bármikor korábban. Azután meg már hovatovább elkövetkezik az az idő is, amikor már leginkább van az embernek mitől félnie. Ha már éppen félnivalója van. Tehát nem kellett túl nagy bátorság ahhoz, hogy a mintegy 35–40 évnyi kutatás eredményeinek egy részét közre bocsássam. Az aggodalmamat azonban nem tagadhatom. Valóban érzek némi bizonytalanságot a könyv fogadtatását illetően, mert ha az kedvezőtlen, úgy azt nem elsősorban a magam veszteségének, hanem a magyar hegedűkészítés története lebecsüléseként kellene megélnem, és ezt valóban nem szeretném.

A jelenlegi magyarországi hegedűkészítés újabb virágkorát éli. Idősebb és fiatalabb mestereink együtt a legfiatalabbakkal kiemelkedő sikereket érnek el mind határainkon belül, mind a világ legkülönbözőbb városaiban. A nagy nemzetközi fórumokon résztvevőkként és a bíráló bizottságokban is szívesen látott vendégek a magyarországi szakemberek. A magam részéről itt és most ezzel a könyvvel kívántam tisztelni az elmúlt idők és a jelenkor hegedűkészítő mestereinek az erőfeszítései és eredményei előtt.

A könyvvel kapcsolatos bármely megjegyzést, javaslatot, kiegészítést vagy javítást ezúttal is szívesen fogadom az alábbi címek bármelyikén:

Dr. Erdélyi Sándor Budapest, XVI., Dobó u. 6. H-1161

Dr. Erdélyi Sándor MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, I., Táncsics Mihály u. 7. H-1250

DRESKULT ev. Budapest, H-1165 Pf. 201.

A HEGEDŰ első, 1982–84-es kiadásait követően számos levél és szóbeli észrevétel jutott el hozzám. Ezúton is megköszönöm a jókívánságokat, kiegészítéseket és megjegyzéseket tartalmazó sorokat. Tőlem telhetően igyekeztem eleget tenni az olvasók kívánságainak. Tudom, hogy minden kérést ezúttal sem lehetett kielégíteni, de remélem, az idő hiánya nem fog megakadályozni a pótolható hiányok jövőben kijavításában.

SZAVAK – HANGSZEREK – FOGALMAK (JELENTÉS)

Úgy találtuk, hogy vitáink, értetlenségeink, nézeteltéréseink jórészen elkerülhetők lennének, ha fogalmainkat a kiindulások elején tisztáznánk. A feladat nem könnyű, az így előálló többletmunka talán riasztó, de a tapasztalt gyakori félreértések, a meg nem értés, sőt félremagyarázás veszélye véleményünk szerint elengedhetlenné teszi érvelésünk megértetéséhez és elfogadtatásához, szavaink, fogalmaink tisztázását. Talán túlságosan aggodalmaskodónak tűnnek soraink, de bizonyára érthetővé válik aggodalmunk, ha e terület egyik – akár jellemzőnek is nevezhető – legutóbbi tapasztalatát leírjuk: a *“Schallaburg’82 (Matthias und die Renaissance in Ungarn)”* c. kivételes szépségű és különleges érdeklődésre méltán számotartó katalógusban¹ az alábbiakat találtuk: “Abb. 78: Ofenkachel mit dem Bildnis eines *Lautenspielers* aus dem Burgpalast in Ofen, 1480–1490. Budapest, Historisches Museum, Kat. – Nr. 225.” Továbblapozva a 225. kiállítási tárgy leírásához (303 p.) ezt olvashatjuk: „Ofenkachelbruchstück mit Musikanten von den Ausgrabungen im Ofener Königspalast (Ende des 15. Jahrhunderts. Abb. 78.) (Keramik farbige Zinn- und Bleiglasuren, 30,5x12x2,5 cm.) Auf dem Rand der Kachel, die durch einen gelbgrünen Stabfries gerahmt wird, ist ein *tanzender* Musikant, der *Hofgeiger*, mit blassem Gesicht sichtbar. Das Gesicht, die Hand, mit er die Geige hält, der hochgezogene Fu teil und der Bogen sind in wei er Bleiglasur ausgeführt. Das Gewand ist grün, die *Geige* und das Haar des Musikanten braun. Die Kachel gehört zum sogenannten “Genre – Ofen.”² A hosszadalmas szószerinti fordítást mellőzve elmondhatjuk, hogy azonos tárgyról van szó – egy kályhacsempéről – amely egy töredékes alakot ábrázol valamilyen hangszerrel a kezében. A hangszer megnevezésétől szándékosan tartózkodunk, hiszen – tartunk tőle – a már eddig felsorolt „Lauten” (lant) és „Geige” (hegedű) megnevezések mellé – melyeket ugyanannak a katalógusnak két különböző helyén olvastunk –, egy korábbi harmadik – talán szakszerűbb, de kevésbé ismert, talán még szakszerűbbnek sem mondható elnevezést használunk. Lényeges mindez? A tárgy korának meghatározásában feltehetően nem túlságosan. A színek, anyagok, stílus vizsgálatánál szintén kevésbé. Amennyiben azonban a magyarországi hangszeres játékról, a korabeli hangszerekről és muzsikusokról akarunk képet kapni, és azokhoz folytatunk kutatásokat, úgy ez a kevésbé jelentős lényegivé válik. Ezért nem mindegy, hogy régi „ismerősünk” egyszerűen csak muzsikus, vagy kifejezetten lantjátékos, esetleg hegedűs! Az sem mellékes továbbá, hogy táncol vagy sem, hogy a kezében lévő tárgy vonónak nevezhető vagy sem, hogy amennyiben úgy döntünk, hogy hegedűs, akkor udvari, vagy csak mint kályhacsempe válik „udvarivá”: Arról már nem is beszélve, hogy mindezekről függetlenül – vagy inkább mindezekkel összefüggésben – a szóbanforgó csempe készítője magyarországi gyakorlatot örökít meg munkája

során, vagy külföldi élményeit formálja csempévé? Amennyiben az előző a valóság, úgy ez a gyakorlat kizárólag az udvart jellemző tevékenység vagy ennél már szélesebb körben – esetleg a hétköznapiak során is fellelhető – elterjedt jelenség? Nem folytatom tovább a felmerülő kérdéseket, hiszen a maguk idején úgyszólván visszatérünk még ezek tárgyalására, pusztán azt kívántuk bizonyítani, hogy területünkön igen sok még a kérdés, illetve meglehetősen sok a megoldottnak vélt fogalmak használatában a zűrzavar. A leírt eset egyáltalán nem mondható egyedinek. A továbbiakban több hasonlóval is találkozhatunk majd. A magunk részéről nem döntjük itt el, hogy tulajdonképpen melyik lehetőséget tartjuk a szóbanforgó példában kívánatosabbnak. Ismereteink bizonytalanságából eredhet, a szerkesztői munka megosztottságából következhet, esetleg sajtóhiba okozhatta, vagy művészettörténészeinknek eben – guba, hogy lanton, vagy hegedűn, fő az, hogy muzsikáljon csonka csempésünk? Akár így, akár úgy – vagy egészen másként – legyen is, van még mit tennünk!

Ezekután érthető, ha a kiinduláshoz elengedhetetlennek érezzük a címben szereplő kifejezések jelentésének tisztázását. Előfordulásuk sorrendjében kifejezéseinket az alábbiak szerint értelmezzük:

MAGYARORSZÁGI, a mindenkor történeti Magyarország területére vonatkozó. Természetesen nem hagyhattuk figyelmen kívül az adott korszakokban fennálló határaink mentén érvényesülő hatásokat sem, és tekintetbe kellett vennünk az időben korábbi, földrajzilag pedig esetenként távolabbi kapcsolatok következményeit is. Talán nem lenne feltétlenül szükséges, mégis megemlítjük, hogy nem időbeli elsőbbséget, fejlettebb szinteket, magasabb szellemi vagy anyagi kultúráltságot kívánunk felkutatni és „igazolni”. Szándékaink szerint azt a határendszert keressük dolgozatunkban is, amely véleményünk szerint az emberiség egész történelme során mindenkor meglévő, és többé-kevésbé fellelhető, rekonstruálható emberi jelenség. Hogy azt mennyire sikerül az idő és a tér koordinátarendszerében, a művészetek és tudományok dimenzióiban, az egyén és társadalmak élő rendszereiben fellelnünk, nagyrészt tőlünk függ. A történeti Magyarország területén belül nem tettünk különbséget az itt működött mesterek nemzeti hovatartozását illetően, vagyis az e területen tárgyalt személyek nemzetiségüktől függetlenül – de azt természetesen nem elvitatva – magyarországinak minősültek. Ebből következően viszont a magyar hegedűkészítők csak addig az időpontig számíttanak magyarországinak, amíg annak, az adott korszakban éppen érvényben lévő határain belül dolgoztak. Magyarország esetében ez a megkülönböztetés mindenképpen indokolt, hiszen országunk területe történelme során meglehetősen gyakorisággal változott. E kérdés jelentősége különösen a dolgozatunk időhatárait meghaladó későbbi korszakokban növekszik meg, de már itt szükségesnek tartottuk kiindulásunk tisztázását.

HEGEDŰKÉSZÍTÉS, bizonyos történetileg körülhatárolható és jellemezhető hangszerkészítői gyakorlat. Vagyis mást kell értenünk e tevékenység alatt napjainkban Magyarországon, mint például a múlt században Németországban, Olaszországban, Franciaországban, Csehországban vagy éppen a Balkánon.³ Minden bizonnyal feltételezhetjük, hogy bár utalást nem találunk egy bizonyos kor-

tól távolodva a hegedűkészítőkre, mégis létező gyakorlat volt ez a tevékenység, csak éppen nem vált el a hangszeres játék gyakorlatától.⁴ Véleményünk szerint ezt támasztja alá az a tény is, hogy valamennyi nyelvtörténeti szótárunkban később jelennek meg a különböző hangszerkészítői mesterségekre utaló szavaink, mint a hangszeres és hangszerjátékosok megnevezései.⁵ Ennek a további elfogadható magyarázata lehet, hogy a hangszerkészítést olyan már meglévő mesterségek szakemberei végzik, akik egyébként ezt csak mellékesen folytatják.⁶ Ezt a gyakorlatot különben napjainkig nyomon követhetjük.⁷ Végül nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a lényegében folytonosan meglévő minimálisan kétős ismereti- és gyakorlati színvonal még a legprimitívebb társadalmakban is feltételezhetővé teszi valamennyi tevékenység – így a zenei-, s ha már létező úgy a hangszeres is – szakszerű és kevésbé szakszerű, professzionista és amatőr, művészi és naturalista, tudatos és naiv, intézményesen elsajátított és ellesett folytatását.⁸ Amikor pedig elválnak egymástól az egyes kulturális szintek – pontosabban amikortól már visszatekintve mi meghúzzuk az időhatárokat értelmezéseink szerint – akkortól ugyancsak napjainkig megtalálhatjuk a legtöbb tevékenység „népi” változatát is, így mindenkor ott készítik hangszereiket a népzeneészek, s közöttük természetesen a cigányok is.⁹ Ennek a gyakorlatnak a legegyszerűbb példája a kisgyerekek hangszereket – játékhangszereket – készítő, a szüleit és a többi felnőtteket utánzó tevékenysége. Természetesen mindez nem kizárólag a hegedű készítésére érvényes, de annak megjelenése után ez a hangszer sem zárható ki ebből a gyakorlatból. A hegedű értelmezésére a továbbiakban visszatérünk.

KEZDETEK alatt dolgozatunkban bizonyos egészen pontosan rögzíthető időhatárokat nem tudunk meghatározni. A magunk részéről hajlunk arra a véleményre, hogy a magyar hegedűkészítés kezdeteit az őshazánkban eredeztessük. Ennek felkutatása azonban mindenképpen meghaladja írásunk lehetőségeit, így ennek az időszaknak pusztán rövid áttekintését adjuk, majd megkíséreljük a különböző rokon területeken (képzőművészetek, irodalom) felsorakoztatni a rendelkezésre álló leletek és emlékek alapján az „első magyarországi hegedűkészítőket”, vagyis azokat az alkotásokat, amelyek igazolhatják egy ilyenfajta hangszer-típus magyarországi ismeretét.¹⁰ Amennyiben azonban a kiindulást ilyen széles értelemben fogjuk fel, így az a veszély fenyeget, hogy a már mai értelemben vett és meghatározott hegedűkészítés Magyarország területén megfoghatatlanná válik. Így lényegében két forrás mellett döntöttünk a kezdetek pontosabb meghatározásánál: Daniel Speer közlését¹¹ és Johannes Amos Comenius metaszeteit és szövegét¹² fogadtuk el perdöntő bizonyítékoknak. A két írás keletkezésének ideje (1683 és 1675) amennyiben a megjelenésüket vesszük alapul. Mindkét szerzőnek azonban korábbi az élményanyaga. Így véleményünk szerint Speer ismeretei származnak korábbról (feltehetően az 1640-es évekből¹³), míg Comenius később, és valószínűleg nem is elsősorban magyarországi gyakorlatra alapozva írja művének vonatkozó részletét.¹⁴ A megjelenések évszámait megtartva is tehát azt mondhatjuk, hogy jelen dolgozatunk a 17. század második felét tartja a magyar hegedűkészítés kezdetének. Ezt a megállapításunkat erősítik meg azok a

minden kétséget kizáróan hegedűnek nevezhető hangszerpéldányok, amelyek a 18. század első éveiből már konkrét bizonyítékként is rendelkezésünkre állnak.¹⁵ A kezdetek alatt tehát a szűkebb értelemben a 17. század utolsó harmadát, negyedét értjük. Még egyszer szeretnénk azonban hangsúlyozni, hogy ez a korszak már a mai értelemben vett hegedű magyarországi készítésének kezdete, amelyet messze megelőznek a korábbi hangszer típusok és azok készítői.

HEGEDŰ – a hegedűkészítés szóösszetétel előtagjaként – bizonyos történetileg indokolható hangszer. Minthogy véleményünk szerint ennek meghatározásán áll vagy bukik az egész vállalkozásunk egyik célkitűzése – a meglévő fogalmi zűrzavar megszüntetése, így indokoltnak érezzük, hogy alaposabban foglalkozzunk hegedű szavunk, az ilyen nevű hangszerünk és a leírt szó mögött megjelenő fogalmaink vizsgálatával. A szó, a hangszer és a fogalom részünkről itt történt elválasztása már talán mutatja is, hogy meggyőződésünk szerint ezek nem öröktől (bármelyikük első megjelenésétől) együttjáró emberi produktumok, hanem külön-külön, de adott időszakban együtt is létező, változó objektivációk. Vagyis zavaraink többnyire abból erednek, hogy az egyének (hangszerjátékosok, zeneszerzők, történészek, művészettörténészek, hangszerkészítők, írók stb.) a maguk nagyon eltérő tudattartamaiból mit, mivel kapcsolnak össze, és mit hogyan használnak abból fel tevékenységük során. Ennek nyilvánvaló előfeltétele, hogy bizonyos nyelvi kifejezőeszközök – jelen esetben a szó –, bizonyos zenei gyakorlat, – jelen esetben a hangszeres játék –, és ezek minimálisan egy- de inkább két szintű – fogalmi rögzítése lehetségessé váljék.

Talán érthetőbbé válik gondolatmenetünk, ha egy példával próbáljuk megvilágítani: Tétélezzük fel, hogy a társadalomból kiszakadt Robinson, unalmában valamilyen hangszer készíti. Emlékeiből minden rendelkezésre állót felelevenít, a rendelkezésre álló eszközöket és anyagokat felhasználja, és meglévő manuális készségeivel létrehoz egy hangot adó szerszámot. Minek fogja nevezni hangszerét? Talán annak a hangszernek a nevét ragasztja rá, amire legjobban emlékezteti. Valóban az lesz ez a hangszer? Nem fog attól jelentősen eltérni? Mi is így neveznénk meg? Nem a kultúránktól függően olyan neveket ragasztanánk rá, amire minket emlékeztet? Ha magyarok vagyunk valami ilyent, ha olaszok, valami olyant és ha afrikaiak, vagy kínaiak lennénk? Talán a hangja után ad a hangszerének nevet Robinson. És mi? A különböző kultúrák hangélménye nem fog egészen más asszociációkat kelteni? De folytathatnák még a színnel, nagysággal, alakkal, a megszólaltatás módjával és így tovább. És ha Robinson jókedvében becézgeti ezt az öszvérhangszert, játékosan ragasztva rá újabb és újabb neveket? De meddig tarthat a jókedv? Amikor újabb, kevésbé hízelgő becenevek keletkeznek! Azután megpróbálkozik kényszerből (mert eltört, tönkrement, elkopott, elázott a hangszer) vagy pusztán érdeklődésből (mert kíváncsi a kisebb, nagyobb, más alakú, más anyagú hangszerre is) egy újabbat készíteni. Végezzük el képzeletben az előbbi játékot. És még hány név, hány hangszer lenne elképzelhető, ha nem Robinsonról, hanem az emberiség történelmének különböző társadalmairól, zenészeiről, hangszerkészítőiről tétélezzük fel – de hiszen ez történet! – mindezeket. Kimeríthetetlen a változatok, hangszerek, nevek, fogalmak

száma. De természetesen a tudomány azért is van, hogy rendet teremtsen ebben a káoszban. Osztályozni kezd. Szempontjai ugyanolyan szubjektívek is lesznek, mint a szigetlakó hangszerkészítőé. Ismeretei behatárolják, jószándékú tájékozódása további bonyodalmakba viszi, hiszen mai fogalmainkkal nem boldogulhatunk minden kultúrában, sem minden időben. Így keletkezik a legjobb szándékok mellett a cythara-ból citera, meg hegedű,¹⁶ a cymbalum-ból cimbalom,¹⁷ a tárogató a török sípból,¹⁸ és hegedű a fiella-ból.¹⁹ Mindezeket pedig még tovább bonyolítja az idegen nyelvekből átvett hangszernevek fordítása, és a külfönből érkező hangszerek megnevezése. Ha mindehhez hozzávesszük azt a tényt, hogy a hangszerek egész történelmünk során állandóan változtak és még napjainkban is változnak, úgy kilátástalannak tűnhet minden próbálkozás. Bizonyos értelemben szükségtelen is véleményünk szerint a túlzott okoskodás. Nem lehet azt kívánnunk, hogy minden népi hangszer egyforma és egyértelmű legyen. Ez éppen nem lehet a megközelítés módja. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a hegedűkészítésben a szabványosítás – hasonlóan más mesterségekhez – csak jóval később következik be, illetve bizonyos vonatkozásokban napjainkig sem valósul meg.²⁰

HEGEDŰ – SZÓ

„1394: „Stephano Hegedus” sz. szn. (OKISz.); 1396: Hegedews sz. szn. (OKISz.); 1399: Hegedes sz. szn. (OKISz.); 1405 k.: „fiella”: hegedw (SciSzj. 2011.); 1517: Hegedőf sz. szn. (RMNy. 2/2: 15); 1522: Hegyedws sz. szn. (MNYTK. 104. sz. 37); 1538: hegedi ekrel sz., hegedik (Pesti N. R 4, S 1); 1544: hegedösöknek sz. (OKISz.); 1708: Hegedü (PP); 1833: Hegede (Kassai 2 : 395); – hegedő, hegede, heigede, hegedis – bogár sz. (MTSz.). J : 1405 k.: ‘egy fajta pengetős hangszer; Art Zupfinstrument’. (l. fent); 2. 1531: ‘egy fajta vonós hangszer; Art Streichinstrument, Geige’ + (TelK. 1717); 3. 1560 k.: ‘egy fajta fúvós hangszer; Art Blasinstrument’ (GyöngySzt. 2600.) 4. 1564: ‘nyakkaloda; Hand- und Halsfessel, Geige’ (OKISz.); 5. 1876: ‘hegedűszólam: Violinstimme’ (Asbóth J.: Arcképek 93: Nsz.)²¹ ... Ismeretlen eredetű. Lehetséges, hogy főnevesült igenév, de a megfelelő igét nem tudjuk kimutatni. A jelentések közül az 1. az eredeti. a 2. a vonós hangszerforma elterjedésével a külső hasonlóság alapján alakul ki. A 3. jelentés alkalminak látszik. A 4. jelentés kialakulásában az áll alá fogott vonós hangszer képzete, esetleg a más nyelvekből kimutatható jelentéspárhuzam is belejátszhatott. – Az 1438: Heygethew stb. személynevek (OKISz.) alapján a hej (l. ott) indulatszóból való származtatása hangtani – alaktani és jelentéstani szempontból kevésbé valószínű. – Ugor egyeztetése, valamint török származtatása nem fogadható el ...”²² A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára a magyar nyelvtudomány jelenlegi álláspontját rögzíti. Eszerint a hegedű szó tehát, először 1394-ben bukkan fel nyelvünkben, előfordulásai elsősorban mesterségnévként ismertek, majd 1405 körül a szótárnak tekinthető Schlägli-féle szójegyzék²³ 2011. szócikkében a latin „fiella” megfelelőjeként hegedw alakban már mint hangszer szerepel. A további felsorolásokból ugyan hiányzik, mégis fontosnak tekintjük, hogy megemlítsük a Murmelius-féle szójegyzéket²⁴ is, amely 1491. sz. cikkében a „Cytharedus”-t nevei „Heghedes”-nek, a 2496. sz. cikkben a „Lyricen”-t fordítja „Heghedes”-nek, majd a 1497. cikkben a „Lyricen”-t for-

dítja „Heghedes”-nek, majd a 1497. cikkében a „Lyra” szerepel mint „Heghede”. Eltekintve a meglehetősen zavaró azonosítástól, mely a „Cytharedus”-t is és a „Lyricen”-t is „Heghedes”-ként értelmezi, annyi valószínűsíthető, hogy a magyarországi gyakorlat ekkor – 1533-ban, még nem tesz egyértelmű különbséget a vonós és pengetős játékmód között, hiszen a szakirodalom lényegében egyetért abban, hogy ekkor a „Cytharedus” még penget, a „Lyricen” pedig már vonót használ.²⁵

Mindezeket összefoglalva tehát megállapíthatjuk, hogy a 14. század végén megjelenik egy tevékenységet jelölő szó a „Hegedus”, a 15. század elején megjelenik maga a hangszer is a „hegedw” alakjában, de az irodalom egybehangzó állítása szerint ekkor még nem létezik a mai hegedű! Vagyis meglévő gyakorlat, és ennek személyi apparátusa fogja felhasználni a maga szükségletei szerint a később megvalósuló hegedű nevű – és annak már el is fogadható – hangszert.

Eddig lényegében egyetértünk az Etimológiai Szótárral. Ami azonban a szó ismeretlen eredetét és az ahhoz fűzött megjegyzéseket illeti, nem érthetünk egyet a Szótár megállapításaival. Mit is állít a Szótár? 1/ „Lehetséges, hogy főnevesült igenév, de a megfelelő igét nem tudjuk kimutatni.” 2/ „Az 1438: Heygethew stb. személynevek (OKISz.) alapján a hej ... indulatszóból való származtatása hangtani – alaktani és jelentéstani szempontból kevésbé valószínű.” 3/ Ugor egyeztetése, valamint török származtatása nem fogadható el ...”

Nézzük meg röviden, hogy a korábbiakban mi történt a hegedű szavunk vizsgálatával. Az áttekintés természetesen nem teljes, csupán a fontosabbnak vélt álmásokat soroljuk fel időrendben:

– 1871. A Czuczor – Fogarasi szótár a „hed” „hegeg” igéből származtatja a „hegedű” szót, amely a rántást, fordítást, rezegtetést, vonást jelentette volna eredetileg.²⁶

– 1890. Munkácsi Bernát a vogul „sankwéltép”, „sankwelti, sanghulti” szavakat tartja a magyar előzményének, amely ott „egy fedett csónak alakú, öt húros szerszám, melyet a rajta játszó ülő helyzetben a térdére helyez és újjakkal penget.”²⁷

– 1890. Imre Sándor a hegedűt az olasz fidico-ból származtatja.²⁸

– 1924. Réthei Prikel Marián szerint az őshazából hozta a magyarság magával három hangszerét, a hegedűt, a sípot és a dobót. Véleménye szerint: „a két utóbbi neve hangfestő szó a magyarban, az elsőé szintén kétségtelen a sajátos magyar alkotás: jelen idejű melléknévi igenév.”²⁹

– 1937. Kertész Manó hangutánzóknak tartja a hegedű szavunkat, és úgy véli, hogy annak eredeti alakja a népies „hegede.”³⁰

– 1941. Bárczi Géza szófejtő szótára ismeretlen eredetűnek véli szavunkat.³¹

– 1943. Viski Károly minden korábbi előzménnyel szemben a hejget, hajgat igékből, illetve a hej, haj indulatszóból származtatja hegedű szavunkat. Bebizonyítja, hogy az addig leginkább valószínűsíthető „hegedű” forma csak sokkal később jelenik meg nyelvünkben, és alakilag is levezeti a hej, haj, hejget, hajgat szavainkból az általa vélt módosulások útján, hegedű szavunk mai formáját.³²

Viski Károly okfejtését nyelvtudományunk nem fogadta el, így hegedű szavunk minden további etimológiai kiadványunkban ismeretlen eredetűként szere-

pel. Csaknem negyven évvel Viski Károly írása után elevenítette fel egy újabb megfejtésével a vitát Gábry György, neves zenetörténészünk.³³ Írásában két korábbi nézetre is visszatér, így előbb ezeket ismertetjük:

– 1968. Baráth Tibor Montréalban az ősi egyiptomi napisten írásjeléből – amelyet tekinthetünk egy mai négy kulcsú hegedű körvonalrajzának –, valamint *egetu* olvasatából vezeti le a mi hegedű szavunkat. Arról nem tesz említést, hogy az ilyen „hegedű” csak jóval később lesz tényleges hangszerré Európában, és még később Magyarországon.³⁴

– 1975. Picken, L. közöl írásában két Törökországban általa fellelt szót („hegit”, „ęgit”) és az általuk jelölt hangszert.³⁵ Ezek a török szótárakban nem szerepelnek, és a levélbeli közlésére Német Gyula professzor sem fogadta el magyar hegedű szavunk előzményeinek. Gábry György azonban mint a „legmodernebb felfogás”-t üdvözli, és cikkében elfogadva Picken, L. érvelését úgy véli, hogy Németh Gyula azért utasíthatta vissza a megfejtést, mert a szó által jelölt hangszer egyáltalán nem hasonlított a mai hegedűre. Gábry György viszont úgy véli, hogy ha a hegedűre valóban nem is hasonlított ez a „hegit”, annál inkább hasonlított viszont egy „őstípusra” (Gábry György kifejezése) melyre véleménye szerint valamennyi vonós hangszerünk visszavezethető, így a hegedű őse is, névadója is ez a „hegit”.³⁶

– 1980. Gábry György idézett írása tehát a két későbbi szerző nézeteinek vizsgálata után úgy véli, hogy a hegedű szavunk és a hangszer egyaránt a Picken, L. által közölt „hegit” nevű hangszerben tisztelheti őseit.³⁷ Minthogy a törököktől mind a „hegedű” felbukkanása előtt, mind azt követően lehetett alkalmunk a hangszernek és elnevezésének átvételére, így azt nem vitatjuk. Feltétlenül szükségesnek tartjuk azonban, hogy az „őstípus” elméletet a hangszer (a hegedű) fogalmának tisztázása során megvitassuk, már most jelezve, hogy azt nem fogadhatjuk el.

Ami pedig a hegedű szavunkat illeti, hangsúlyozva Gábry György fejtegetéseinek egyik megoldásként való elfogadását, úgy véljük, hogy bizonyos szempontból más megvilágítással, célszerű lehet a visszatérés Viski Károly fejtegetéseire. Úgy véljük, hogy a szófejtő szótárak meglehetősen szűkmarkúak, amikor elvetik a hej, haj, hejgetés, hajgatás szavainak feltehető „hangtani, alaktani és jelentéstani” Viski-féle indokait. Ami azonban figyelmen kívül maradt – legalábbis részben –, az az a bizonyos hangutánzás, amelyről több kutatónk is megemlékezik.³⁸ Viski Károly is említi, de elsősorban a hangszerből indul ki, holott véleményünk szerint nem feltétlen a hangszeres tevékenységből kell kiindulnunk, hanem abból a funkcióból, amelyet ez a hangszeres – amennyiben hangszeres – vagy éppen hangszernélküli de mindenképpen igen lényeges *emberi tevékenység* betölt. Viski Károly is említi például a hej, haj indulatszókön kívül a huj szavunkat is. „... hiszen Liutprand püspök írásban hagyományozta reánk, hogyan hujogattak eleink 933-ban a merseburgi ütközetben, hogyan hallatták pogány huj-huj kiáltásukat („turpis et diabolica hui, hui”). Az sem lehetetlen, hogy ez a vox „diabolica hui, hui” nemcsak az ellenség, hanem a „mirabilis vox Kyrie eleison”, ellenében – mint emez is – az ég felé is volt irányítva.”³⁹ Említi a „hejehuja”, „hejehujázás” szavainkat is. Nem jut el azonban arra a következtetésre, amely nézetünk szerint ebben az esetben a legfontosabb, hogy az említett hej, huj, haj indulatszavaink bizonyos

igen jellemző és nagyon *általános* élethelyzetek kísérő megnyilvánulásai. Így azt mondhatjuk, hogy a vigasságok, csaták, esetleg ősi vallási események hangzó (és természetesen különböző mozgásokkal együttjáró) jelenségei. Úgy véljük azonban, hogy még általánosabb értelemben a reális – irreális lét, a születés és halál, a nappal és éjszaka, az öröm és bánat stb. kettős vonzatában leljük meg a még távolabbi indítékokat indulatszavaink születésében. A csecsemők hangzó megnyilvánulásai, a haldoklók utolsó sóhajtásai a legkézenfekvőbb példái okfejtésünknek. Talán ugyanerre mutat, hogy napjainkban is megnyilvánul mindez a hegedű – természetesen jóval későbbi – részeinek elnevezésében (fej, hát, has, nyak, láb stb.), de különösen a „lélek” népesen gyakran „sulyom, sólyom” neveinkben.⁴⁰

Nem érezzük vitathatónak Lukács György megállapítását; „Nemcsak hogy nem ismerjük az emberiség ősalapotát, amelyben még nem léteztek objektívációk; ennek a kérdésnek az okmányyszerűen hiteles tudományos megismerés szempontjából mindörökké ismeretlennek is kell maradnia. A néprajz, a régészet stb. összes tényei hasonlíthatatlanul fejlettebb állapotokra vonatkoznak.”⁴¹ Ez a kor az emberiség előéletében valóban felderíthetetlennek tűnik. Jóval többet tudhatunk meg a későbbi korokról is, ha kiindulásul olyan megközelítési módokat választunk, amelyek feltehetően helyesebb válaszok megfogalmazását teszik lehetővé. Erre lehet jó példa véleményünk szerint Dömötör Tekla megállapítása: „A néphit továbbélésének másik formája, amikor a hiedelemelemekből esztétikai kifejezőeszköz lesz. Mai kultúránkban is divatja van olyan, egykor a néphithöz tartozó epikus alkotásoknak, kultikus táncoknak, díszítőművészeti motívumoknak, melyeknek ma már senki sem érzi „vallásos” jellegét. Elég, ha a Kodály Zoltán által feldolgozott egykori szokásénekekre utalok, mint amilyen a villőzés, szentiváni ének, melyek ma az iskolai énektanítás részét képezik, anélkül, hogy a gyermekek tudnák, hogy ezek valaha mágikus énekek is voltak. Ugyanígy a román férfitanácsok gyógyító–varázsló funkciójukat elveszítve pusztán művészi kifejezőmóddá váltak.”⁴² Lényegében ugyanezt mondhatjuk érvényesnek Kerényi György közelmúltban megjelent kötetének dallamairól:⁴³ a gyermekjátékokról, a jeles napok (karácsony, húsvét, pünkösd, újév, névnapok, aratás stb.) dalairól, az élet ünnepeit (születés, lakodalom, temetés) kísérő dalokról és az egyéb népszokások (árusok, éjjeli őrök, koldusok, borivók stb.) zenei anyagáról. A magunk részéről csupán annyit tennénk mindehhez, hogy véleményünk szerint mindezekről elválaszthatatlan a hangszer is, amikor az a maga – de korántsem független – fejlődési fokán odatársul e szokások túlnyomó többségéhez. Azután el fog következni az az időszak is, amikor a hangszerek leválnak ezekről az alkalmakról és önállóan fogják közvetíteni azokat az emocionális (majd értelmi) tartalmakat, amelyek a művészetek kialakulásának jellemző fejlődési fázisai.

Összefoglalva tehát úgy véljük, hogy a hegedű szavunk egyik lehetséges származtatása – a hangszerrel együtt – a Picken–Gábry-féle megoldás.

A magunk részéről inkább hajlunk arra a nézetre, amely a Viski Károly hej, haj, huj, hejget, hajgat, hejehuja indulatszavainkból vezeti le hegedű szavunkat, kiegészítve azzal, hogy azt nem a hangszer hangutánzó jellegében, hanem a

funkcióhoz kapcsolódó következményként magyarázzuk. Ennek „hangtani, alak-
tani és jelentéstani” összefüggéseire és indoklására természetesen nem vállalkoz-
hatunk.⁴⁴

HEGEDŰ – HANGSZER

Nincs – és sohasem volt – a világon két egyforma hegedű. Amennyiben mégis egyformának látjuk, úgy vagy nem tanultuk meg megkülönböztetésük mód-
ját, vagy leegyszerűsítettük – mennyiségileg, minőségileg csökkentjük – alkalm-
zott megközelítéseinket. Valamennyi juhász – elnézést kérünk a hasonlatért –
megismeri juhait, és meg is különbözteti azokat egymástól. A hegedűk – de
bármiféle hangszerek – jóllehet állandóan változnak, szintén megkülönböztethet-
ők egymástól. Könnyen belátható, hogy két egyforma hangszert elkészíteni le-
hetetlen, hiszen időben egymás után készülhetnek csak, illetve amennyiben
egyidőben készülnek, úgy más-más személy állítja elő azokat. Ha gépi gyártást
tétélezünk fel, akkor is különböző lesz az anyag (elsősorban a faanyag) és a
továbbiakban az elhasználódás mértéke, a kortól, igényektől, anyagi lehetősé-
gektől, beszerzési viszonyoktól stb. függő felszereltség (húrok, alkatrészek stb.)
de az éghajlati viszonyoktól sokban függő állapot, a javítások minősége stb.
Vagyis amikor a hegedűről általában beszélünk, akkor természetesen nagymér-
tékben általánosítunk. Ez, amíg általános, hétköznapi jelenség, nem okoz nehé-
séget. Amikor azonban kissé pontosabban akarjuk körüljárni témánkat, rögtön
zavarólag fog hatni. Vagyis előljáróban szögezzük le, hogy általában véve hege-
dűről egyértelműen sem napjainkban, sem a távolabbi korszakokban nem be-
szélhetünk, ha a kiindulásnál nem tisztázzuk szavaink jelentését, fogalmaink ter-
jedelmét. Mindezek felismerése és megállapítása mellett természetesen lehetsé-
gesnek tartjuk az általánosítás kritériumainak megállapítását és alkalmazását.
Eltekintve attól a fizikai képtelenségtől, amely két egyforma hegedű előállítását
célozná, az emberiség minden utánczó hajlama ellenére sem törekedett azonos-
ságra a példák kizárólagos és pontos másolására. A változtatás, a módosítás, a
variáció legalább annyira jellemző sajátosságunk, mint az utánczás. Amikor pe-
dig mégis hasonlóságok alapján osztályozunk, úgy mindenkor egy sor más jel-
lemző figyelembevételéről mondunk le. Így válhat a lyra hegedűvé azért mert
vonóval szólaltatják meg, húros hangszerré a zongora mert húrjai vannak, de
pengetős hangszerré a csembaló mert pendítve szólal meg és így tovább. Ezért
tehát szemrehányás illetheti azt a szerzőt, aki hegedűvel fordítja a cythara-t,
miközben ugyanez szemrehányást tehet az elődjének, mert az viszont ezt citerá-
nak fordítja.⁴⁵

Nem hagyható figyelmen kívül a napjainkban is nyomon követhető állandó
változás, a hegedűnek állandó változtatása sem. Nemcsak arról a tendenciáról
beszélhetünk, amely az elektronizálás vonatkozásában figyelhető meg, de azok-
ról a kisebb szerkezeti változásokról sem feledkezhetünk meg, amelyek a hurok,
az egyes alkatrészek (húrtartó, kulcsok, álltartó, párna stb.), de bizonyos esetek-
ben a körvonala, vagy szerkezeti újítások területén mennek folyamatosan vég-
be.⁴⁶ Ezeket üdvözölhetjük, vagy leszólhatjuk, mégis mindenkor fellelhető gya-
korlatot hagynánk figyelmen kívül, ha erről nem vennénk tudomást. Ráadásul

éppen jelen esetünkben kifejezetten meghamisítanánk vizsgálatainkat, ha mindezek szerepét negligálnánk.

Minthogy nézetünk szerint a hegedűt nem találták fel, pontosabban, nem egy ember találta fel, mégkevésbé egy őstípusból lenne levezethető, ezért vizsgálatainkban az időben visszafelé vezető állomásokat kíséreljük meg feltárni.⁴⁷

Amennyiben elfogadjuk azt a korábbi megállapítást, hogy bár nem létezik két egyforma hegedű, de azért meg lehet találni az összehasonlítható közös jellegzetességeket is, úgy már csak az a dolgunk, hogy a jellegzetességek alapján keressük az egyes állomások meglétét. A 20. század lesz az egyik ilyen korszak, amelyben főként szerkezeti, ha úgy tetszik technológiai változtatásokat eszközölnek a mesterek hegedűiken.⁴⁸

A 19. századot elsősorban az olasz hangszerek utánzása, „titkuk” megfajtése jellemzi, miközben széleskörűvé válnak a hegedűkészítő ismeretek és azok üzemi alkalmazása.

A 18. század elején még Stradivari egyértelmű fejedelme a hegedűkészítésnek, de a század végén már megkezdődik hegedűinek átalakítása, a barokk hegedűvel szemben kialakul a modern hangversenyhegedű szerkezete.⁴⁹

A 17. században még legalább két fő vonulatát fedezhetjük fel a hegedűkészítésnek, Stainer, J. és Stradivari, A. műveiben. Ez a rivalizálás elsősorban a német és olasz hegedűkészítés további fejlődésében követhető nyomon, de kihat a magyarországi hegedűkészítésre is.⁵⁰

A 16. században elsősorban a bresciai és cremonai iskolák együttélése és kölcsönhatása jellemző, amelyek lehetséges továbbfejlesztését az előbb említett Stainer és Stradivari végzi el. Napjainkra úgy tűnik, hogy Guarneri, del Jesu akusztikai eredményei mindkettőt meghaladják.⁵¹

A 15. század a mai értelemben vett hegedű kialakulásának időszaka. Ekkor válik le a violák családjáról – attól nem függetlenül, de nem is annak közvetlen folytatásaként – a hegedűfélék családja.⁵² Véleményünk szerint nem máról holnapra megy a váltás végbe, nem feltalálják a hegedűt, de nem is kizárólag spontán fejlődés automatikus következménye.

Úgy véljük nálunk jobban fogalmazza meg ezt a folyamatot Hauser Arnold: „A tudomány hosszú, kemény harcába került, hogy a kollektíven improvizált és a régebbi korok szellemi atmoszférájában makacsul kitartó nép képzetétől megszabaduljon, tisztázva, hogy a népművészet minden alkotásának, minden népdalának és minden dalmotívumának adott születési pillanata, születési helye és szerzője van.”⁵³ Vagyis, míg egyfelől nem fogadjuk el az egyetlen feltaláló gondolatát, és ezzel együtt természetesen az „őstípus” még kevésbé valószínű⁵⁴ hipotézisét sem, valljuk a több „feltaláló” a megszámlálhatatlan „őstípus” elkerülhetetlen realitását.

A 14. századtól visszafelé haladva nagyon különböző „hegedűszerű” hangszerrel találkozhatunk, amennyiben hegedűszerűn egyáltalán vonós hangszert értünk. Nem kétséges, hogy a vonó használata – amelyet a szakirodalom általában a 10. századtól tart ismertnek – lényeges fejlődési szakasz kezdetét jelöli. Korszakhatárnak is felfoghatjuk a hangszerek fejlődésének történetében, mégis

megemlíttük, hogy a vonó megjelenése és alkalmazása távolról sem jelenti annak általános és azonnali elterjedését. A korábbi gyakorlat sokáig fennmarad, különösen azokon a helyeken, ahol a társadalmi feltételek – a hangszer funkcionális szerepe – nem teszi szükségessé, lehetővé, kívánatossá a vonó, a vonóval történő megszólaltatás – frikció – alkalmazását. Ide tartozik az a körülmény is, hogy a muzsikuskoknak – akár egyházi akár udvari, akár művészi akár népi muzsikusról is legyen szó – idő kell az új, a korábbinál jóval bonyolultabb játékmód elsajátításához! Ugyanakkor arról sem feledkezhetünk meg, hogy a vonó megjelenésével nem feltétlenül szűnik meg a korábbi játékmód a későbbiek során sem, hanem éppen annak általánossá válása után is fennmarad a korábbi gyakorlat is, még ha nem is az lesz a továbbiakban elsősorban jellemző.⁵⁵ Csak-hogy, míg a korábbiakban a vonás nem jelentkezik a hangszeres gyakorlatban, addig a későbbi időszakokban mint választási lehetőség jelenik meg a hangszeres megszólaltatási módjai között. Vagyis kitágul a hangszeres játék hangzási, alkalmazási, elkülönülési, szakmai lehetőségeinek határa. Ez pedig mind a társadalmi gyakorlatban, mind a zenei praxisban, mind pedig a hangszer további fejlődésének vonatkozásában jelentős következményekkel jár. Míg ugyanis nyilvánvalóan a társadalmi igény lesz továbbra is a döntő elem, addig azonban megjelenik – illetve továbbra is hat – a zenei élet, azon belül pedig a hangszeres gyakorlat többé-kevésbé „öntörvényű” összefüggérendszer.

A 10. század, mint a vonó megjelenésének százada azonban nemcsak elindítója egy már számunkra is nyomon követhető fejlődési szakasznak, hanem egyben betetőzője egy véleményünk szerint sok évszázados – talán több évezredes – fejlődési időszaknak is, amelyben a különböző húros hangszerek alakulnak ki a korábbi membrafon és idiofón hangszerek fajtáiból.⁵⁶

Itt azonban vizsgálódásunkat lezárjuk, bár Szőke Péter számunkra nagyonis elfogadható érvelésével mindezt akár több millió évre is visszavezethetjük, amikor is „Szerencsénkre létezett előttünk a természet fizikai és állati zeneisége, (zenéje), s ezért lehet és van ma nekünk is zenénk és zenekultúránk a szó reális értelmében.”⁵⁷ Ebben, de csakis ebben és ilyen értelemben fogadható el az a korábban kétségbevonott „őstípus” létezése, amelyet Gábry György a hangszerekre, de előtte már Bartók Béla a népzeneire tartott érvényesnek, amikor így írt: „... az a gyanúm, hogy a földkerékség minden népzeneje ... alapjában véve visszavezethető lesz majd néhány ősfomára, őstípusra, ős stílusfajra.”⁵⁸ Vagyis ebben a megközelítésben is arra a meggyőződésre juthatunk, hogy az „őstípus” sokkal inkább bizonyos emberi tevékenységekre, társadalmi alkalmakra, az emberi életet kísérő és jellemző „intézményekre” vonatkozhat, semmit egyes hangszerfélésekre.

Összefoglalva mindazt amit a HEGEDŰ – HANGSZER vonatkozásában megállapítani indokoltnak érzünk, így hangzik: ismét hangsúlyozzuk, hogy a hangszerek vizsgálatát elsősorban a funkcionális megközelítéssel tartjuk lehetségesnek (kezdetben azon funkciók elemzésével amelyek gyakorlásában a hangszerek jelen vannak, később a hangszerek használatának különböző funkcióiból eredő építési és játéktechnikai változatainak boncolgatásával).

Visszatérve ismét a megszokott időrendhez, úgy látjuk, hogy őseink már nagyon korán folytatnak olyan különböző tevékenységeket, amelyek hangszerek alkalmazásával járnak, illetve járhatnak.

Szalay László idézi Theophylactus Simocatta-t,⁵⁹ aki a turk népekről ezeket írja: „Rendkívül tisztelik a tüzet, valamint a levegő és víz is tiszteletök tárgya; s a földnek hymnusokat zengedeznek.” Hogy ez a zengedezés, valamint a többi – korábban felsorolt – alkalmak mikor járnak együtt hangszerek használatával, meg lehetőségen vitatott. A magunk részéről sem érezzük itt megoldhatónak e kérdést. Annyit azonban csaknem biztosan állíthatunk, hogy amikor megjelenik a hangszer, az a legkülönbözőbb felhasználási területeket és alkalmazási módokat tesz lehetővé a megjelenés pillanatától. Ez – mai ismereteink szerint – a 10. század előtt nem jelenthetett vonós hangszert, illetve a mai értelemben vett vonó használatát. Ugyanakkor feltételezi a plektrum korábbi használatát.⁶⁰

A 10–14. században a legkülönbözőbb alakú, anyagú, húrozatú, nagyságú stb. húros hangszerek ismeretesek Magyarországon. A rendelkezésre álló művészettörténeti emlékek ezt meglehetősen bizonyossággal igazolják. Az esetek többségében azonban még ekkor sem állítható egyértelműen a hangszerek – főként a vonósok – jelenléte. Az egyes társadalmi funkciók – temetés, siratás, esküvő, tánc, lakodalom, mulatozás, regölés, énekmondás stb. – ugyanis, lényegében továbbra is elképzelhetők – akár a mai napig terjedően is – mind hangszert alkalmazó, mind hangszerek nélküli formában is. Hogy adott esetben a táncosok maguk énekelnek, vagy egy-két zenész szolgáltatja a talpalávalót, netán egy kisebb vagy nagyobb zenekar biztosítja a tánczenét – manapság inkább magnetofon, vagy lemezjátszó helyettesíti már mindezeket – ez mindenkor a körülményektől függ.

A 15. század a hegedű kialakulásának időszaka. Ezt megelőzően a magyar történelemben említett hegedősök másféle hangszereken játszottak, amennyiben egyáltalán a hegedős hangszereken játszó személyt is jelentett. Ezek a hangszerek már feltehetően húros hangszerek voltak, amelyek megszólaltatásához alkalmankint vettek igénybe „vonót” is.⁶¹

A 16. századtól az írásos emlékek már világosan megkülönböztetik a lantosokat és hegedősöket, ami kétféle hangszerre és kétféle játékmódra is utalhat.⁶² Nem zárható ki azonban az a lehetőség sem, hogy mindezekhez még további társadalmi funkció is járulhat. Nevezetesen, hogy a lantosok más alkalmakkal játszanak, esetleg más társadalmi rétegek igényeit elégítik ki stb. És ami a legvalószínűbb, mindezek és még ki tudja mi minden teljes kölcsönhatásban, felváltva és váltakozva megy végbe.⁶³

A 17. századtól a hegedű többnyire már mai értelemben vett vonós hangszer, azzal a megszorítással, hogy népi változatai kiszámíthatatlanul sokfélék, nemzetiségi eltéréseik szinte elképzelhetetlen variációit teszik lehetővé a hangszereknek és talán még inkább a játékmódoknak és a zenei anyagnak.

A 18. századtól, amikor már tárgyi emlékek állnak rendelkezésünkre a magyarországi mesterek munkáiból, lényegében már csak a hangszerkészítéssel speciálisan foglalkozó szakembereket érdeklő változások figyelhetők meg a hegedűkészítői praxisban, s így a magyarországi hegedűkészítés történetében is.

HEGEDŰ – FOGALOM

Kronológiai sorrendet tartva tekintsük át néhány közkézen forgó kötet meghatározását:

1894. „Hegedű: (olasz. violin, franc. violon). A legtökéletesebb hangszer minden húros és vonós hangszerek közt. A H. mai alakját a XVIII. sz. két legnagyobb olasz mesterének, Stradivari Antal és Gvarneri Józsefnek köszöni.”⁶⁴

1912. „Hegedű: ősrégi arab eredetű húros hangszer, mely Európában a középkorban kezdett fejlődni; már a 14. sz.-ban találni 2–5 húros, gömbölyű szekrényű H.-ket. A H. gyártása a 15. és 16. sz.-ban érte el a tetőpontját Olaszországban, ahol kivált az Amati család remekelt e téren.”⁶⁵

1913. „Hegedű: (Ol. violino, franc. violon), a húros hangszerek csoportjába tartozó legtökéletesebb és legelterjedtebb vonós hangszer. Legrégibb alakjai a X. sz.-ban dívott lyra, fidula, rebek és vielle nevű vonós hangszerek.”⁶⁶

1930. „Hegedű: (Ol. violino, ném. Violine, Geige, Fr. violon, ang. violin), a vonós hangszerek családjának legmagasabb fekvésű tagja, melyen a hangképzés úgy történik, hogy a vonóval a húrt rezgésbe hozzuk. Mai formájában a 16. század végén Észak-Olaszországban jelenik meg, mint a viola da bracciok családjának legkésőbb kialakult sarja s eredeti méreteiben nagyjában még a cremonai iskola is meghagyja, noha ennek mesterei (Stradivarius, Guarnerius) emelik a hangszert a legnagyobb tökéletességre a 18. században. A két utolsó évszázadban szemben valamennyi ma használatban levő hangszerrel már nem fejlődött. Feltalálóról nem beszélhetünk, lassan, apró fokként alakul ki a legrégebbi korok legkülönbözőbb húros hangszereiből; hozzá hasonlókat már a régi Indiában, Arábiában, Görögországban is ismertek, ezek azonban vsz. kivétel nélkül vonónélküli, pengető hangszerek voltak. A tulajdonképpen hegedű fejlődése a hárfa-, de főleg a lantféllel járt karöltve. A vonó határozott formájáról csak a 11. század óta vannak adataink ...”⁶⁷

1961. „Hegedű: o. = violino; fr. = Violon; n. = Geige, Violine; or. = Szkripka; a vonóscsalád legfontosabb és legtökéletesebb hangszere; használható hangterjedelme valamennyi vonóshangszeré között a legnagyobb; a legtöbb hangszínárnyalatra és a legmagasabb virtuozításra képes. Hatalmas szóló és versenyműirodalma van. Fontosságára és elsőségére jellemző, hogy a szimfonikus zenekarban két szólamot alakítanak hegedűkből: I. és II. hegedűszólamot.”⁶⁸

1962. „Hegedű: A legelterjedtebb vonóshangszer. A violák családjából alakult ki a 16. sz.-ban. 4 húrjának hangolása g – d' – a' – e". Hangja tökéletességének fontos tényezője a hangszer, főleg a fedőlap faanyagának minősége és száritása s a bevonásra használt lakk. (A fedőlap vörösfenyőből, az oldal- és hátlap jávorfából, a fogólap ébenfából készül.) A hang minősége függ a vonótól is.”⁶⁹

1965. „Hegedű: (Ol. violino, ném. Violine, Geige, fr. violon, ang. violin), a vonós hangszerek családjának legmagasabb fekvésű tagja. Mai formájában a 16. század végén Észak-Olaszországban jelent meg, mint a viola da bracciok családjának legkésőbb kialakult sarja. Nagyjából még a cremonai iskola is meghagyja eredeti méreteiben, noha ennek mesterei (Stradivarius, Guarnerius) emelik a hangszert a legnagyobb tökéletességre a 18. században. Feltalálóról nem be-

szélhetünk, lassan, fokanként alakul ki a legrégebb korok legkülönbözőbb húros hangszereiből; hozzá hasonlókat már a régi Indiában, Arábiában, Görögországban is ismertek; ezek azonban vlsz. mind vonó nélküli, pengetős hangszerek voltak. A tulajdonképpeni H. fejlődése a hárfa-, de főleg lantfélékkel jár karöltve. A vonó határozott formájáról csak a 11. sz. óta vannak adataink ..⁷⁰

1972. „Hegedű: fn. 1. A vállhoz szorítva megszólaltatott négyhúrú, a legmagasabb hangolású vonós hangszer.”⁷¹

1979. „Hegedű: 1. Fából készült, csiga alakban végződő karcsú nyakkal ellátott, legmagasabb fekvésű vonós hangszer, amelyet a bal vállhoz szorítva a jobb kézben tartott vonóval szólaltatnak meg, s hangja magasságát úgy szabályozzák, hogy húrjait a bal kéz ujjjaival a kellő helyen leszorítják.”⁷²

Nem szükséges hangszertörténésznek lennünk ahhoz, hogy megállapítsuk: ezek a meghatározások bizony egymástól nagyon eltérő megközelítéseket takarnak. Még csak azt sem mondhatjuk, hogy a régebbiek egyértelműen meghaladott álláspontokat tükröznek, velük szemben viszont az újabbak sokkal inkább tudományosnak mondható fogalmakat tartalmaznának. Szó sincs róla! Talán nem túlzás, ha azt állítjuk; a legutóbbi meghatározás, a jelenlegi legújabb Értelmező Szótárunk definíciója véleményünk szerint a leginkább vitatható. Eltekintve attól, hogy a csiga alakú végződés, a karcsú nyak, a négy húr ugyan általában megtalálható a hegedűkön, de rajtuk kívül még nagyon sok más hangszeren is, a bal vállhoz történő szorítása, valamint a jobb kézben tartott vonóval történő megszólaltatása azonban már valamennyi vonós hangszer jellegzetessége – eltekintve a balkezes muzsikusoktól, akik mindezt ellenkező kézzel is csinálhatják és ezek szerint már nem hegedülnének, hiszen nem a bal vállhoz szorítják hangszereiket, és nem a jobb kezükkel húzzák vonójukat – a húrok kellő helyeken történő leszorítása pedig már nemcsak a vonós – húros, hanem a pengetős – húros hangszerek hangképzésének jellemző alapfeltétele.⁷³

Tulajdonképpen a többi meghatározásról is hasonlókat mondhatunk. Hogy legtökéletesebbnek tartjuk-e a hegedűt minden húros és vonós hangszerek közt ez lehet szemlélet kérdése. Hogy a legelterjedtebb-e az adott korban, ez már kevésbé szemlélet, inkább ténykérdés. Hogy a legrégebb alakját hol leljük fel az emberiség történelmében, ez a mindenkori ismereteink függvénye. Eredetét máig vitatják, tehát ez sem nyújthat megfelelő fogódzót. A húrok száma is nagyon változó lehet – még ha valóban a négy húr is a legáltalánosabb – tehát ez sem biztos támpont. Nem beszélve azokról az esetekről, amikor szükségből vagy virtuozitást kiemelve az előadók kevesebb húron adják elő a közönséget elkápráztató műveiket.⁷⁴ A húrok hangolása, a hangterjedelem, a hangszer fontossága stb. ugyan valóban jellemző lehet arra a kultúrkörre amelyben most éppen élünk, véleményünk szerint azonban ezeknél általánosabb és egyben pontosabb meghatározása is lehetséges mai ismereteink szerint a hegedűnek. Anélkül, hogy a már közkézen forgó meghatározások számát tovább kívánnánk szaporítani, ajánlani szeretnénk, hogy az újabb Értelmező Szótár kiadásában elsősorban az alábbi jellemzőket tekintsék meghatározónak: a hegedű vonós– húros hangszer. Közismertnek tekinthető körvonalait befoglaló oldalain túlnyúló két rezonáns felüle-

te (a tető és a hát) boltozatosan megformált. A különböző magasságú, húrozatú, nagyságú, játékmódú változatai képezik a hegedű-család egyes tagjait.

Fejezetünket összefoglalva tehát úgy véljük, hogy a kezdetek „énekes – táncos” tevékenységét fokozatosan az „énekes – regös”, majd az „énekes – hangszeres”, ezt követően a „hegedös – lantos” (lantos – hegedös) majd a „hegedös – hegedűs”, végül a hegedűsök „népies – klasszikus” tevékenységek váltják fel. A hegedűkészítés pedig csak akkor válik bárhol a világon – így természetesen Magyarországon is – önálló foglalkozássá, amikor a hangszerek – köztük a hegedű-félék – a társadalmi igényeket olyan mennyiségben elégítik ki, amely a hangszerek minőségi kívánalmait is magas fokon határozzák meg. Ekkor, de csakis ekkor válik lehetségessé és szükségessé, hogy kiválóan képzett, művészi fokon alkotó mesterek foglalkozzanak hangszerkészítéssel. Ezeket a mestereket azonban nyilvánvalóan el is kell tudni tartani azon ország társadalmának, amely jelenlétüket igényli. Ehhez Magyarországon is, máshol is olyan mennyiségű zenészre van szükség, akiknek hangszerellátása, és hangszereiknek javítása megköveteli az önálló hangszerkészítő (hangszerjavító) foglalkozást. Ezzel szorosan összefüggő körülmény, hogy a meglévő hangszerek szakmai színvonala és az elfoglaltságuk mértéke viszont már kizárta tegye, hogy maguk készítsék (javíttassák) hangszereiket. Véleményünk szerint ez az állapot Magyarországon a 17. – 18. századra alakulhatott ki, amelynek bizonyítása dolgozatunk egyik célkitűzése.⁷⁵

JEGYZETEK

¹ Schallaburg'82 / Matthias und die Renaissance in Ungarn 1458 – 1541 (8. Mai – 1. November 1982) Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge Nr. 118, Wien 1982. (V–XXXI, 1–768.)

² A vonatkozó irodalom: Voit Pál: Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye, in: Budapest régisége, 17. (1956) 73–150; Gerevich László: The Art of Buda and Pest, in the Middle Ages, Budapest, 1971, 11. Taf. XCIX/264

³ A legkézenfekvőbb példát a különböző hangszerkészítő üzemek, gyárak jellemző tevékenysége nyújthatja. A szegedi hangszergyár hegedűi ugyancsak erősen eltérnek a sanghai kínai hegedűktől, és mindkettő a csehek gyári hangszereiktől, vagy a szovjet ipari hegedűktől. Az élő mesterek bármilyen formák szerint dolgoznak, munkáikon fellelhetők az egyéni jellegzetességek. Így lesz ez akkor is, ha bizonyos munkafolyamatokat – esetleg a hangszer egyes részeit – központi műhelyekben készítenek, és csak a pontos kidolgozás marad a mesterekre. De korábban is így volt ez. Az irodalom gyakran hivatkozik a különböző nemzetiségű hegedűsökre, akik egyes szakemberek véleménye szerint nem tudtak más nemzetiiségű hangszereken játszani. Szabolcsi Bence hivatkozik Batthány Ádám hegedűsére, aki magyar létére a magyar hegedűhöz nem ért, hanem csak német, vagy olasz hegedűn tud játszani. Sárosi Bálint is idézi a Takáts Sándortól vett idézetet (Takáts Sándor: Régi magyar trombitások. A régi Magyarország jókedve. Budapest, 1921. 146–154.) és hozzáfűzi, hogy bizonyára az e korban (1628) divatba jövő új típusú hangszert kell ezalatt értenünk, amelyet lengyel hegedűnek is neveztek. Majd továbbmegy és hivatkozik a „Wahrheitsgeige ...” c.

röpiratban leírt hegedűre (Ungarische Wahrheits – Geige oder Eigentlicher Entwurff desz Ungerlands wie auch die Beschaffenheit dieser Nation sambt allem Verlauff woraus dieses Ungarische Ubel geflossen biss hieher gewachsen und jetzt in so grosse Flamme ausgeschlagen. Aus dem Ungarischen in das Teutsche übersetzt. Gedruckt zu Freyburg Anno 1683. (Az ismeretlen szerző 7 lapos röpirata viszonylag pontosan ír le egy hegedűt, amit „magyar hegedűnek” nevez, és ezt mind Szabolcsi Bence, mind Sárosi Bálint (Cigányzene ... Budapest, 1971. 190.) lényegében el is fogadnak magyar hegedűnek. Szabolcsi miután a korszak zenei gyakorlatát vizsgálja, megállapítja: ... a korszak magyar zenei köztudata a vonós- és pengető-hangszer zenéjét egyaránt ismerte (a lantról egykorú ábrázolásokon is fennmaradtak, a hegedűt csak az 1683-iki „Ungarische Wahrheitsgeige” leírásából ismerjük), ..” (A magyar zene évszázadai, Budapest, 1959. 113.) Bár Comenius: Orbis pictusa sokkal pontosabb leírást ad a korabeli „hegedűről” ráadásul korábbi (1675) származik ez a rajzos leírás, mégis azt kell mondanunk, hogy nem ez jelenti számunkra az inkább vitatható megállapítást, hanem a leírt hangszer elfogadása e kor magyar hegedűjeként. Ez a hangszer ugyanis véleményünk szerint nem a magyar hegedű, hanem egy bizonytalan eredetű népi hangszer! Ez tehát nem a kor magyar hegedűkészítését reprezentálja, hanem egy eddig ismeretlen (a röpirat szerint Mazek nevű „magyar hegedűs”) muzsikusszerű hangszert többé-kevésbé elfogadható leírásának fogadjuk el az idézett írat hangszerét. Talán meggyőző lesz, ha megemlítem, hogy ilyen körvonalú hangszert találhatunk például a „Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente Serie I. Band 2. kötet 66. és 75. oldalain. A kötetet Ludvik Kunz írta és a VEB Deutscher Verlag für Musik kiadónál jelent meg Lipcsében, 1974-ben. Vagyis véleményünk szerint a magyar, lengyel, német, olasz stb. hegedűs nem elsősorban a hangszer típusát, hanem a muzsikusszerű nemzeti hovatartozását jelentette e korban, és zenei gyakorlatát nem elsősorban a hangszer formája, jellege, a húrok száma stb. határozták meg, hanem az a hangzó zenei anyag, amelynek birtokában volt a hangszeres muzsikusszerű, és ennek következtében ezt a fajta zenét volt képes elsősorban szolgáltatni. Vagyis sokkal inkább az új műsor elsajátítása okozhatott gondot számára, semmint egy más építésű hangszeren való játék. Nem a hangszer, hanem a hangzó zene „nemzetisége” okozta, és okozza máig is az előadói praxis nehézségeit. Amennyiben ma adnánk egy hegedűművész kezébe nagyon különböző „népi hegedűket” azok rövid időn belül elfogadhatóan játszanák a saját műsorukat, de jóval több idő kellene a saját hegedűiken megtanulni a másik nemzet zenei anyagát. Természetesen nem tagadhatjuk a különböző alakú, méretű, súlyú, húrszámú, hangú stb. hegedűk kezelésének nehézségeit sem, de hangsúlyozzuk, hogy nem az a döntő különbség.

- ⁴ A hangszeren való játék és a hangszerek készítése a kiindulásoknál minden bizonnyal azonos személyek tevékenysége volt. Véleményünk szerint ez még további tevékenységekkel is párosult. A varázslók, sámánok, papok mindenkor „szertartásai” adott koroktól kezdődően kiegészülnek különböző kultikus táncokkal, énekekkel, amelyek kísérvé szegődik a zene, a hangszeres muzsika is. Hogy mely társadalmakban milyen szerep jut ennek a zenének, az nagyon eltérő lehet. Tudjuk, hogy Kínában döntő, Görögország városállamaiban is jelentős, de a későbbi állami vallások is nagy szerepet szánnak a zenének (Bizánc, Róma stb.). Amennyiben nem távolodunk el korunktól ily mértékben, akkor is megtaláljuk a több foglalkozást űző személyeket, akik muzsikusszerű és bohócok, zenészek és borbélyok, orgonisták és orgonakészítők, papok és orgonisták, asztalosok és orgonakészítők vagy éppen hangszerkészítők és muzsikusszerű egy személyben. Esterházy Miklós nádor 1633-ban az egyik udvari hegedűsének így szabja meg feladatait: „Tartozik bennünket híven szolgálni, barbély mesterségeivel is ha kíváztatik.” (Hárich János: Esterházy Miklós nádor udvari zenekara. In: Muzsika, 1929. 8–9. sz. (Győr városában 1498–1502 között János ferences

szerzetes volt a székesegyház orgonistája, s egyúttal kanonoki stallumot is élvezett a káptalanban. (Szigeti Kilián: Régi magyar orgonák Győr. Budapest, 1977. 11.) De még 1931-ből is van adatunk arról, hogy asztalosmester kér iparigazolványt orgonakészítésre, mivel az nincs képesítéshez kötve. (Szigeti Kilián: Régi magyar orgonák Szombathely. Budapest, 1978. 90.) Vagyis még az orgonaépítés sem jelent főként vidéki viszonylatban önálló iparágat. Mennyivel inkább érvényes mindez az egyszerűbb hangszerekre, így a hegedűre is. Napjainkban is gyakori jelenség, hogy kisebb forgalmú helységeinkben a helybéli muzsikuskok maguk javítgatják hangszereiket, és e „mesterek” között gyakran találhatunk ügyes kezű, jó hangszereket készítő egyéneket is. Az is napjainkig élő gyakorlat, hogy egy-egy zenész több hangszeres funkciót tölt be. Tanár – zenekari muzsikusk, szimfonikus zenekarban és tánczenekarban felváltva dolgozó zenész, vonós és fúvós hangszeren játszó katonazenész stb. Még a legnagyobb hangszeres művészek is legtöbbször zeneszerzőként, tanárként, karmesterként vagy zenei tanácsadóként is vállalnak feladatokat.

- ⁵ Ismereteink szerint a „Hegedűs” 1394-ben jelenik meg nyelvemlékeinkben. (Szamota – Zolnai: Pótlék a Magyar Nyelvtörténeti Szótárhoz. Budapest. 1906.) A „hegedw” a fiella magyar megfelelőjeként 1405 (körül) a Schlägli Szójegyzékben fordul elő legelőször. A „hegedűkészítő” a német Geigenmacher megfelelőjeként csak az 1600-as években jelenik meg nyelvünkben. Ennek előzményeihez azonban minden bizonnyal egy olyan korszak is tartozik, amikor a hangszereket – lantokat, violákat, esetleg fúvós hangszereket is – ugyanazok a mesterek, vagy inkább ugyanazok a műhelyek és az alkalmazott segédek készítik és javítják. Erre utal Willibald Leo Freiherrn von Lütgendorff 1904-ben Frankfurtban megjelent könyve, amely még címében is rögzíti ezt az állapotot: „Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart.”
- ⁶ A hangszerkészítők megkülönböztetése akkor lesz indokolt, amikor ez a tevékenység első-sorban lesz jellemző művelőjére, és nem mellékes foglalkozása lesz. A második szektor jelenlegi példája erre a területre is érvényes Magyarországon, de bizonyára más országokban is.
- ⁷ Az iparendély nélkül űzött tevékenység, a népművészeti tevékenység, az amatőr hangszerkészítői gyakorlat, a művelődési házak különböző szakköreiben folyó kézműves tevékenységek valamennyien lehetőséget teremtenek e gyakorlat kialakulásához és fejlődésükhöz. Amennyiben az igények erre módot nyújtanak, úgy ezek alkalomszerűen pénzszerző tevékenységgé – ebben az értelemben professzionista foglalkozássá – válhatnak, és kutatásaink szerint azzá is válnak.
- ⁸ A minimálisan kettős színvonal alatt azt a leggyakoribb példáját említhetjük az emberi tevékenységek ismeretének, amikor az apa-fiú, a mester-tanítvány, a tanár-tanuló kapcsolatban végbemegy az emberi kultúra átadása-átvétele. Nyilvánvalóan ennek formái igen különbözőek lehetnek, de a kétféle (nagyon leegyszerűsítve kétféle, hiszen egyénenként, életkoronként, sőt szinte naponként változó feltételrendszerről van itt szó az ismeretek, képesség, gyakorlottság, de még a pillanatnyi diszpozíció kölcsönhatásában) szint megkülönböztetése minden formára érvényesnek tűnik.
- ⁹ „Nyáron vályogot vetek, télen hegedülgetek ... ” mondja a közismert nóta, és gyakorlatát mindannyian jól ismerjük. Ezek azok a cigányzenészek, akik eltérően a főfoglalkozású cigánymuzsikusoktól – főként a nagyvárosokból társaiktól – csak alkalmilag élnek hangszeres játékukból, életük jelentős részét a különböző mezőgazdasági, vagy ipari jellegű munkák foglalják le. Bizonyára ezt az arányt is a kereslet-kínálat törvényei szabályozzák. Hogy azután ezt a zenélési gyakorlatot – és vele együtt természetesen a korábban általánosan is

jellemző volt szokást – mennyire fogadjuk el a magyar falusi népesség jellemzőjeként, vagy mennyire tartjuk ezt kizárólag – vagy legalábbis főként – a cigányságot jellemző tevékenységi formának részben ugyancsak szemlélet kérdése lehet. A magunk részéről inkább hajlunk a sokkal finomabb megkülönböztetések alkalmazására, és nem fogadjuk el általában érvényesnek Kodály Zoltán megállapítását: „A magyar nem különösen hangszerkedvelő nép. Aránylag kevesen értenek hangszerhez: a szegényebb nép is inkább muzsikáltat magának, mintsem maga kezével játszik.” (Kodály Zoltán: A magyar népzene. Budapest. 1952. 56.) Ez a megállapítás egy adott korszak gyakorlatára talán lehet jellemző, de semmiképpen sem jelentheti a magyar nép egész történelmére jellemző nemzeti sajátosságát. Sárosi Bálint megállapítását fogadhatjuk el: „A falusi nép közt élő cigányzenésznek természetesen annak sorsában kellett osztoznia. Rendszerint csak zenélésből meg sem élt. Erdélyben, és különösen Székelyföldön egészen a legutóbbi időkig a zenész cigány egyben kovács is volt (mint hajdan Gömör megyében Czinka Panna férje is). ... Más helyeken a falusi cigányzenész téglavetéssel, napszámos munkával stb. egészítette ki jövedelmét.” (Sárosi Bálint: Cigányzene ... Budapest. 1971. 199.) Lényegében erre utal II. József 1782-ben kiadott rendelete is, amelynek 14. pontja elrendeli, hogy a cigányok: „Zenét s más efféléket csak akkor gyakoroljanak, ha a mezőn semmi dolguk.” (Bartalus István: A cigány és viszonya zenénkhez. Budapesti szemle 1865 és 1866 évfolyam.)

Mindezek ugyan értelemszerűen a cigányokra vonatkoznak, de ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a cigányzenészek csak a 16. században válnak ismertté hazánkban, s azok a társadalmi alkalmak amelyek a továbbiakban szerepet biztosítanak az újonnan érkezőknek, már korábban is létező igényeket jeleznek. Ezeket pedig korábban is ki kellett elégíteni és ha „a magyar nem különösen hangszerkedvelő nép” akkor ezek a jeles napok ugyan sok szomorúsággal járhattak a zenét ellátó hangszeresek körében. (Az első cigánymuzsikusról Takáts Sándor tudósít: Bajvívó magyarok. (Képek a török világból) (Budapest, 1979)) Korábban 1915. 168. „Az 1543. évben Izabella királyné udvarából írják Bécsbe, hogy ott ugyancsak vígan vannak. Még Fráter György bíboros sem vonja meg magát a táncról. A legkiválóbb egyiptomi hegedősök, a fáraók ivadékai játszanak itt ...”)

¹⁰ Ez a hangszertípus véleményünk szerint vonóval megszólaltatott húros hangszert jelent. A játékmód (karon – vállhoz szorítva, térden – térdek között, vagy idegen tárgyhoz letámasztva), a játékos testhelyzete (ülve, állva, menet közben), a húrok száma és anyaga (egy vagy több, bél, selyem vagy fém), a hangszer formája (csónak alakú, kerekded, körte vagy alma alakú, teknőc vagy tök formájú), a hangszer mérete (kisebb 20-30 cm-es példányok, vagy a másfél – két métert is meghaladó instrumentumok), az építés módja (egy fából kifaragott, vagy több részből összeállított) és még több egyéb jellemző kívül marad így a megkülönböztetés ismérvei közül. Amennyiben azonban ezeket már ebben a fejlődési szakaszban figyelembe próbáljuk venni, úgy ismét a meghaladni kívánt káoszhoz jutunk. Tehát olyan változatos alakú, méretű, anyagú, építésű, alkalmazású húros hangszerről van szó, amelyet már többnyire vonóval szólaltattak meg. Természetesen a már korábban megismert játékmódok – ütögetés, pengetés – továbbra sem kerülnek teljes egészükben használaton kívül, hanem megmaradnak alkalmi kifejező eszközként a játékosok találékonyasága szerint a különféle variációk tárházában.

¹¹ Daniel Speer (1636. július 2. Breslau – 1707. október 5. Göppingen (német zeneszerző, író, muzsik, vándor. fiatal korában hazánkban is megfordult, és élményeit név nélkül adta ki 1683-ban „Ungarischer oder Dacionischer Simplicissimus” c. művében. Ennek a művének irodalmi anyagát használta fel Jókai Mór: Szép Mikhál c. regényéhez. A magyar művelődéstörténet nagyon sokat köszönhet Speer ezen munkájának, mivel a korabeli szokásokat,

társadalmi eseményeket, helységeket, tájakat és nem utolsó sorban több a korban általános zenélési módokat, alaki jegyeket, alkalmakat rögzíti.

A szóban forgó részlet azonban nem ebben a könyvében szerepel, hanem az 1687-ben Ulmban a saját neve alatt megjelent „Grund – richtiger Kurtz – leicht – und Noethiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt” c. művében ahol *Adam Beßler* neve fordul elő mellette a *Geigenmacher* megjelöléssel. Ez az első irodalmi utalás mai ismereteink szerint magyarországi hegedűkészítőre. (Az idézetet a későbbiek folyamán a 2. kiadás 207. – 208. oldalairól közöljük.)

Daniel Speer munkássága e korban különös jelentőséggel bír természetesen a német művelődéstörténet területén is. Ennek megfelelően igen sokat foglalkoznak személyével, írásaival és zeneíró tevékenységével mindkét ország tudományos irodalmában. Ezek közül sorolunk fel néhány nagyobb lélegzetű írást, megjelenésük időrendjében. Teljességre természetesen nem törekedhettünk, bár véleményünk szerint korántsem tekinthető véglegesnek Daniel Speer magyarországi szerepének és hatásának tudományos értékelése.

Trostler József: A Magyar Simplicissimus s a Török Kalandor forrásai. In: Egyetemes Philológiai Közlöny, 1915. 31.

Moser, Hans, Joachim: Daniel Speer. In: Acta Musicologica, 1937. Vol. IX.

Moser, Hans, Joachim: Der Musiker D. Speer als Barockdichter. Stuttgart, 1933. 2-ik kiadás Hildesheim, 1966.

Barna István: Ungarischer Simplicissimus. In: Zenetudományi Tanulmányok I. Budapest, 1953.

Turóczi–Trostler József: Bevezető tanulmány a Magyar Simplicissimus kiadáshoz., 1956.

Mollay Károly: Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus. In: Filológiai Közlöny. 1958.

Boeckh, G.: Der Tököl – Appendix d. „Ungarischen oder Dacianischen Simplicissimus” In: Forschungen u. Fortschritte 1959. XXXIII.

Moser, H. J.: Daniel Speer als Dichter u. Musiker. In: Musik in Zeit und raum. Berlin, 1960.

Hansen, B.: Daniel Speer (1687) Über d. Klavierunterricht. In: Schweizerische Musikzeitung, 1963. CIII.

Eppelsheim Jürgen: MMG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 12. kötet. 1025. sz. lap) Kassel – Basel – London – New-York. 1965.

Burkhardt, F.: Der Ungarische Simplizissimus als Kirchenmusikant. Württembergische Blätter f. Kirchenmusik, 1968. XXXV.

Falvy Zoltán: Daniel Speer magyar táncai. In: Magyar zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Budapest. 1969.

¹² Joh. Amos Comenii: Orbis Sensualium pictus (Bilingvis. Hoc. est: Omnium fundamentalium in mundo rerum et in vita actionum, Picture et Nomenclatura. Latina et Hungarica.

A Látható Világ, kétféle nyelven, az az: Minden derekasabb ez világon lévő dolgoknak és ez életben – való cselekedeteknek le – ábrázolása, és Deák s’ – magyar meg – nevezése.)

(In Transilvania, 1675) A Magyar Tudományos Akadémia 1970. évi hasonmás kiadás alapján.)

¹³ Daniel Speer Magyar *Simplicissimusa* az 1648-as év tájékán kezdi az elbeszélések sorát, és 1660 körül fejezi be azt. Minden valószínűség szerint ezidőtájt jár Magyarországon és így ennek a korszaknak életéről, zenei gyakorlatáról számol be. Tulajdonképpen máig sem tisztázott megnyugtatóan, hogy Speer éppen a kérdéses időszakban merre vándorol és mivel foglalkozik?

¹⁴ Comenius 1650–1654 között költözik és telepedik meg Sárospatakon Lorántffy Zsuzsanna hívására. Itt kezd hozzá az *Orbis pictus* írásához és kinyomtatásához. Ismeretei azonban nyilvánvalóan nem elsősorban erről a területről származnak (Morvaországban, Magyarbródon született) 1952-ben, iskoláit Strassnitz-ban, Preraz-ban, majd a herborni és heidelbergi egyetemen végezte. (Véleményünk szerint az *Orbis pictus* metszetanyaga nem elsősorban a magyarországi művelődéstörténeti anyagot rögzíti, sokkal inkább a kíváncsiságot példázhatja. Az *Orbis Pictus* első teljes kiadása 1658-ban jelenik meg Nürnbergben, ennek szövege még latin–német, majd 1669-ben adják ki a háromnyelvű latin–német–magyar változatot. Az egykori Magyarország területén, Brassóban 1675-ben jelenik meg az *Orbis pictus* latin–magyar nyelven. E kötet 209–211. oldalain szerepelnek a „Musikáló (hangicsáló) szerzők, Instrumenta Musica.” Itt a hangszerek között feltűnik a *hegedű*, amely természetesen csak az általunk korábban jelzett értelemben hegedű (vonós, húros hangszer), mert mai pontosabb foglalkozásunk szerint sokkal inkább viola-féle hangszer még ez. Perdöntő azonban annyiban, hogy itt a rajz, a latin megnevezése, a magyar megnevezés és a játékmód együtt szerepelnek, s így bizonyos értelemben meghatározza kiindulásunk lehetőségeit.

Talán ehelyt nem felesleges tisztáznunk a *viola* és a *hegedű* nem történeti, nem köznapi, hanem talán tudományos pontosságú értelmezését. A magunk részéről egyetértve a szakirodalomban elfogadott különbségekkel úgy véljük, hogy a két hangszercsalád nem egyszerre, hanem egymás után alakult ki, a *viola*-félék elsőbbsége mellett. Általában elfogadott, hogy a *viola*-félék (a továbbiakban *violák*) magasabb oldalaikkal, a csigát helyettesítő állat-, vagy emberfejeikkel, lapos hátukkal, csipkeszerűen kifaragott hanglyukaikkal és láng-, pióca-, levél alakú hangréseikkel, nyíltabb oldalbevágásaikkal különböznek az őket követő *hegedű*-féléktől. (A továbbiakban *hegedűk*.) Ezekon ugyanis már alacsonyabb oldalakat, a faragott fejek helyén csigákat, „f”-alakú hangréseket, zártabb oldalbevágásokat, boltozatos hátakat találhatunk. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy mindezek a jellegzetességek időről-időre ismételtten visszatérnek a *hegedűk* készítésében is. Jellemző lehet még a *violák* csapottabb válla, szemben a *hegedűk* gömbölydedebb körvonalával, valamint a *hegedűk*ön a tető és hátlap oldalakon túlnyúló néhány milliméteres pereme is. Ezek közül a jellegzetességek közül talán éppen a legutóbbira nem helyez súlyt a szakirodalom, bár szerintünk éppen ez a leginkább általános jellemző. Ez ugyanis a legritkábban jelentkezik a későbbiek során úgy, mint az a *violáknál* megszokott volt. Ott ugyanis a tető és hátlap minden esetben az oldalak széléig ért, sohasem haladta túl azokat. A hangszerek akusztikus tulajdonságai, valamint a javítások nehézsége azonban bizonyára rávezette a hangszerkészítő mestereket az oldalakon túlnyúló peremek praktikus hasznosságára, s így ezen a téren is a *hegedűk* építési megoldása válik uralkodóvá. Egyébként a nagybőgők esetében napjainkig is elfogadott építési mód a korábbi, *viola* típusú. Ennek azonban más praktikus okai vannak, amelyek elsősorban az előállítási összegek gazdasági jellegű magyarázataival indokolhatók. (A megmunkálás egyszerűbb, kevesebb anyag szükséges, a hang minősége nem károsodik mindezek arányában stb.)

¹⁵ Az 1700-as évek elejétől már a mai értelemben vett *hegedűk* maradtak fenn. Ezek elsősorban a pozsonyi Leeb-család mestereitől származnak. Ezen időponttól tehát lényegében megszűnik a bizonytalanság a hangszerek megnevezését illetően. Az első *hegedű*, amely

minden kétséget kizáróan Magyarországon készült, valószínűleg 1701-ből maradt ránk. Az azonban nyilvánvaló, hogy „hegedűkészítés” sokkal korábban meglévő gyakorlat Magyarországon. A minden kétséget kizáró megállapítás, természetesen jelen ismereteink észszerű határain belül érvényes csupán.

- ¹⁶ Az egyik esetben a szó alakul át és kapja meg az elnevezést egy egészen más jellegű hangszer, a másik esetben a funkció értelmezése vezet egy későbbi hangszertípus megnevezéséhez.
- ¹⁷ A cymbalum az antikvitás egyik kedvelt zeneszerszáma, amelynek csupán az elnevezésben van köze a cimbalomhoz, lévén az előbbi egy kis fém tányér, vagy lemez, amelyből kettőt egymáshoz ütve keltenek hangot.
- ¹⁸ A tárogató hosszú ideig mint a kuruc kor romantikus hangszere élt a zenei köztudatban. A 19. században készítette Schunda V. József az ilyen nevű hangszerét, amely azonban nem azonos a korábban használt tárogatóval. Az ugyanis lényegében a török síppal azonos, s mint ilyen, az oboa kettős nyelv-sípjá elvén működik, szemben a Schunda-féle „tárogató”-val, amely klarinét-jellegű, szimpla nyelvsípos hangszer.
- ¹⁹ A fiella, a viella – vielle romlott írása, amely többnyire a fidula jelzésére szolgál, majd a 15. század óta gyakran a tekerőlantot jelölik vele. Így hol egy változatos vonós hangszert, hol a tekerőlantot hivatott felidézni, de természetesen sohasem jelent a mai értelemben vett hegedűt. Amennyiben valamilyen hasonlóságot keresünk mégis közöttük, úgy valószínű, hogy a fidulára inkább alakja és játékmódja, míg a tekerőlantra inkább hangja fog jobban hasonlítani napjaink hegedűjének.
- ²⁰ A német háziipari hangszerkészítés bizonyos mértékig magával hozta a szabványosítást is. A korai hangszertörténeti munkák még a típusokat sem választják szét egymástól. Így az 1511-ben Bázelen megjelent Virdung kötet (*Musica getutscht...*) megnevezi és ábrázolja a „kis hegedű”-t (*Clein Geigen*) valamint a „nagy hegedűt” (*Groß Geigen*), de ezek csupán a korábbi értelmezésünkben hegedűk: vonóval megszólaltatott húros hangszerek. Formájuk, építésük, akusztikus működésük nemcsak a mai fogalmainktól tér el jelentősen, hanem egymástól is merőben különböznek, és nemcsak méreteik tekintetében. Többkevesebb megszorítással ugyanezeket mondhatjuk el a későbbi hangszertörténeti munkákról. (Agricola, Martin: *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1528.; Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum I–III.*, Wolfenbüttel, 1615–1620. stb.)

Bizonyára megnyugtathat bennünket az a körülmény, hogy a hangszeres szabványok mellett olyan mindennapi fogalmak sem voltak nemzetközileg elfogadottak mint a lóerő, a kalória stb. Csak 1960-ban fogadta el az új SI rendszert az Általános Súly és Mértékügyi értekezlet, és nálunk is csak 1980-tól kötelező az 1976-os Minisztertanácsi Határozat értelmében. Így minden bizonnyal várhatunk még arra az időre, amikor az egyes hangszerek, méreteik, jellemzőik olyan pontossággal kerülnek meghatározásra, hogy azt általánosan elfogadhatónak tarthatjuk.

- ²¹ Az előfordult rövidítések jelentése: OkISz = Szamota István – Zolnai Gyula: *Magyar oklevél-szótár*. Pótlék a Magyar nyelvtörténeti Szótárhoz. Budapest, 1902–1906. // SchISzj. = Schlägli Szójegyzék. 1405. k. Kiadva: Szamota István: *A schlägli magyar szójegyzék*. A XV. század első negyedéből. Budapest, 1894. // RMNy = Régi magyar nyelvemlékek ... Kiadta a Magyar Tudós Társaság. I–IV. Buda, 1838–1846, V. Budapest, 1888. // MNYTK = A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai. Sorozat. Budapest, 1. sz. (1905–) // Pesti N. = Pesti Gábor: *Nomenclatura sex lingvarvm*. Bécs, 1538. // PP = Pápai Páriz Ferenc:

- Dictionarium manuale Latino – Ungaricum et Ungarico – Latinum I-II. Lőcse, 1708., Tyrnaviae, 1762. // Kassai 1–5 = Kassai József: Származtató, s' gyökerésző magyar-diákszökönyv, 1–5 tsmó Pestenn, 1833–1836. // MTSz. = Szinnyi József: Magyar tájszótár. I-II. Budapest, 1893–1901. // TelK. = Teleki-Kódex. 1525–1531. Kiadva: Nyár. XII. // GyöngySzt. = Gyöngyösi Szótártöredék 1560. k. Kiadta Melich János, Bp. 1898. // Nsz. = Az MTA Nyelvtudományi Intézetében készülő akadémiai nagyszótár kézirat anyagából.
- ²² A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára 2. köt., Budapest, 1970. 82. p.
- ²³ Szamota István: A schlagli magyar szójegyzék. A XV. század első negyedéből. Budapest, 1894. A 2103 sz. szócikkben azonban már a „subtigium” bel fonál is előfordul, ami a húros hangszerek húrvégét jelentheti. Természetesen a sokkal általánosabb varróanyagként való felhasználása mellett.
- ²⁴ Szamota István: A Murmelius-féle latin-magyar szójegyzék 1533-ból. Budapest, 1896. Értekezések a nyelv és széptudományok köréből. XVI. kötet, VII. szám.
- ²⁵ Lásd többek között: Curt Sachs: Real – Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Ploglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Berlin, 1913.
- ²⁶ Czuczor Gergely és Fogarasi János: A magyar nyelv szótára. II. kötet, Pest, 1864. 1505. oszlop.
- ²⁷ Ezt a magyarázatot a nyelvészek a Magyar Nyelvőr 19: 149 számában nem tartják elfogadhatónak.
- ²⁸ Ugyanitt indokolják Imre Sándor szófejtésének elutasítását.
- ²⁹ Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai. Budapest, 1924. 43.
- ³⁰ Kertész Manó: Széjlegyzet Wichmann csángó szótárához. Magyar Nyelvőr 66: 52 szám.
- ³¹ Bárczi Géza: Magyar szófejtő szótár. Budapest, 1941.
- ³² Viski Károly: A hegedű. In: Rmlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Gunda Béla szerk. Budapest, 1943. 43-54.
- ³³ Gábry György: Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig II. In: Magyar Zene, XXI/3. sz. 1980. szept. 223-248.
- ³⁴ Baráth Tibor: A magyar népek őstörténete. Montréal, 1968. 82. 7. jegyzet.
- ³⁵ Picken L.: Folk Musical Instruments of Turkey. London, 1975. 199.
- ³⁶ Gábry György: i. m. 234.
- ³⁷ A közvetítést Gábry György szerint tulajdonképpen a koboz (kobuz, kopuz stb.) nevű hangszer és a hozzá hasonló hangszerek valószínűleg voltak meg. Ezeknek egy közös ősrük lett volna ez a bizonyos „hegit”.
- ³⁸ Lásd többek között Haraszi Emil: Hangutánzás és jelentésváltozás az egyetemes és a magyar hangszertörténetben. Budapest, 1926.
- ³⁹ Viski Károly: A hegedű. In: Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. (Szerk.: Gunda Béla) Budapest, 1943. 53. p. Viski itt még megemlíti, hogy: „Erre nézve nagyon érdekesek azok az analógiák, amelyeket Erdődi állított össze. Erdődi: Huj, huj, hajrá! Szegedi Füzetek. III. 1937. 228-233.

- ⁴⁰ Ipolyi Arnold: Magyar mythológia. I. Budapest, 1929. 326. valamint Sárosi Bálint: Cigányzene ... Budapest, 1971. 191. Ez az antromorfizáló névadás lényegében szintén arra utalhat, hogy az ilyenféle hangszereknek az emberiség egész történelméből hosszú periódus során lehetett jelentős szerepe.
- ⁴¹ Lukács György: Az esztétikum sajátossága. I. Budapest, 1969. 71.
- ⁴² Dömötör Tekla: A magyar nép hiedelemvilága. Budapest, 1981. 13.
- ⁴³ Kerényi György: Magyar énekes népszokások. Budapest, 1982.
- ⁴⁴ Viski Károly fejtegetéseit a magunk kiegészítésével elfogadhatónak véljük, elismerve a magunk ismereteinek hiányosságait.
- ⁴⁵ Az antikvitásból ismert cythara (cytara, citara, khitar, kytara stb.) semmiesetre sem lehetett vonós hangszer, viszont mindemellett egyet kell értenünk Zolnay Lászlóval (bár az előbbieket is ő állítja), hogy Gerevich László is téved, amikor ugyanezt a szót citerának fordítja. (Zolnay László: A magyar muzsika régi századaiból. Budapest, 1977. 372.
- ⁴⁶ El kell tekintenünk azoktól a változtatásoktól, amelyeket a mesterek hiányos felkészültségéből eredőnek ítélnénk. Ilyenek szép számmal voltak a korábbiakban, de jelentős számban találkozhatunk hasonlókkal napjainkig. (Kettős gerenda, üveg lélek, gitár – bordázat hegedűben stb.) Mindezek túl azonban több olyan apróbb szerkezeti változást figyelhetünk meg, amely az évszázados gyakorlat eredményeként került kivitelezésre, és amely elsősorban a hangszerek tartósságát, ellenállóképességét hivatott fokozni. Ilyennek tartathatjuk az „ff”-ek vonalának kisebb mérvű átalakítását, a belső részek (sarkok, tőkék, lécezések bizonyos módosulását), az alsó nyereg kiképzését, valamint az alkatrészek állandó tökéletesítést.
- ⁴⁷ Az egyes állomások természetesen bizonyos jellemző vonások kiemelésével történnek, amelyeket azonban éppígy felválthatnánk más megközelítésben más jellemzőkkel is.
- ⁴⁸ Ezek közé sorolhatjuk a korábban említett hegedűépítési fogásokat, amelyek főként a régi hangszerek javítása során váltak felismertté, hiszen az előforduló sérülések felhívják a szakavatott mesterek figyelmét a várható sérülések megelőzésére.
- ⁴⁹ Antonio Stradivari halálát követően (1644–1737) legalább három fontos módosítást hajtanak végre a korábbi építési elvekben. A hanggerenda hosszát megnövelik, a hegedűnyak dőlésszögét és kiképzését megváltoztatják (növelik, illetve egyetlen darabból alakítják ki), és megnövelik a nyaki mensurát.
- ⁵⁰ Ebben a században már feltétlenül a modern értelemben vett hegedűkről van szó, bár még talán inkább barokk hegedűkről kellene beszélnünk. A kétféle építési mód (Stainer illetve Stradivari modellje) több külső jegyben is felismerhető. Stainer hegedűinek tető és hátkiképzése boltozatosabb, FF-jei kisebbek, elhelyezésük is a függőlegeshez közelebb álló, vonalvezetésük is eltér Stradivariétól. J. Stainer (1621-1683) hegedűi általában kisebbek (hosszuk 335–356 mm, felső szélességük 162–166 mm, alsó szélességük 200–222 mm, kávamagasság fent 30,5–29 mm, lent 31–30 mm) míg ugyanezek a méretek Stradivarinál (hosszuk 352–259 mm, felső szélességük 165–172 mm, alsó szélességük 201–213 mm, kávamagasság fent 33–28 mm, lent 33–30 mm.) Nem bizonyított, hogy Stainer is dolgozott volna N. Amati ((1596.1684) műhelyében. Úgy tűnik azonban, hogy az ő (Stainer) hangszerei még a korábbi típushoz állnak közelebb. Erre utal az a körülmény is, hogy nagyon gyakran készíti még hegedűit a korábban a violáknál általános különböző fejekkel a csigák helyett.

A különböző építési módok különböző hangot eredményeznek. Stainer hegedűi kisebbek, nazálisabb, kamara jellegű hegedűhang előállítására alkalmasak, míg Stradivari remekei a fényesebb, nagyobb, a modernebb hangverseny követelményeknek jobban megfelelő hegedűhang képzésére alkalmasabbak. Ez a későbbiekben egyértelműleg Stradivari és az olasz hegedűk elsőbbségéhez vezet. Hatása a később kialakuló magyarországi hegedűkészítői gyakorlatban is jelentkezik.

- 51 A 16. században a Gasparo da Salo alapította bresciai és az Andrea Amati alapította cremonai iskolák egyaránt virágzó hangszerkészítő gyakorlattal rendelkeznek. Bertolotti, Gasparo di akit Gasparo da Salo néven ismernek (1540–1609), Amati Andrea (1535–1581) között éltek az általuk alapított iskolák székhelyén. Műhelyeikből a neves mesterek sora kerül ki. Bresciában Giov. Paolo Maggini (1580–1630) a leghíresebb hegedűkészítő, míg Cremonában Niccolo Amati (1596–1684), Antonio Stradivari (1644–1737), Giuseppe Guarneri del Jesu (1698–1744) jelentik a csúcspontokat. Úgy véljük, hogy az utóbbi hangszerei egyesítve a két iskola legjobb eredményeit, napjaink igényeit a legjobban képesek kielégíteni.
- 52 A hegedű ma általánosan elfogadott alakját minden valószínűség szerint a violától és a lírák különböző fajtáitól nyerte. E két korábbi fő csoport rendelkezik azokkal a sajátosságokkal, amelyeket a hegedűben egyesítve lelhetünk meg. A tető- és hátlap boltozata, a gömbölydedebb forma, az ff-ek kiképzése, az oldalakon túlnyúló tető és hát, valamint a húrok rögzítési és játéktechnikai megoldásai valószínűsítik ezt a feltételezett kettős örökséget.
- 53 Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája. Budapest, 1978. 238.
- 54 A szakirodalom általában elfogadja a hegedű első készítőjeként Tiefenbrucker (Dieffopruchar, Duiffobrugcar, Duiffobrocard, Duiffoprougar stb.) Gaspardt-t (1514–1571). Ez főként a múlt században volt elfogadott, és legfeljebb a „feltaláló” nemzetiségét vitatták. Napjainkban egyre inkább elfogadott az általunk is vallott „több feltaláló” hipotézise. A Gábry György tételezte „őstípus” véleményünk szerint még inkább vitatható. Ebben az esetben ugyanis nemcsak egyetlen feltalálót kellene elképzelhetőnek tartanunk, hanem ezen egyetlen személynek egyetlen hangszerét is, amely a későbbiek folyamán valamilyen megmagyarázhatatlan ok következtében „őstípussá” válhatott volna. Ez minden bizonnyal tarthatatlan feltételezés.
- 55 Bizonyára elegendő lehet, ha arra hivatkozom, hogy ma is elfogadott gyakorlat a hegedű-félék húrjainak pengetéssel történő megszólaltatása (pizzicato), amelyet mindkét kézzel felváltva, vagy külön-külön is végezhet a hegedűs, de ugyanígy ismert gyakorlat a húrok vonóval történő ütögetése, ami szintén történhet a vonószőrrel, de a vonó fájával is (col legno). Mindezekon kívül még több különféle megszólaltatási módot ismer a hegedűművészet és a hegedűpedagógia, amelyek közül néhány feltétlen a korábbi ismert gyakorlatból maradhatott vissza. Az sem jelenthet csak erre a területre jellemző esetet, amikor egy megoldás bizonyos időre feledésbe merül, és egy bizonyos előre ki nem számítható idő és feltétel eltelté – megjelenése következtében újra általánossá, elfogadottá válik.
- 56 A hangszereket többek között Mahillon, Victor; Hornbostel, Erich Moritz von; Sachs, Curt; valamint Dräger, Hans Heinz csoportosították tudományos rendszerekbe. [Mahillon (1841–1929); Hornbostel (1877–1935); Sachs (1881–1959); Dräger (1909–1968)] Ezt a beosztást követi nálunk Darvas Gábor: Évezredek hangszerei. Budapest, 1961. c. kötete is némi módosítással. Az egyik lehetséges felosztás a hangkeltés forrását veszi figyelembe, és eszerint megkülönbözteti az idiofon, membranofon, aerofon, kordofon és elektrofon hang-

szereket. Véleményünk szerint az emberiség első hangszerei azok a természetes anyagokból készült eszközök lehettek amelyek összeütve, megütve, megrázva, dörzsölve szolgáltak elsősül hangok keltésére. Ezek használata során alakulhatott ki az emberiség gyakorlata a hangok előállításának különböző módozataira.

- ⁵⁷ Szőke Péter: A zene eredete és három világa. Budapest, é.n. (1982) 148.
- ⁵⁸ Bartók Bélától idézi Szőke Péter i.m. 206.
- ⁵⁹ Szalay László: Magyarország története. Pest, 1861. I. 54.
- ⁶⁰ Plektron (plectrum) – a kithara, mandolin, citera stb. húrjainak megpendítésére szolgáló kemény tárgy (érből, elefántcsontból, fából stb.). Egy ideig így nevezték a cimbalom verőpálcáit is. (Zenei lexikon III. (131.)
- ⁶¹ A művészettörténeti emlékeken (lásd az „első hegedűkészítők” c. fejezetet) több olyan húros hangszer látható, amelyet többféleképpen is meg lehetett szólaltatni. Hogy ez a megszólaltatás pusztán kézzel (pengetve) vagy plektronnal pengetve-ütögetve, esetleg valamiféle kezdetleges vonóval ütögetve – vonva, esetleg alkalmanként váltogatva különféle módokon történt, itt részletesen nem fejtegethetjük. A lehetőség azonban mind a társadalmi funkciókat, mind a hangszerek jellegét, mind a vonó fokozatos elterjedését tekintve már fennállott.
- ⁶² Az írásos emlékek közül az oklevelek már a 15. században nagy számmal jeleznek hegedűsöket (17 esetben) és lantosokat (28 esetben). Amire magunk utaltunk az a játékmódokról történő bővebb írásos beszámoló. A számszerű adatokat Gábry György: Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig II. c. munkájának „Instrumentális tények táblázata” c. kimutatásából vettük.
- ⁶³ Lantos Sebestyénünk s más versszerzőink megjegyzéséből tudjuk, hogy a magyar lantosok nem jó néven vették, ha őket hegedűsöknak hívták. Ők nagyobbra tartották magukat, mert ők a verseknek és a versek nótáinak nemcsak előadói, de egyúttal szerzői is voltak. Holott a hegedűsök csak mások műveit adták elő – pénzért. S ha tudjuk, hogy a hegedűsök jó része cigány volt, akkor még inkább értjük, miért tiltakoztak oly nagyon a lantosok a hegedűs név ellen.” (Takáts Sándor: Bajvívó magyarok.) Képek a török világból. (Budapest, 1979. 169.)
- ⁶⁴ A Pallas Nagy lexikona. Budapest, 1894. (Az összes ismeretek enciklopédiája.) VIII. 803.
- ⁶⁵ A Franklin kézi lexikona. Budapest, 1912. II. 173. oszlop.
- ⁶⁶ Révai Nagy Lexikona. (Az ismeretek enciklopédiája.) Budapest, 1913. IX. 657.
- ⁶⁷ Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (szerk.): Zenei lexikon. (A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája.) Budapest, 1930. I. 463.
- ⁶⁸ Böhm László: Zenei műszótár. Budapest, 1961. 113-114. pp.
- ⁶⁹ Új magyar lexikon, (második lényegében változatlan lenyomat.) Budapest, 1962. III. 234.
- ⁷⁰ Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: Zenei lexikon, (átdolgozott új kiadás.) Budapest, 1965. II. 175.
- ⁷¹ Magyar Értelmező Kéziszótár. Budapest, 1972. 533.
- ⁷² A Magyar Nyelv Értelmező Szótára. Budapest, 1979. III. 197.

- ⁷³ „A nép között ma sem ritka, hogy a hegedűt balkezessé alakítják át: a négy húr sorrendjét megcserélik, s a hegedű belsejében levő lelket (hagyományos nevén sólyom) az ellenkező oldalra helyezik. Az erdélyi magyaroknál (s természetesen ugyanott a románoknál is) nem ritka az ún. „hanghúr” azaz rezonáló húr alkalmazása ... (Sárosi Bálint: Cigányzene ... Budapest, 1971. 191.) A húrok lefogással történő megrövidítése pedig mind a lantféleségek-nél, mind a gitároknál, de a violáknál is általános.
- ⁷⁴ A legismertebb példája ennek Niccolò Paganini (1782–1840) hegedűművészi és zeneszerzői tevékenysége. „Mózes fantázia” c. művét mindvégig a „G” húron kell játszani.
- ⁷⁵ A hangszeres zenélési alkalmak számszerű megnövekedése, valamint a vonósok zenekari alkalmazása lehet a két fő komponens, ami ezt a feltevést igazolhatja.



A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTÉS KEZDETEI

Bevezetés

A hazai művelődéstörténet szerves részét képezi a zenei élet. Ez pedig aligha képzelhető el hangszerek nélkül, jóllehet a zenetörténet gyakran hajlamos megfélekedni azok kielégítő vizsgálatáról, kutatásukról és főképpen a mesterekről, akik a muzsikások hangszereit készítették. Igaz, nem volt szükség minden időben a hangszerkészítőre. Az emberiség őskorában, de még a jóval későbbi időkben is, a zenészek maguk készítették hangszereiket. Napjainkban is láthatunk olyan népi muzsikusokat, akik saját készítésű hangszereken játszanak. Olyan időket is ismerünk, amikor még a muzsikus nem tartozott a közösségből kivált egyéb mesteremberek közé, volt más „tisztességes” mestersége is. Azt a korszakot, amelyben megkíséreljük fellelni a Magyarországi hangszerkészítés egyik nevezetes ága – a hegedűkészítés – kezdeteit, már a munkamegosztás e téren is jelentkező hatása jellemzi. Ez az a korszak – a XVII–XVIII. sz. – amikor még fellelhető az írásos emlékekben a hangszerkészítő-muzsikus, a több hangszeren játszó és azokat javítani tudó zenész, a zeneszerző-hangszerjátékos, de az író-szerző-muzsikus vagy éppen a „szerszám”- és hangszerkészítő is.¹

A korszak lényegében Moháccsal (1526), illetve a török megszállással kezdődik, hiszen az ország három (olykor ténylegesen több) részre szakadása olyan sajátságos helyzetet teremtett, amely jelentősen befolyásolta Magyarország gazdasági, politikai, de művelődési viszonyait is. Négy sajátságosnak nevezhető centrumot találtam éppen a vizsgálandó hegedűkészítés vonatkozásában, melyek részben a kezdeteknél, részben a további fejlődés szempontjából bírtak jelentőséggel: Erdély, Eperjes, Pozsony és Pest-Buda. Súlyuk, területi kiterjedésük, a sajátságos zenei vonatkozásaik ugyan eltérőek, időben sem esik egybe hatásuk jelentkezése, mégis úgy vélem, hogy a történelem összefonódó szálai közül e négy, jelentősebb a többinél. Az elmondottakból tehát egyértelmű, hogy a vizsgált korszak a XVII–XVIII. század, de nem hagyhatók figyelmen kívül a XVI. századi előzmények, és a napjainkig ható következmények sem, a terület pedig a történelmi Magyarország, de nem elhanyagolhatóak a környező, esetleg távolabbi országok sem. Ez utóbbiak fontosságára elég talán annyit megemlíteni, hogy hegedűkészítésről valójában nem lehet a szó mai értelmében beszélni, amíg ezt a hangszert Olaszországban, Franciaországban, Németországban, vagy Ausztriában „fel nem találták”.² A hegedű tehát a mai értelemben vett hangszerként szerepel a dolgozatunkban, és nem foglalkozunk a magyar történelem során oly különböző korszakokban, olyan eltérő területeken és oly sok szerzőnél már sokkal korábban szereplő „hegedő”, „hegede”, „hegede” stb. fogalmak valódi és a mainál mindenkor jelentősen többet – vagy éppen kevesebbet – vállaló tartalmaival.³

Az országrész, amely a törökök megszállása után többé-kevésbé megőrizte önállóságát, bizonyos fenntartásokkal jól példázhatja azt a fejlődést, amely még tulajdonképpen Mátyás korára vezethető vissza.⁴ Nem hanyagolhatók el azonban az Anjouk, sőt az Itália felé orientálódó Árpád-házi királyok sem, hiszen éppen a hegedűkészítéssel kapcsolatban kiemelkedő jelentősége van az olaszországi hatásoknak.⁵ Az erdélyi fejedelmi udvar, de több más főúr — olykor még városok is — tartanak muzsikusokat.⁶ A zene átszövi a társadalom valamennyi rétegét és az emberi élet minden jelentős sorsfordulóját. Zene szól a lakodalmakon és temetéseken, a templomokban és a kocsmákban, a hadseregekben és a békés városok tornyaiban, az iskolákban és a földeken, a főurak lakomáin és a kolostorokban, és mindenütt, ahol az emberek vigadnak vagy éppen vigasztalásra szorulnak. A zene most is, mint az emberiség történelmének minden szakaszán jelen van, és az emberek muzsikálnak. Hogy ez itt ének, ott kürtök rivallása, harangok zúgása vagy dobok pergése, ma dudaszó, míg holnap a virginál ciripelése, egyetlen falusi muzsikus vagy főúri zenekar, az véleményünk szerint ebben a tekintetben egyre megy. Csak azt kívántuk jelezni, hogy ahol a törökök erőszakosan nem szakítják meg a társadalom fejlődését, ott az lényegében töretlenül követi a maga fejlődési törvényeit, és bonyolult szövevénye mögött felfedezhetjük a korábbi összetevők fonatát. Ezt láthatjuk Erdélyben, illetve még valamit. Nevezetesen azt, hogy a fejedelmi zenekarok egyre növekszenek, tagjaik között egyre több mai értelemben vett hegedűssel találkozunk, a zenei művelődés nemcsak mennyiségi, hanem minőségi jellemzőket is fel tud már mutatni, a költészetben is egyre nagyobb szerepet játszik a zene. Ez már arra utal, hogy olyan igényeket is ki kell elégítenie, melyeket a kevésbé képzett muzsikus nem vállalhat, és olyan hangszerekre lesz szükség, amelyek megfelelnek a fejlettebb hangszínek előállítására.⁷ Nem máról holnapra fog ez bekövetkezni, nem is elsősorban Erdélyben jelentkezik az igazi hatás, — hiszen az ország közben felszabadul a törökök uralma alól — mégis jelentős szereppel bírt véleményünk szerint Erdély, a már kifejlődött művelődési szintek átmentésében és továbbfejlődésük biztosításában. Természetesen nem arról van szó, mintha Erdély kivonhatta volna magát a török hatás alól. Nyilvánvaló — és éppen a magyar zene későbbi alakulása szempontjából különösen jellemző —,⁸ hogy az érintkezés, lett legyen az baráti, ellenséges, kereskedelmi vagy harci, mindenképpen érezteti — éreztetheti — befolyását, és nyomait a kultúra magán viseli. Csakhogy bizonyára nem mindegy, hogy az a bizonyos érintkezés meddig tart, milyen tömegű és milyenségének szempontjából a jellege sem lehet közömbös. Vagyis Erdély, bár itt is felfedezhetők a török hatások (hangszerek, motívumok, elődeinktől különböző előadási módok stb.), mégis alkalmasnak bizonyult a kialakult zenei műveltség átmentésére, és ápolására, beleértve ebbe az újabb zenei eredmények megvalósítását, illetve a nyugati eredmények átvételét. Ez mind az ország zenei életében, mind az annak részét képező hangszerkészítő ipar fejlődésében jelentősnek bizonyult.⁹

Eperjes

Sem mennyiségében, sem minőségében nem hasonlítható a másik három központhoz ez a kis város.¹⁰ Szerepét azonban megnöveli, hogy sajátos helyzetet foglal el mind a protestantizmus terjesztése, mind a művelődésügy (iskolák), mind a zenetörténet, de témánk szempontjából kiemelkedően a magyarországi hegedűkészítés kezdetei, illetve annak irodalmi jelentkezése szempontjából. Eperjes a Szepességben fekszik, 1324 óta szabad királyi város, három nemzetiség (szlovák, német, magyar) lakja a tárgyait korszakban, fejlett kereskedelme kelet és nyugat felé tart kapcsolatokat. Viszonylagos jólétben és békességben élnek lakói a mohácsi vészt követő időkben is.¹¹ Jóhírú iskolájában világi tanítók működnek, a gazdagabb városi polgárok fiaikat külföldi egyetemekre küldik. Városi könyvtára és könyvkereskedése is van.¹² A német reformáció hatására 1531-ben már két lutheránus papja van a városnak. 1550–1664 között a város teljesen lutheránus, és szinte egészében magyar nyelvű. Evangélikus líceumát 1667-ben alapították. A magyar történelemben elsősorban a Thököly összeesküvés felszámolására létrehozott Caraffa-féle vértörvényszék (1687) nyomán jutott tragikus szerephez. Végül pedig ami a magyarországi hegedűkészítésre vonatkozik: Daniel Speer írja az Ulmban 1687-ben megjelent „Unterricht in der musikalischen Kunst” (A zenei művészet tanítása) című művében: „Ich habe auf meiner Peregrination nicht mehr als am Bischofflichen Hofe zu Freysing einen (Barytonspyer) angetroffen, auch dergleichen Instrument nirgends als zu Eperies in Ungarn bey Stadt Trompeter Musico Adam Besslern, der als ein berühmter Geigenmacher solches selbst gemacht.”¹³ Ezek szerint tehát ez a Bessler Ádám lenne az első magyarországi hegedűkészítő. Ezen az egy híradáson kívül azonban semmit sem tudunk Bessler Ádámról. De nemcsak ő, hanem még Daniel Speer – a könyv szerzője – is meglehetősen ismeretlen volt. Részben német zenetudósok, részben magyar kollégáik azután sokmindent tisztáztak körülötte és így meglehetősen bizonyossággal állíthatjuk, hogy igen jelentős barokk szerző volt, akinek a magyarországi művelődéstörténet igen sokat köszönhet, miután meglehetősen jól ismerte országunk viszonyait és azokról megbízható tudósításokat közöl több álnéven írt könyvében.¹⁴ Az idézet jelentősége azonban véleményünk szerint nemcsak egy állítólagos első magyarországon működött hegedűkészítő feljegyzésében rejlik, talán inkább annak a pillanatnak rögzítésében, amikor megragadható a muzsikos (városi trombitás) és hangszerkészítő (hegedűkészítő) egyetlen személyben való megjelenése, amikor muzsikos és mester még azonos. Eperjesen még egyetlen személy, Bécsben már két önálló foglalkozási ág. Pontosabban, már itt is önálló foglalkozás a hangszerkészítés, ha és amennyiben az orgonát és az orgonajátékot vesszük vizsgálódás alá. A trombitakészítés is elvált már a korábbi ikertestvér-től, de az ő esetében nem a hangszerjátékos az iker, hanem a szerszámkészítő, a „lakatos” „instrumentenmacher”. A hegedűt azonban még nálunk nemigen készítik önálló mesterek. Vagy ha igen, csak nagyon ritkán és azok lantokat és más pengetős vagy vonós hangszereket is készítenek, és pontos adataink is csak a későbbi évtizedekből – a XVIII. sz. elejéről – állnak róluk rendelkezésünkre.¹⁵

Eperjes zenei életére utal Thököly egy levele is, melyet 1680. május 21-én írt Csulyi Benedeknek: „Az orgonista fia is penig ha már eljűtt Szebenből s kedve vagyon az apjának is, hogy kibocsássa, jűjjon ki; másképpen, ha kedvetlenül cselekszik, vagy még el nem jött, hagyja abban, mivel már mást is szerzettem Eperjesről, de ennél megvallom,

jobbat szeretnék.”¹⁶ Ez valószínűsíti, hogy Eperjesen maradt a jobbik orgonista, esetleg több is, és a város fejlett kulturális életét ismerve ezen nem is kell csodálkoznunk.

Thököly udvartartási jegyzékében lelhetjük fel a muzsikusok között: „Várbeli réz- és gyalog-dobos, dobos Eperjesi Istvánt.” Ismerve a kor névadói gyakorlatát ez az adat is eperjesi eredetre utal.¹⁷

További bizonyítékok – még hozzá tárgyi bizonyítékok – is megerősítik Eperjes fejlett zenei életére vonatkozó nézeteinket. Gábry György: Régi hangszerek (Budapest, 1969) c. könyvének 5. oldalán ezt írja: „A nemzeti múzeumi leltárkönyvek a jelenlegi épület átvételét követően, 1846-tól kezdődnek, és nagyjából innen számíthatjuk a hangszergyűjtemény kialakulását is. Már 1847-ben nevezetes adomány érkezik az eperjesi Schmidt András igazgatótól: egy csembaló, amely egykor a család birtokában volt, és Thököly István (a nagy Thököly Imre atyja) késmárki címere díszíti.”¹⁸

Ami pedig a további tárgyi igazolást jelentheti az Eperjesen kifejlődött viszonylag magas zenei kultúra mellett, az az Eperjesi Graduál. Egyedülálló a maga nemében, mivel a sárospataki gyakorlatnál jóval korábban – már az 1600-as évek első harmadában –¹⁹ utal a többszólamú éneklés alkalmazására, hiszen szép számmal jegyez le többszólamú énekeket, amit egyébként egyetlen másik graduálunk sem tartalmaz a fennmaradt 15 példány közül. További művelődéstörténeti jelentőségén túl, véleményünk szerint, már önmagában is valószínűsíti, hogy az előbbieken említett Daniel Speer és Bessler Adam képzett muzsikusok voltak, illetve lehettek. Ez az állítás Speerről a megjelent művei alapján bizonyossággal állítható, Bessler pedig, akiről könyvében az idézett részt írja, feltehetően rokonságban állhatott azzal a másik Besslerrel, akinek Laurentz volt a keresztnéve és Breslau-ból származott Pozsonyba és ott „Stadtpfeifer”-ként működött. Ha azt is figyelembe vesszük, hogy Speer maga is Breslauban született – 1636-ban –, és hogy ugyancsak ebben a helységben ismert muzsikus család a Besler, úgy nem tűnik túl merész következtetésnek, ha Speer és Bessler barátságát még szülőföldjükről eredeztetjük, és – ami még ennél is fontosabb –, hogy az Eperjesi Graduál egyedülálló és zenetörténeti kutatóink számára érthetetlen, pontosabban ezideig megfejtetlen négyzólamú gyakorlatánál feltételezzük a két muzsikus közreműködését. További megerősítésül szolgál Speer: Türkischer Eulenspiegel (Güntz, 1688) c. kötete, amelyben hat magyar táncot közöl (több más nemzetiségű táncsal együtt) többszólamú letétben. Mindezek, valamint az a tény, hogy Speer igen erős protestáns kapcsolatokkal rendelkezett, valószínűsítik az előbbi feltevést.²⁰

Végül pedig Speer magyarországi érdeklődését, talán többet is annál, példázza az a röpirat, amelyet a Thököly-féle szabadságmozgalom eseményeiről adott ki.²¹ Jelképesnek is tekinthetjük, amikor így bezárul egy kör a magyar történelem, a magyar művelődés, a magyar szabadságmozgalom egy fejezete és a zene örök árama között.

Pozsony

Ha az eddig tárgyalt két központ – Erdély és Eperjes – elsősorban írásos emlékeivel segített történelmünk egy kevésbé kutatott területén némi újat adni, úgy Pozsony kiemelkedő tárgyi anyagot szolgáltat a magyarországi hegedűkészítés kezdeteinek kutatásához. Az eddig elmondottakból kitűnik, hogy a hegedűkészítés önállósulása később

következik be mint például az orgonaépítése, vagy a csembalókészítése. Lantok már sokkal korábban is készülnek, és mestereink már régen megbecsült polgárok, mint trombitakészítők, harangöntők vagy lantkészítők, amikor még hegedűkészítőkről nem találhatunk említést. A hegedű viszonylagos kései megjelenése részben megmagyarázza ezt a körülményt, de további magyarázatot jelenthet, ha tudjuk, hogy a hegedű korántsem volt kezdetben olyan megbecsült hangszer, mint fent említett társai.²² Hozzájárulhatott ehhez kezdeti tökéletlensége, hangjának rossz minősége, az ismeretlentől való tartózkodás, a fejletlen játéktechnika stb., de bármi okozta is, az elismerésre még sokáig kellett várnia. Pozsony kiemelkedő szerepét bizonyára egyértelművé teszi az a körülmény, hogy az ország nyugati oldalán kívül marad a törökök megszállási övezetén és ha teljes és feltétlen biztonságban nem is fejlődhetett, a korábbi kulturális szintet nem semmisítette meg a török megszállás. Ebben a vonatkozásban hasonló a helyzete Erdéllyel, de míg az szinte állandóan változó kisebb-nagyobb hatalmi csoportosulások mozgásában öröklődik, addig Pozsony a Habsburgok fennhatósága alatt viszonylag egyenletesen felnőhet az ország fővárosának szerepéhez. Ebben éppen Bécs közelsége jelentős segítséget biztosított, míg másfelől az ország politikai függetlensége, gazdasági önállósodása, nemzeti irodalma és egész nemzeti művelődése komoly károkat szenvedett.

Pozsony művelődéstörténeti jelentősége abban is áll, hogy megfelelő visszavonulási terepet nyújtott a már kifejlődött kulturális intézményeknek, lehetőséget adott továbbélésükhöz és továbbfejlődésükhöz – még ha szerényebb keretek között is –, ugyanakkor állandó kapcsolatot jelentett a nyugattal, ahonnan különösen zenei téren, állandó és igen jelentős beáramlás mutatható ki, mind a zeneművek, mind a muzikusok részéről, de ugyanezt tapasztalhatjuk a hangszerkészítők szakmaiban is.²³

Az 1700-as évekből több mesterjelzéssel ellátott hangszer maradt ránk pozsonyi hangszerkészítőktől, amelyek egyértelműen igazolják a város fejlett hangszerkészítő iparának meglétét.²⁴ Ezek a hangszerek, ezek közül is most már a hegedűk, lehetővé teszik a kor ipari színvonalának megítélését, a hegedűk stíluskritikai elemzését, és a korabeli külföldi – elsősorban az olasz és a német nyelvterületen élő – mesterek munkáival történő összehasonlítást.²⁵ A kutatások határait, irányát a hangszerkészítés történetének tárgyi emlékei az írásos anyagtól sok tekintetben eltérő módon befolyásolják. A mester-cédulák²⁶ ugyan rendszerint tartalmazzák a mester nevét, a készítés helyét és idejét, esetleg a sorszámát (Opus) is, de, különösen a hegedűk esetében, gyakran cserélik ki azokat értékesebb mesterek céduláival, gyakran hamis cédulákat ragasztanak értéktelen hangszerekbe, de igen sokszor nincs is jelzés a fellelt hegedűben. A pozsonyi hegedűkészítés kutatásában további nehézséget jelent, hogy az egyik család – Leeb (Leb, Löb, Löbb változatokban is!) – több Johann Georg keresztnévű mestert is felnevelt, és így, mivel az ipar öröklődött, a mesterek pedig nem mindig figyeltek minden apróságra, előfordult, hogy a mester-cédulákon az évszám előnyomott két első számát (17..) az 1800-as években készült hangszereken elfelejtették kijavítani (18.-ra) és így az adott hegedű egyszeriben 100 évvel idősebbnek látszik. Természetesen nagyon sok egyéb összetevő is nehezíti – olykor könnyíti, de mindenképp befolyásolja – a rendelkezésre álló hangszerek vizsgálatát, sajnos ezek tárgyalása meghaladja e dolgozat kereteit. Az említett Leeb család hangszerei közül tehát csak igen gondos vizsgálattal lehet megállapítani, hogy a feltevéseink szerint két, esetleg három Johann Georg Leeb közül melyiket ki készítette.²⁷ Kutatásaink szerint a pozsonyi anyakönyvekben az első Johann Georg Leeb, a Szent

Márton r. kat plébánia Kereszteltek könyvében a 16. lapon bukkan fel az alábbi bejegyzéssel: *infans Georgius | P. Joannes Leeb | M. Catharina | P. Georgius Winckler | P^a Catharina Moserin* | a tördelés szerint soronként egymás alá írt nevek 1617 április 23-ról származnak, vagyis egy Leeb család már keresztelőt tartott Pozsonyban az 1600-as évek elején!

A másik hegedűkészítő család a Thir (Thier, Thirr, Türr, Dürr stb. változatban is) familia. Több hangszerüket őrzik magyarországi közgyűjteményekben, s ezek bizonyítják a család tagjainak 18. sz-i pozsonyi működését.²⁸ További adalékot szolgáltat az Esterházy levéltár egy pozsonyi Antoni Thir hegedűkészítőről, aki a kismartoni zenekar számára végzett különböző hangszerjavításokat, és állított ki arról számlát.²⁹

Igen fontos tény a két család tevékenységének vizsgálatánál, hogy míg a Leeb-ek olasz minták szerint, lapos boltozattal készítették hangszereiket, addig a Thir család mesterei a német (Stainer) iskola formáit követték, és magas boltozattal építették a műhelyeikből kikerülő vonós instrumentumokat. Ez a körülmény, valamint a két műhely lakk anyagának és lakkozási technikájának különbségei (ugyancsak a Leeb-ek előnyére) azt eredményezte, hogy napjainkban sokkal keresettebbek és értékesebbek a Leeb család opuszai.³⁰

A felsoroltakon kívül Pozsony jelentősége abban is lemérhető, hogy a későbbiekben majd mintegy iskoláját fogja képezni a magyarországi hegedűkészítésnek, amikor a törökök kiűzése után Buda, Pest hangszerkészítő iparát segít talpra állítani, vagy a továbbiakban a nagyobb vidéki városaink (Debrecen, Szeged, Győr stb.) mestereinek nyújt szakmai bázist. Ez azonban már a későbbi évszázadokra nyúlik.

Pest-Buda

Az áttekintett központok zenei életének előzményei többségükben Budán találhatók meg. A királyi udvar, a királyné udvartartása, a főurak és főpapok követjárása, az egyházi és világi ünnepek jó alkalmat teremtettek a muzsikálási alkalmaknak és azok terjedésének. Ennek hatásait érezhettük Erdélyben, Pozsonyban, de minden bizonnyal sok más főúri udvartartáson is. Buda eleste után ez ugyan itt megszűnt, de éppen a két országrész továbbélése útján megőrződött és bizonyos mértékig tovább is fejlődött korábbi zenei kultúránk. Így történhetett, hogy röviddel a törökök kiverése után, Buda, és most már Pest is, újra elfoglalja helyét az ország irányításában. Kezdetben ez ugyan eléggé nehezen indul, hiszen a török megszállás lényegében a maga színvonalára züllesztte a leigázott területeket — a gazdasági és kulturális állapotok a korábnál lényegesen alacsonyabb szintre zuhannak —, de mintha a művelődés területén is érvényesülne bizonyos korlátok között a gazdasági életben kimutatható trendvonal,³¹ hosszabb-rövidebb időszak alatt a korábbi fejlődési vonal mentén halad a társadalom zenei élete tovább. Így amit Budának köszönhetett korábban az ország zenei élete, az most Nyugaton és Keleten átmentve visszatért Pest-Budára.

E kérdés kutatásában kimagaslóan nagy segítséget nyújtott Dr. Illyefalvi: Pest és Buda polgárjogot nyert lakosai (Budapest, 1955) c. írása, amely valamennyi pesti és budai polgár adatát összesíti a kérdéses időszakban. Ebből kitűnik, hogy Budán már 1691 és 1697 között (pontosabban nem állapítható meg) polgárjogot kapott egy Lepp Peter

nevű trombitás. Őt követi 1708 XII. 19-i polgárjogával egy Tschinadi Hanss nevű musicus, akinek hangszerét ugyan nem ismerjük, de a kor szokása szerint bizonyára több hangszeren is kellett játszania. Őket azután 1715 I. 21 és 1720 XI. 20 között további 16 muzsikussal követi, akik valamennyien polgárjogot kaptak.³² Közöttük már feltűnik egy König Jacob nevű hegedűs is, aki polgárjogát 1717 VI. 25-én szerezte meg. A muzsikusokkal nagyjából egyidőben (1718 III. 11-én) kap polgárjogot Buttre Johann harangöntő, majd 1726 VII. 8.-án Bachmann Balthasar harangöntő, de 1753 XII. 17-én már a polgárok között találjuk Richter Joseph hűrkészítőt, 1762 VIII. 17-én Fickel Joseph orgonaépítőt, majd ettől kezdve több hasonló foglalkozású személy kerül felvételeire és csak 1798 XII. 5-én jelenik meg az első fúvóhangszerkészítő polgár, Scheily Michael személyében. A hegedűkészítők majd csak ezután lépnek színre.

Pesten 1733 X. 26.-án kap polgárjogot Tüller Frantz karnagy, 1742 IX. 15-én Naller Franz zenész, majd 1756 I. 27-én Stephan Frantz orgonaépítő és 1789 IV. 18.-án Szoltics Adalbertus hűrkészítő. 1798 VIII. 5-én kap polgárjogot az a Testori Antonius, aki Pozsonyból származott, foglalkozása „Instrumentorum confector” (műszerész? hangszerkészítő?) és esetleg rokona lehet az Olaszországban kiterjedt hegedűkészítő tevékenységet folytatott Testore családnak.³³

Budán és Pesten tehát újra megindul az élet, és kibontakozóban volt az a hangszerkészítői tevékenység, mely főként a hegedűkészítés terén majd a következő évszázadban érleli meg igazi gyümölcseit.

*

Megkísértem az eddig feltárt és általam újabban megvizsgált adatokból, írásos és tárgyi emlékekből felvázolni a magyarországi hegedűkészítés kezdeteit. Az erdélyi zenei élet, az eperjesi zenélő kapcsolatok, a pozsonyi hegedűkészítők munkássága és az újból fellendülő budai, valamint a kialakuló pesti zenei világ kínálja véleményünk szerint a kulcsot a későbbi magyarországi hegedűkészítő ipar fejlődésének megértéséhez, és a korabeli ilyenirányú gyakorlat vizsgálatához. A későbbi tendenciák (minták, szakmai fogások, típusok, kísérletek stb.) jobban érthetőek, ha látjuk a kezdetek körülményeit, a kapcsolatokat és hatásokat. Ugyanaz a kör, amely megtalálható Eperjestől-Eperjesig Speer vagy Thököly személyén át, fellelhető Budától-Budáig egy nagyobb sugár mentén. Így nyújthat a művelődéstörténet megértése a történelemhez, a történelmi összefüggések megértése pedig a művelődés történetének felderítéséhez segítséget.

Jegyzetek

- 1 Ilyen zenész-hangszerkészítő például Adam Bessler, akit Daniel Speer említ meg az Ulmban 1687-ben megjelent könyvében. (Daniel Speer: Unterricht in der musikalischen Kunst, 208.) Nevezett városi trombitás és emellett hangszereket (hegedűt, barytont) is készített.
- 2 A hegedű „feltalálásáról” hosszantartó éles viták folytak és napjainkban is folytatódnak. A szakirodalom nagyjából megegyezik abban, hogy az első mai értelemben vett hegedűt egy Tiefenbrucker (Dieffopruchar, Duiffobrugar, Duiffobrocard, Duffoprougar stb. változatokban is) Gaspard nevű mester készítette, aki 1514-ben született a Füssen melletti Pruckban és 1571-ben halt meg Lyonban. A névváltozatok és a működési területek elegendő alapot szolgáltatnak az olasz, francia és német hangszertörténészeknek arra, hogy mindannyian saját nemzetük szülöttjének illetve mesterének kiáltsák ki az „első” hegedűkészítőt, akinek fennmaradt hangszereiről később kimutatták egy

jóval későbbi francia mester (Vuillaume, Jean Baptist 1798–1875) kegyes szándékú hamisítását. Kiderült ugyanis, hogy valamennyi Tiefenbrucker jelzésű hangszer Vuillaume műhelyéből került ki! Az elsőség kérdésének eldöntése ugyan nem tartozik a jelen dolgozat feladatai közé, annyit mégis meg kívánok jegyezni, hogy véleményem szerint sok más tárgyhoz hasonlóan a hegedűt sem egyetlen ember találta fel, hanem több nemzedék hagyományai és tapasztalatai alakították ki a ma ismert hegedűcsalád hangszereit.

- 3 Családneveink között a „Hegedus” már 1394-ben felbukkan (Szamota-Zolnai: Magyar oklevél-szótár Bp. 1902–1906), ezután a legkülönbözőbb változatokban (Hegedews, Hegedes, Hegyedws stb.) jelenik meg. Mint tevékenység elsősorban énekmondó, hírmondó tartalmat hordoz, amely hangszeres kísérettel (pengetett, ütögetett és csak a 16. sz.-tól vonóval megvont hangszereken) volt általános. Hangszerként a pengetett és vonóval megszólaltatott formákon kívül, olykor fúvós hangszert jelez. (Gyöngyösi Szótártörődék 1560. k. Közrebocsátotta Melich János. Bp. 1898) Mindezekon kívül pedig még mint nyakkaloda is használatos a német Geige magyar megfelelőjeként. (Hand- und Halsfessel, Geige, nyakkabda 1564. Szamota-Zolnai: Magyar oklevél-szótár).
- 4 Mátyás udvarának zenei életéről a kor beszámolóí alapján (Peter Eschenloer, Antonio Bonfini, Marzio Galeotto) meglehetősen széleskörű ismerettel rendelkezünk. Maguk a muzsikuszzeneszerzők (Tincoris, Barbireau, Cornuel, Heinrich Finck stb.) levelezése is megerősíti a fejlett zenei életéről kialakult és általánosan elfogadott nézeteket. Az orgonista-orgonaépítő (valamennyi felsorolt muzsikuszzeneszerző kettős foglalkozást űz, zenét szerez és játszik, vagy hangszert készít és játszik, mint az István mester néven ismert Stefano da Salerno, és az ugyancsak olasz Daniel mester), de a lantos Piero Bono és még sokan mások az énekesek és hangszerekek közül ugyancsak tanúsítják a zene és a muzsikusz jelentős szerepét Mátyás udvarában. Ezt az igen fejlett zenei kultúrát folytatja a Jagellók korában Thomas Stoltzer és Adrian Willaert, és ezzel állt kapcsolatban Szapolyai János erdélyi udvara is. Benkő András: „Az erdélyi fejedelmi udvar zenei életéről” c. tanulmányában ezt írja: „Ez az indulásakor nyugati alapozású zenei élet a Havasalfölddel és Moldvával, majd Lengyelországgal kiépült összeköttetések nyomán új, részben keleties színekkel gazdagodott. A Báthoriakkal kezdődően az olasz reneszánsz zene hatása lesz uralkodó jellegű. Felszínesebb a francia és a német zene alakító hatása. A XVII. század utolsó évtizedeitől kezdve azonban egyre erőteljesebben bontakozott ki Bécs befolyása”. (Művelődéstörténeti tanulmányok. Kriterion, Bukarest, 1979. 94.)
- 5 Mátyás udvarának zenei életében éppen a korábbi jegyzetben szereplő olasz muzsikuszok (Tincoris, István és Dániel mesterek stb.) jelzik a királyné – Beatrix – szülőföldjéről beáramló olasz zenészek túlsúlyát. Jóllehet ez a kapcsolat már az Anjouk idején is jelentős szerepet játszott, Mátyás korában azonban mind a fejlettebb művészeti élet, mind az igények kiterjedtebb volta, sokkal nagyobb tömegű hatás meglétét igazolja. Ez az olasz hatás fedezhető fel később Pozsony zenei életében is, amikor 1740-ben először játszanak a városban (és valószínűleg Magyarországon is) olasz operát, és ezzel együtt először jár olasz operatársulat a városban, aholis 1740 júniusától, 1741 bőjtjéig szerepelnek. Ettől kezdve ezután már gyakran járnak olasz muzsikuszok a város falai között. (Váli Béla: A budai színház története) Mindezekon túlmenően azonban különösen a hegedűkészítéssel kapcsolatban igen jelentős az olasz hatás. A hegedűkészítés területén ugyanis két egymástól jelentősen eltérő iskola alakul ki már a 17–18. sz. folyamán. Az olasz és a német iskola. A. Stradivarius és J. Stainer a két iskola legnevesebb képviselője (megalapítóknak is tartják őket). A részletek elhagyásával úgy jellemezhetjük a német hangszereket, hogy azok inkább a belső térfogatuk öblösebb kialakítása következtében a kamara jellegű lágyabb, gyöngébb erejű hangok létrehozására alkalmasabbak, míg az olasz hegedűfélék a laposabb építés miatt nagyobb hangerőt és fényesebb hangzást biztosítanak. Ez utóbbi hangszertípus vált az újabb időkben keresettebbé és minthogy a magyar hegedűkészítés is ezt az utat követte, így azok hangszereit ma jobban jegyzi a nemzetközi hangszerpiacon.
- 6 Erdély főurai, fejedelmek között sokan játszottak különböző hangszereken. Szapolyai János udvarában fejlett zenei élet volt, felesége Izabella és fia János Zsigmond több hangszeren játszottak. Báthori Zsigmond zenét szerzett és sok hangszeren játszott. Mátray Gábor szerint Bethlen Gábor is játszott hegedűn és lanton. (Történelmi Tár 6/1883. 524.) De minden felsorolást mellőzhetővé tesz annak ismerete, hogy a lovagi nevelésben ebben a korban általában mennyire jelentős szerepet játszott a zene.

Jelentősebb lehet ennél az egyes udvarokban foglalkoztatott zenekarok vizsgálata. Ebben a korban ugyanis a zenélési alkalmak száma és pompája annyira megnövekedett, hogy az udvari élet

már elképzelhetetlen állandó zenekar nélkül. Korábban is voltak már hivatásos muzsikuskok, hiszen az egyházi és világi ünnepek — szertartások, esküvők, temetések, követek fogadása stb. — zenei kíséretét ezek látták el, a hadseregekben is jelentős szerepet töltenek be a trombiták, sípok és dobok, a városok tornyaiban is öröködnék és jeleznek a városi trombitások, dobosok, de most már ezek száma, képzettsége és a hangszerek változatossága egy lényegesen fejlettebb zenei életre utal. Báthori Zsigmondnál 1598-ban 18, Mihály vajdánál 1599-ben 9, 1672-ben 17, 1681-ben 9, 1683-ban 12, I. Rákóczi Ferencnél 1668-ban 19 muzsikussal szolgált (Biró Vencel: Az erdélyi fejedelmi hatalom fejlődése. Kolozsvár, 1917. 131.)

Mindezekon túlmenően azonban a városok (Brassó, Szeben, Kolozsvár, Beszterce stb.) is tartanak muzsikuskokat, bár még nem zenekarokat. A gyulafehérvári céh „tiszteletes muzsikások, hegedűsök s cimbalmosok” fogadását engedélyezi. (Benkő i.m. 106.)

- 7 A hangszerek változatossága és egy-egy nevesebb zenész alkalmazása egyaránt azt igazolja, hogy a gyakoribb muzsikálás a zenei igények fejlődését is magával hozza. Mihály vajda zenekarában 1599-ben még csak háromféle hangszer (trombita, síp, hegedű), I. Apafi Mihály zenekarában 1663-ban ugyancsak ilyen hangszerek kerülnek alkalmazásra, míg I. Rákóczi Ferencnél már a karmester mellett hatféle hangszer játszik. A neves muzsikuskok között elsősorban Bakfark Bálint nevét említhetjük, akit János Zsigmond 1570. július 31-i okirattal birtokkal adományoz meg. (Fabó Bertalan: Bakfark Bálint adománylevele. Századok, 1909. 669–672.) Érdekességgé itt megemlíthetjük, hogy az olasz kapcsolatok ellentétes irányát is fellelhetjük éppen Bakfark esetében, aki 1571 augusztus 25-én ezt a birtokát elzalogosította és Páduában utazott, ahol le is telepedett.
- 8 Az érintkezés következménye a magyar népzeneben és műzenében a törökös elemek beszűrődése (ritmika, dallamfordulat, díszítőelemek, hangszerek), de természetesen nemcsak török hatásról kell megemlékeznünk, hanem valamennyi olyan népcsoportról, amellyel huzamosabb kapcsolat állt fenn. Így jellemző lehet éppen a moldvai, vagy havasalföldi zenei hatások vizsgálata is, vagy a lengyel zene hatásainak nyomkövetése.
- 9 A zenéről vallott protestáns nézetek valójában nem kedveznek Erdély zenei életének. A református egyház hangszerellenes, amit jól példáz az 1610-ből való debreceni városi jegyzőkönyv egyik részlete: „Mivel az Uristen még az ostort közülünk le nem vőtte, hanem napról-napra növekedik, az táncolást pedig elkezdtek sok rendbeliek az régi tilalom ellen, annak okáért valámig az Uristen csendes állapotot nem hoz, senki táncolni ne merjen és hegedűlni, lantolni és virginálni.” (Takáts Sándor: A magyar múlt tarlójáról. 1926. 270.) A korábban kialakult gyakorlat azonban olyan erős, hogy az a protestáns hangszerellenes nézetek ellenére elvezet mind a Kolozsvár központúnak feltételezett színházi-zenei-zenekari praktikumhoz (kottakiadás, Hoffgreff gyűjtemény 1553 körül, Tinódi: Krónika 1554, „cantus harmonicus” énekkar 1746, református zsoltárok 1751, „Új magyar színész és operatársulat” 1792), mind a korábban a fejedelmek által elsősorban fejlesztett Gyulafehérváron kívül, más zeneileg fejlett városok megjelenéséhez is (Szeben, Brassó, Székelyudvarhely, Marosvásárhely, Nagyvárad). Gálos Rezső: Erdélyi hangversenyek a XVIII. században. — In: Zenetudományi Tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Bp. 1954. 489–499.
- 10 Eperjes a Szepességben fekszik Sáros megye területén. 1324-óta szabad királyi város. Lakói kezdetben magyarok, majd németek települnek be, végül szlovákok is megjelennek lakosai között. Kelet és nyugat felé állandó kapcsolatban áll kereskedőin keresztül Lőcsével, Bártfával és Kassával, de ezeken túli vidékekkel is. Igen fejlett oktatási intézményei és énekkari gyakorlata a környékbeli városok számára is irigylt és követett volt. Már 1494-ből maradt fenn írásos emlék egy bizonyos Boldizsár scriptortól, akit Bártfa tanácsa küldött Eperjesre az ottani énekeskönyv lemásolására. (Mezey László: Forrásszemelvények a kéziratosság korának könyvtörténetéhez. Bp. 1957. 218.)
- 11 Gömör János: Az eperjesi ág. hitv. egyház keletkezésének története. Protestáns Szemle. 1932. 246–260.
- 12 Iványi Béla: Eperjes szabad királyi város iskolaügye a középkorban. Budapest, 1911. 15–16.
- 13 Vándorlásom során csak a freisingi püspöki udvarban találkoztam eggyel (barytonjátékos), és a hangszerrel sehol másutt, csak Magyarországon Eperjesen, a városi trombitás Bessler Ádámnál,

aki híres hegedűkészítő lévén, maga készítette. (Daniel Speer: Unterricht in der musikalischen Kunst. Ulm, 1687. 207–208.)

- 14 Dániel Speer (1636 Breslau – 1707 Göppingen), vándorló muzsikuszzeneszerző, író. Több művet írt, melyek közül néhányat név nélkül vagy álnéven jelentetett meg. Különösen értékesek számunkra a Magyarországról írt beszámolóit, melyekből a korabeli (1670 körüli) szokásokról, zenei életéről, városokról nyerhetünk a szemtanútól tájékoztatást. Jelentőségének megfelelően többen is foglalkoztak mind személyével, mind műveivel magyar nyelven is. (Varju Elemér, Barna István, Turóczi-Trostler József, Mollay Károly stb.)

- 15 A kor szokásai szerint a hangszerkészítők egyben rendszerint muzsikuskok is. Csak a későbbiek során válik el a két mesterség egymástól, bár napjainkig megtalálhatjuk mind a muzsikuskok között a hangszerkészítéssel is foglalkozó, mind a hangszerkészítők között a pénzért muzsikáló személyeket is.

Megbízható írásos emlékek és azokkal együtt hangszeres bizonyítékok is csak a 18. sz. elejéről és közepéről maradtak fenn Pozsonyból a Leeb és Thir, valamint a Schmidt családok személyes tevékenysége nyomán. Az ő esetükben azonban már mind a levéltárak, mind a hangszergyűjtemények megbízható forrásokat nyújtanak.

- 16 Deák Farkas: Gr. Thököly Imre levelei. 1882. 233. o.

- 17 Késmárki Thököly Imre naplói, leveleskönyvei és egyéb emlékeztető írásai II. Közli Thaly Kálmán. Bp. 1873. 130. (Monumenta Hungariae Historica. Scriptores XXIV.)

- 18 Magyar Nemzeti Múzeum. Jelzet: 1847. 30 (Gábry György: Régi hangszerek. Bpest, 1969. 33.)

- 19 Eperjesi Graduál, 1635. (Országos Széchényi Könyvtár. Jelzet: Fol. Hung 2153) A graduálok a XVI.–XVII. század nagyrészt kézíratos, kótás daloskönyvei. Legkorábbi közülük a Batthyány graduál, 1541–43-ból. Nyomtatottak: a Huszár Gál énekeskönyv (1574) az Öreg Graduál (1636) és a Lőcsei énekeskönyv (1652). A többszólamú énekeket is tartalmazó Sárospataki-Patay graduál a XVI. sz. végéről és a XVII. sz. elejéről való. (Bárdos Kornél: Az eperjesi graduál. In: Zeneudományi tanulmányok VI. Kodály Zoltán 75. születésnapjára. Budapest, 1957. 166–167.)

- 20 Falvy Zoltán: Daniel Speer magyar táncai. In: Magyar Zenei Történelmi Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Budapest, 1969. 75–89.

- 21 Das Neueste v. der Zeit. Das ist: Ausführliche Vorstellung der listigen Gefangen-Nehmung...des... Graf Teckely. Nürnberg, 1685. J. Hoffmann (anon.)

- 22 Az orgona és az orgonisták, a lantosok, a trombitások, a síposok hangszereikkel egyetemben sokáig örvendtek nagyobb megbecsülésnek mint a hegedűsök. Összefüggött ez azzal a szereppel, amelyet az egyes hangszerek művelői a napi gyakorlat során betöltöttek. A templomi szolgálat (orgonisták), a hadi szolgálat (trombitások, síposok, dobosok), a városi szolgálat (trombitások, dobosok), az udvari szolgálat (lantosok, trombitások, virginások) lényegesen előkelőbb rangot jelentett mint egy újonnan megjelenő hangszer, amely elsősorban a szegényebb rétegek hangszere lehetett. Nem lehet véletlen, hogy a hegedű szinte állandóan ott szerepel a tiltott, leszólt, megvetett instrumentumok között. Marosvásárhely, 1649-es rendelet: „Az ki pedig hegedűt, cimbalmod, kobzot, lantot, sipot vagy háznál vagy korcsmán vasárnap, és ha rajtakapják, tőle az hegedűt elveszik és a földhöz verik és magát is az kalickában téstik, mindazonáltal kivettük ebből ezt, amikor városunkban vasárnap esik az sakadalom, mert akkor mindennek szabatos léssen.” (Kolosvári-Óvári: A magyar törvényhatóságok jogszabályainak gyűjteménye I. 1885. 89.)

Borsod megye 1670 táján így rendelkezik: „Mivel istennek, ő szent felségének napról napra látjuk ellenünk felgerjedett haragját... az alább megírt vétkek s arra való alkalmatosságok tiltatnak meg... Quinto et ultimo: Akár lakadalmakban, akár privatimaz hegedűtetésektől s táncolásoktól az emberek magokat megtartóztassák, mert aki az hegedűt huzatja s az szerint az hegedűs is, erősen pálcákkal veret...nék meg; az táncolók is megcsapattatnak.” (Kolosvári-Óvári: i.m. II. 295–297.)

Ugyanakkor azonban azt is látnunk kell, hogy a törvényekben a városok és megyék már minden bizonnyal egy meglehetősen elterjedt gyakorlatot vesznek figyelembe, vagyis a hegedű minden lenézettsége ellenére rendelkezett olyan kvalitásokkal is, amelyek éppen az elterjedése irányában hatottak. Az pedig, hogy ma a hegedű milyen szerepet tölt be egyértelműen bizonyítja a fejlődés irányát. Talán nem érdektelen ugyanakkor emlékeztetni arra, hogy a szinfónikus zenekarok fűvészeit ma is jobban fizetik, mint a vonósokat.

- 23 Mind a zeneszerzők (Albrechtsberger, Haydn, Dittersdorf), mind az orgonisták (Michael Hermann, Johannes Preussinger, Hieronimus Ostermayer), de a többi muzsikuskok és hangszerkészítők közül is igen sokan származnak német nyelvterületről. A pozsonyi Leeb, Thier, Schmidt család, de későbbi Schweitzer Lemböck, Mönnig nevű hegedűkészítő mesterek is ezekről a vidékekről érkeznek hozzánk.
- 24 Pozsony hegedűkészítőitől mind a közgyűjteményekben, mind magánosok hangszergyűjteményeiben, mind pedig az élő zenei gyakorlatban több értékes hangszerrel találkozhatunk. A Magyar Nemzeti Múzeum hangszerei között őrzik az alábbiakat: Johann Georg Leeb in Presburg Anno 1763 (Hegedű), Joannes Georgius Leeb fecit Posonii 1812 (Gitár), Anton Thier, Pressburg 1782 (Mélyhegedű). Reményi László, volt törvényszéki szakértő hegedűgyűjteményében szerepeltek az alábbi pozsonyi hangszerek: J.G. Leeb 1775 (Hegedű), J.G. Leeb 1807 (Hegedű), J.G. Leeb 1796 (Mélyhegedű), J.G. Leeb 1865 (Mélyhegedű).
- 25 A megmaradt hegedűk és mélyebb változataik (mélyhegedűk, gordonkák) igazolják azt a korábbi megállapítást, hogy a pozsonyi mesterek az olasz elődök mintáit követték, és nem a németes Stainer iskoláét.
- 26 A mestercédulák a hangszertípusoktól függően nyomtatott, beégetett, festett, vésett vagy kézírát jelzések, amelyek a készítő mester nevét, a készítés helyét és idejét tartalmazzák. Olykor a készítmények számát is jelölik. (Opus = Op.) Előfordul, hogy azt a műhelyt, vagy mestert is feltüntetik, ahol a készítő a mesterséget tanulta. Mindezeket túl esetenként más adatok is szerepelhetnek a mestercédulákon. (Fohászok, ajánlások, fantázianevek, jelmondatok stb.)
- 27 A Leeb család hangszerei mintegy 100 éves határon belül keletkeztek. Ez a körülmény kizárja egyetlen mester tevékenységét. A két azonos mesternév J.G. Leeb (Johann Georg Leeb) feltételezését az is megerősíti, hogy a hangszerek igen eltérő jellegzetességeket mutatnak. (Kidolgozás, lakkozás, berakás stb.) A latin, illetve német mestercédulák ugyancsak ezt erősítik meg. De az is valószínű, hogy még az 50–50 éves alkotói periódus is meglehetősen valószínűtlen feltevés. Így esetleg három J.G. Leeb működött Pozsonyban 1763 (az első ismert hegedű) és 1865 (az utolsó ismert mélyhegedű) keletkezésének időhatárai között. Ha azonban ez utóbbi esetleg hamisítvány, úgy már lényegesen kisebbek az időszak keretei. Mind megannyi megválaszolatlan kérdés, amelyre a további kutatások adhatnak választ.
- 28 Magyar Nemzeti Múzeum: Anton Thier, Pressburg 1782 (Mélyhegedű).
- 29 Jegyzék, melyen Thier pozsonyi hegedűkészítő a kismartoni zenekar számára megjavított hangszerek árát tünteti fel „Verzeichnis. Was ich vor den Herrn Capellmeister bey Sr.fürstl. durchl. Esterházy gemacht habe.

....

Summa

7 Gulden 9xr.

Antoni Thier burg. Geigenmacher

Den 3-t Martz 1767

(OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalia, fasc.VII. 461)

- 30 Éppen ez az érték vezetett arra, hogy mind gyakrabban cserélték ki az eredeti Leeb hangszerekben a mestercédulákat nevesebb olasz (Amati, Stradivari stb.) mesterek hamis céduláival, de azt is eredményezte, hogy egyre több hamis „Leeb” hangszer kerül forgalomba.
- 31 Jánossy Ferenc: A gazdasági fejlődés trendvonala és a helyreállítási periódusok. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp. 1966.
- 32 Haass Matthias 1715, Mayfels Antoni 1715, Zernati Johann 1715 Rukh Michael 1717, Seerieder Silvester 1715, Pixenschmid Johann Fridrich 1715, Finckh Matthias 1717, Erssl Johann 1717, König Jacob 1717, Breyer Matthias 1717, Kramer Johann 1717, Kärner Johann Christian 1717, Buttre Johann 1718, Hueber Matthias 1718, Haas Wenzel 1718, Laszko Samuel 1718.
- 33 Testore, Carlo Giuseppe 1660–1737, Testore, Carlo Antonio 1688–1765 körül, Testore, Paolo Antonio 1690–1760 és mások.



Erdélyi Sándor:

ADAM BESSLER AZ ELSŐ MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐ?

Keveset tudunk a magyarországi hangszerkészítés történetéről. Még kevesebbet a hegedűkészítőkről. A kezdetekről alig többet a semminél. A Stradivarióról ugyan egy modern magyar közkönyvtárnak megfelelő terjedelmű irodalom áll az érdeklődő rendelkezésére, az olasz hegedűkészítésről is írtak magánkönyvtárnyi terjedelemben, ha azonban a magyar hegedűkészítésről keresünk megbízható értesüléseket, a megérdemeltnél jóval szerényebb irodalomra támaszkodhatunk.¹ Okokat bőségesen találhatunk, számtalan magyarázat adódik, a következtetés azonban aligha lehet más: az elmulasztottakat nekünk kell pótolnunk. A kezdeti szerény lépések után² itt további kísérletet teszünk a magyarországi hegedűkészítés első nyomainak felderítésére, forrásainak vizsgálatára.

Az értelmezés egyöntetűsége érdekében³ előljáróban tisztázzuk vállalásunk fogalmait és terjedelmét:

— *Adam Bessler*⁴ jelenlegi ismereteink szerint az első, levéltári adatokkal igazolható személy, aki Magyarországon hegedűkészítéssel professzionista színvonalon foglalkozott.⁵

¹ A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalmát feldolgozta: Erdélyi Sándor, 'A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma' *Zenatudományi dolgozatok* 1983 Budapest, 123–131.

² A legkorábbi magyarországi írás hazai hegedűkészítőinkről mai ismereteink szerint a *Pester Lloyd* 1901. július 14-i Nr. 168., és 1901. július 21-i Nr. 174. példányokban jelent meg. Az első cikket „v. L.”, a másodikat „W. Josef Schunda” jelzéssel közölte a lap.

³ Az általános zenetörténet, a tágabban értelmezett hangszer-történet, a külföldi szerzők hegedű-történeti irodalma, valamint a választott témakör hazai feldolgozatlansága teszi indokolttá, hogy fogalmainkat a lehetőségekhez mérten pontosítsuk. Néhány esetben ez csaknem megoldhatatlan feladatot jelent, mivel már kialakult zenetörténeti fogalmak megváltoztatására kényszerülünk, míg más esetekben a magyar irodalom és zene más-más szóhasználatát szükséges egységesítenünk. Nem gondoljuk, hogy javaslataink vitathatatlanok, csupán a figyelmet kívánjuk felhívni a meglevő ellentmondásokra.

⁴ A 17. sz. névírási gyakorlatában Magyarországon — de természetesen szerte Európában — megszokott az egyes személyek nevének — elsősorban vezetéknévének — különböző írásmódja. Az itt szereplő Bessler név alábbi változataival találkoztunk: Beßler, Bessler, Besler, Peßler, Pessler, Pessler és Besslern. Ez utóbbi változat elsősorban a 20. századi magyar hangszer-történeti írásokban szerepel, valószínűleg a később tárgyalásra kerülő D. Speer-idézet téves értelmezése folytán, mint-hogy ott a név régies ragozott formában szerepel így. A név alanyesete értelemszerűen ott is Beßler. A magunk részéről a Bessler változat mellett foglaltunk állást, mivel ez a korabeli formához, a kettőzött „s” változathoz, de főként a modern zenetörténeti irodalomban elterjedt hasonló alakhoz is igazodik.

⁵ A hegedűkészítő a korabeli gyakorlat szerint természetesen nemcsak hegedűket, hanem más hangszereket (lantokat, violákat, gambákat stb.) is készít. A hegedű azonban szerkezetileg jelentősen

– *Első* magyarországi hegedűkészítőként tarthatjuk – és kell tartanunk – számon mindaddig, amíg újabb adatokkal más mesterek működése nem lesz kimutatható.

– *Magyarországi* alatt a történeti Magyarország területét értjük.

– *Hegedűkészítő*⁶ értelmezésünk szerint, az a tanult mester, akinek mesterségét ezt a polgárjogot biztosító városi hatóságok hivatalosan elismerték.

A címben szereplő kérdőjel arra utal, hogy írásunk feladata bizonyítani a továbbiakban ezt a megállapításunkat, illetve, hogy következtetéseink elfogadása után is megválaszolatlan marad néhány kérdés.

Vizsgálódásainkhoz elsősorban a korabeli levéltári adatokat használtuk fel. Ezeknek viszonylag gyér volta szükségessé tette mind a 17. század, mind a későbbi korok szakirodalmának feldolgozását is.

Adam Bessler nevével első alkalommal Daniel Speer⁷ írásában találkoztunk. Az 1687-ben, majd 1697-ben Ulm-ban megjelent⁸ „Grund-richtiger... Unterricht der Musicalischen Kunst”⁹ mai ismereteink szerint az egyetlen olyan prózai Speer-mű, amelyen a szerző neve egyértelműen szerepel.¹⁰ R. Eitner közlése szerint¹¹ az 1687-es

[5. lábjegyzet folytatása]

eltér a korábbi viola család hangszereitől. Az eltéréseket itt nem részletezhetjük, de a szakirodalom általánosan elfogadja, hogy a hegedű-félék a vonós hangszerkészítő tevékenység későbbi fejlődési fázisában jelennek meg, mint a violák. A német nyelvben a „Geigenmacher” a fejlettebb hangszer készítőjére utal.

⁶ A hegedűkészítő (Geigenmacher) hivatásos hangszerkészítő tevékenységet jelöl. Ezzel egyidejűleg feltétlen számolnunk kell az „amatőrök”, „dilettánsok”, alkalmi muzsikus-hangszerjavítók széles rétegével is, akik között – vagy mögött – ott kell tudnunk azt a mindenütt fellelhető népi hangszerkészítő gyakorlatot, amelyről viszonylag későn veszünk hivatalosan is tudomást, de meglehetősen kétségtelen.

⁷ Daniel Speer (pontosabban Georg Daniel Speer, Hans Joachim Moser közlése, *Acta Musicologica* IX (1937) 100.) 1636–1707 között élt sziléziai író-költő-muzsikus-zeneszerző-pedagógus – hogy csak néhányat soroljunk fel a már tudott és még meg nem ismert jellemző foglalatosságai közül – több írásában foglalkozik a magyarországi zenei szokásokkal.

⁸ Az 1687-ben Ulm-ban megjelent kötet teljes címe: „Grundrichtiger / kurtz / leicht und nöthiger Unterricht Der musicalischen Kunst / Wie man füglich und kurtzer Zeit Choral und Figural singen / den General-Bass tractiren / und Componiren lernen soll. Denen Lehr- und Lernenden zu beliebigem Gebrauch” H. J. Moser i. m. 116.

⁹ Az 1697-es második kiadás címdalán ez áll: „Grund-richtiger / Kurtz-Leicht-und Nöthiger / jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst Oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt / Worinnen zu ersehen / wie man füglich und kurtzer Zeit I. Choral- und Figural - Singen. II. Das Clavier und General Bass tractiren. III. Allerhand Instrumenta greiffen / und blasen lernen kan. IV. Vocaliter und Instrumentaliter componiren soll lernen. Deren Lehr- und Lernenden zu beliebigem Gebrauch zum andermahl heraußgegeben Von Daniel Speeren / Uratist. der Zeit Cantore et Collaboratore bey der Lateinischen Schul zu Göppingen im Württembergeland. ULM / in Verlag Georg Wilhelm Kühnen / gedruckt bey Christian Balthasar Kühnen Seel. Erben / 1697. Írásunk e második kiadás alapján készült.

¹⁰ A kor szokásainak megfelelően, de bizonyára egyéb, politikai, vallási okok miatt is Speer prózai műveit szerző nélkül vagy álnevek alatt, esetleg rejtett utalásokkal jelentette meg. Ez az írása eltér ettől a gyakorlatától, és egyértelműen közli a szerző nevét.

¹¹ Robert Eitner, *Quellen-Lexikon* (Lipce 1900) IX, 221.

első kiadás több németországi könyvtárban megtalálható volt¹² a 19–20. sz. fordulóján. Hosszas próbálkozások után¹³ sikerült Münchenben és Lipcsében megszerezni az 1697-es második kiadás vonatkozó részeinek fotokópiáit.¹⁴ Ennek alapján közöljük a szóbanforgó részletet a kötet III. részének („Allerhand Instrumenta greiffen und blasen kan.”) 207–208. oldalairól. A szerző a „Viola di Bardon”¹⁵ leírása és játékmódjának ismertetése után írja, hogy „solcher Künstler aber / so darauf spielen / findet man gar wenig / ich habe auf meiner *peregrination* nicht mehr als am Bischofflichen Hofe zu Freysing einen angetroffen / auch dergleichen Instrument nirgends als zu Eperies in Ungarn / bey dem Stadt Trompeter Musico, Adam Beßlern / der als ein berühmter Geigenmacher solches selbst gemacht / gesehen.”¹⁶ Speer művének e részletét igen gyakran idézik zenetörténészek, irodalomtörténészek és hangszertörténetírók egyaránt. Minthogy ezúttal elsősorban hangszertörténeti megközelítésben foglalkozunk Speer megállapításaival, így csak e terület néhány művéből vesszük példáinkat. Ismereteink szerint első ízben W. L. Lütgendorff idézi ezt a részletet Speertől.¹⁷ Eltekintve néhány apró pontatlanságtól (kis- és nagybetűk alkalmankénti felcserélése, betűkettőzés elhagyása stb.) talán fontosabb az, hogy az eredeti írásban *ß*-szel írt *Beßler* nevet *Bessler* változatban közli.¹⁸ Lényegében hasonlóan idézi könyvének második kiadásában is

¹² Eitner idézett helyén az első kiadást a berlini, a müncheni és a stuttgarti udvari- illetve állami könyvtárak tulajdonában jelzi. Ezenkívül a brüsszeli könyvtárban és B. Wagener magánkönyvtárában van tudomása az 1687-es kiadás fellelhető példányairól.

¹³ Itt is megköszönöm Dr. Alois Strassl úrnak a bécsi Bibliothek der Akademie für Musik und Darstellende Kunst igazgatójának e kérdésben nyújtott szíves tájékoztatását.

¹⁴ Az idézett részek fotokópiáinak elkészítéséért és átengedésükért a Musikbibliothek der Stadt Leipzig igazgatójének, Herta Schetelich asszonynak, valamint Hannelore Preibisch asszonynak, a Städtische Musikbibliothek in München munkatársának mondok köszönetet. Hálával tartozom dr. Röhrig úrnak, aki az Universitäts- und Stadtbibliothek Köln munkatársaként segített tanácsaival.

¹⁵ A Viola di Bardon, Viola bordone, Viola bardone, Paridon, Paredon, Paraton, Bariton, Baryton nevek alatt megjelenő vonóhangszer a 17. sz. elején tűnik fel az irodalomban. A magyar nyelv értelmező szótára (Budapest 1978) szerint: *bariton* 3. (Tört.) „A XVIII. század gordonkanagyságú vonós hangszere: 6-7 húrja volt, ezek alatt a felsőkkel együtt rezgő (rezonáló) húrok.” A *Zenei lexikon* (Budapest 1965) szerint: *baryton* 1. 18. sz.-i délnémet viola da gamba-fajta, a fogólap fölött 6-7, vonóval megszólaltatott főhúrral, a fogólap alatt (a széles, üregesen nyitott nyakban) 9-27, pengetve (pizzicato) megszólaltatott réz v. acél mellék húrral.” A részleteket itt nem érintve csupán annyit jelzünk, hogy a hasonlóan bariton-nak nevezett rézfúvóhangszertől való megkülönböztetésre, magunk is az *y*-nal történő írásmód megtartását javasoljuk. Ez annál inkább indokolt, mivel mindkét idézett szakkönyv a maga írásmódja szerint mindkét hangszert egyformán jelöli.

¹⁶ Daniel Speer, *Grund-richtiger / Kurtz-Leicht- und Nöthiger / jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt* (Ulm 1697) 207–208.

¹⁷ Willibald Leo Freiherrn von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Frankfurt a. M. 1904) 51.

¹⁸ „Bessler, Adam. — Eperies. 1670. Daniel Speer berichtet in seinem ‘Unterricht in der musikalischen Kunst’ (Ulm 1687, bei S. W. Kühne) über die Viola Baryton: ‘Ich habe auf meiner Peregrination nicht mehr als am bischofflichen Hofe zu Freysing einen (Baryton-spieler) angetroffen, auch dergleichen Instrument nirgend als zu Eperes (sic!) in Ungarn bei dem Stadt-Trompeter Musico Adam Besslern, der als ein berühmter Geigenmacher solches selbst gemacht.’ ”

Lütgendorff a szóbanforgó részletet¹⁹, azonban ebben a bővített kiadásban átfogó történeti bevezetés előzi meg a hangszerkészítők ABC-szerinti felsorolását, ahol a szerző így értelmezi az idézett részt: „Um 1670 lebte in Eperjes ein ausgezeichneter Baritonspieler, Adam Beßler, (sic!) von dem Daniel Speer in seinem in Ulm (1687) erschienen 'Unterricht in der musikalischen Kunst' ausdrücklich erwähnt, daß er ein 'berühmter Geigenmacher' gewesen sei und die Viola Bariton selbst gemacht habe. Leider aber ist von ihm bis jetzt keine Arbeit zum Vorschein gekommen.”²⁰ Az idézett részek a további kiadások során már nem változnak.²¹ Bessler neve ezekben mindkét változatban szerepel. (Bessler, Beßler.)

Georg Kinsky is idézi részletünket a kölni zenetörténeti múzeum leíró katalógusában.²² Az idézet pontos, az értelmezésben elsősorban a baryton története, játékmódja áll előtérben. Jegyzetében utal a szerző arra, hogy Adam Beßler hegedűkészítőről többet nem tud.²³

Hans Joachim Moser is közreadja 1937-ben az 1687-es kiadás részletét. A hegedűkészítő nevét ő is Bessler változatban írja és feltételezi, hogy a barytonon játszó művész esetleg Paul Kürfuss lehetett.²⁴ Így, bár erre nem utal, Lütgendorff téves értelmezését kiigazítja. (Mint emlékezünk, Lütgendorff az idézett részletet úgy értelmezte, hogy Adam Bessler „ein ausgezeichneter Baritonspieler” volt. Ezt azonban sem az idézet, sem annak előzményei nem állítják.)

Magyar szerzőként először tudomásunk szerint Dr. Geyer József említi Bessler nevét. 1913-ban megjelent írásában a következők olvashatók: „Bessler Ádám. Eperjes 1680. körül. Egy 1687-ben Ulmban megjelent könyvben (Unterricht in der musikalischen Kunst von Daniel Speer) Bessler mint híres hegedűkészítő van felemlítve. Egyebet nem tudunk róla. Talán nem tette bele nevét a hangszerekbe, vagy csak keveset dolgozott és ezen kevés hegedűből is kivették az eredeti czédulát, mint azt a magyar hegedűkkel, sajnos, gyakran megtették. Pedig igen érdekes lett volna ezen legrégibb magyar hegedűkészítő műveiben is megismerni. Így csak neve maradt meg.”²⁵

Érdekes, hogy a legkorábbi ismert híradás a magyar hegedűkészítőkről, a Pester Lloyd cikke,²⁶ nem említi Besslert. Ezt a cikket ugyanis minden valószínűség szerint Lütgendorff írta, de ekkor, úgy tűnik, még nem találkozott Speer könyvével. A cikkben egyébként többek között ez áll: „Wie andere Künstler haben denn auch italienische Geigenbauer in Ungarn ein gutes Absatzgebiet gefunden; das muß besonders im XVII. Jahrhundert der Fall gewesen sein, denn in dieser Zeit ist es mir nicht gelungen,

¹⁹ Willibald Leo Freiherrn von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Frankfurt a. M. 1913.)

²⁰ W. L. Lütgendorff i. m. I/202.

²¹ Első kiadás 1904., második kiadás 1913., harmadik-hatodik kiadás 1922.

²² Georg Kinsky, *Katalog II. Zupf- und Streichinstrumente* (Köln 1912) 499.

²³ G. Kinsky i. m. 2. sz. lábjegyzet: „Ueber den Geigenbauer Adam Beßler hat sich weiteres bisher nicht ermitteln lassen.”

²⁴ Hans Joachim Moser, 'Daniel Speer' *Acta Musicologica* 9 (1937), 119.

²⁵ Dr. Geyer József, *A magyar hegedűkészítők* (Budapest 1913) 11.

²⁶ Pester Lloyd, 1901. július 14. Nr. 168. Beilage.

einen ungarischen Geigen- oder Lautenmacher nachzuweisen, es sei denn, daß eine vierchörige kleine Laute im ungarischen Nationalmuseum, die den Namen Joan[nes] Ant[oni]us Ruchlinski trägt, ungarische Arbeit wäre. Die Lautenmacher waren immer gleichzeitig auch Geigenmacher, man könnte daher von dieser Laute aus auch darauf schließen, daß schon im XVII. Jahrhundert in Ungarn Geigen gebaut werden. Für den Anfang des XVIII. Jahrhunderts kann aber bereits ein Name genannt werden, denn 1707 lebte in Budapest der Geigenmacher Johannes Nagy. Mehr über ihn konnte ich bisher nicht in Erfahrung bringen.“²⁷ A cikk szakszerűsége, a kis négyhúrú hangszer említése Ruchlinski-tól, az 1707-ben Budapesten működött Nagy Jánosra történt hivatkozás, valamint a cikk szerzőjeként jelzett „v. L.“ erősen valószínűsíti, hogy az írás Lütgendorfftól származik.²⁸ Az idézett részlet ugyan tévedéseket is tartalmaz,²⁹ abban azonban feltétlen egyet kell értenünk a cikk írójával, hogy Magyarország a 17. században már jó feltevőhelye volt a hegedűféléknek.³⁰

A következő magyar nyelvű hivatkozás Juracsek Bélától származik,³¹ aki így ír: „Bessler Ádám. Egy 1687-ben Ulmban megjelent ‘Unterricht in der musikalischen Kunzt, von Daniel Speer’ című könyvben Bessler Ádám, mint híres hegedűkészítő van felemlítve. Hegedűiből a cédulákat kivették és mint eredeti olasz hangszerek vannak forgalomban. A kultúra hiénáinak aljas munkája ez.”

Székely Nándor is említést tesz könyvében Besslerről.³² A 30–31. oldalakon ezt olvashatjuk: „Sajnos a magyar hegedűkészítés igen rövid múltra tekinthet csak vissza. Az első hegedűkészítő Bessler Ádám volt, aki Eperjesen élt 1670 körül. Egy német író, Speer Dániel, említi Besslert, ‘Unterricht in der Musikalischen Kunst’ című könyvében, hogy ‘e magyar mester kitűnő brácsakészítő volt a XVII. században.’ Bessler Ádámtól azonban egyetlen munka sem maradt fenn.” Az 50. oldalon azután ez áll: „BESSLER ÁDÁM Eperjes, 1670. A legrégibb magyar hegedűkészítő mester, de munkái mind elvesztek.”

²⁷ A véleményünk szerint W. L. von Lütgendorfftól származó cikk a Pester Lloyd 1901. július 14. számának 2. mellékletében jelent meg. Ekkor még a szerző nem tudta, hogy Nagy János csak a század második felében dolgozott Budapesten. A részletekre vonatkozóan bővebben lásd Erdélyi Sándor, *A hegedű* (Budapest, 1982) 9–23.

²⁸ Tulajdonképpen paradoxonnak is tűnhet, hogy az idézett részletben mind a Ruchlinski-ra, mind a Nagy Jánosra utaló részletek lényeges kérdésekben téves következtetéseket tartalmaznak, mégis azt kell mondanunk, hogy W. L. von Lütgendorff megállapításai alapvetően helytállóak, és műve a tévedések ellenére rendkívül értékes forrásmunka a témában.

²⁹ A Nagy János működésére vonatkozó tévedésre és feloldására lásd Erdélyi Sándor, ‘A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma’ *Zenatudományi dolgozatok* (1983) 126.

³⁰ A hegedűfélék alatt már a viola-család hangszereit fejlődésben meghaladott vonós hangképző eszközöket kell értenünk. Ezek jellegzetességei – a domború hát, az oldalakon túlnyúló peremek, a csigák és f-nyílások, a csapott vállak helyett alkalmazott teltebb felső vállívek, a nyak kötéseinek (húrmérők) elhagyása, az íveltebb láb, az alacsonyabb oldalak stb. – már egy újabb hangszer típus megjelenését mutatják, amelyek a felsorolt jellegzetességeken kívül megnevezésükkel – viola-violino – is utalnak a bekövetkezett változásokra.

³¹ Juracsek Béla, *A magyar hangszerépítő művészet* (Iparművészeti viszonyaink a XVI. századtól), (Vác 1921) 87.

³² Székely Nándor, *A magyar hegedű mesterei* (Budapest é.n.)

Az idézett műveket követően még két nyomtatásban megjelent magyar nyelvű írás foglalkozik az elsőnek tekinthető magyarországi hegedűkészítővel. Mindkettő e dolgozat szerzőjének tollából.³³ Ugyanebben az időszakban azonban Adam Bessler váratlanul Bárdos Kornél írásában is felbukkan,³⁴ igaz némileg más minőségben, városi trombitásként. Foglaljuk össze, hogy a tüzetes levéltári kutatások két, egymástól független szálon milyen eredményeket hoztak Adam Bessler hegedűkészítő és városi trombitás magyarországi tartózkodását és tevékenységét illetően:

1649. március 4-én városi trombitási minőségben teljesít szolgálatot Kassán. Elődje Kulhanek András volt, akiről a négy következő évben nincs adat a kassai levéltárban.³⁵ Ebben az időpontban kérelemmel fordult Bessler a kassai városi tanácshoz, amelyre az határozatban válaszolt.³⁶

1650. március 30-án már az eperjesi városi trombitás tisztében szerepel. Működési bizonyítvány és elmaradt járandósága ügyében írásban keresi fel korábbi munkahelyének, Kassának tanácsát.³⁷

1650. december 12-én az eperjesi tanács ír trombitása ügyében levelet a kassai tanácsnak, mivel az Bessler korábbi kérelmére nem válaszolt.³⁸

1650. december 21-én a kassai tanács döntést hoz a kérelem teljesítéséről. A levélbeli értesítés azonban mindeztideig még nem került elő.³⁹

1658. február 7-én Bessler Adam (sic!) Geigenmacher Eperjesen polgárjogot

³³ Erdélyi Sándor, *A hegedű* (Budapest, 1982) és Erdélyi Sándor, 'A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma' *Zenatudományi dolgozatok* (1983), 123–131.

³⁴ Bárdos Kornél, 'Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez' *Zenatudományi dolgozatok* (1982), 75–84.

³⁵ Bárdos Kornél i. m. 80.

³⁶ „Del. (Határozat): Szombathon jöjjön föl az N. Tanács házára, bizonyos conditioval (feltétellel) megh adgyák neki az fl.8. Fából is, amikor az több templombéli szolgáltnak küldenek, akkor neki is. De annak utánna ugy viselje az Toronnak (Toronymak) gongyát, hogy fogyatkozás ne legyen.” Bárdos Kornél i. m. 80–81.

³⁷ „Itt Cassán (Kassán) becsülletesen töltöt életéről valo testimonialisert, e mellett fizetése restantiájának megh adásáért” folyamodik a kassai tanácshoz. Bárdos Kornél i. m. 81.

³⁸ „...Hogy az Ur Isten kegyelmeteket fejénkent jó egészségben megh tartsa és mindennemű jó kívánságaiban boldogítsa, szüből kívánnyuk. Kegyelmeteket mint jó akaro szomszéd Attyánkfiait böczülletesen kellett megh találunk az mi Trombitásunknak instantiájára (kérésére), azon kérvén szeretettel, hogy amennyire valo restantiája volna még kegyelmeteknél ottan valo szolgálatjáért, megh adatni ne difficultallya (halogassa); ennek előtte egi trombitátis adot kölcsön az kegyelmetek trombitásának, kit megh nem vehetne rajta, azt is compellalja (felszólítja), hogy vissza adgia. Mivel azt mondgia, ő jámborul szolgált és ky is szolgált kegyelmeteknél és idején tisztességesen bucsuzott is el kegyelmetektől és így szabadosan elmehetett, a mint ezután is azon szabadsággal élhet, ha szállását ugian választani akarja; es mivel ez idegen Nemzet is, kegyelmetek a maga jo neveért, böcsületiért adassa megh nekie a fizetésekre valo restantiat és az trombitát is, hogy méltán ne conqueralkodhassék (panaszkodhassék). My is kegyelmetekhez és a kegyeltekeihez minden illendő dologban szolgálni készek maradván ajánlyuk kegyelmeteket az jó Istennek kegyelmes gondviselésében. Datum Eperjes die 12 December Anno Domini 1650...” Bárdos Kornél i. m. 81.

³⁹ A kassai tanács határozatban dönt a kérelem teljesítéséről. Archiv Mesta Košice H III/2 pur 22. k. 1650. dec. 21.

nyert.⁴⁰ A rövid közlés szószerinti idézetben mindössze ennyi: „A. 1658. d. 7. Febr. Adam Beßler Geigenmacher.” A polgárkönyv többi bejegyzettje esetében Eperjesen is többnyire szokás volt a származáshely feltüntetése. Ez Bessler esetében hiányzik, s így arról semmi bizonyosat nem állíthatunk. Valószínűtlen, bár nem teljesen kizárt az a lehetőség, hogy két különböző foglalkozású, de azonos nevű muzsikussal Bessler élt ugyanabban az időben Eperjesen. Véleményünk szerint azonban a városi trombitás, a hegedűkészítő, a barytonkészítő és a Lütgendorff által tévesen baritonjátékosnak is kinevezett személy egy és ugyanaz! További adat is megerősít ebbéli feltevésünkben.

1658. év egyik bejegyzése arról tudósít, hogy az eperjesi „Secundum Quartale” valamelyik ingatlana után Adam Besler (sic!) 50 dénár adót fizetett.⁴¹ A szóbanforgó városrész Eperjes belvárosában volt, és mint ilyen viszonylag magasabb adókkal is járt. A bejegyzés környezetében található adóösszegek általában 3 forint körüliek, vagyis Bessler egy jóval kisebb ingatlan után fizethette megállapított adóját.⁴²

1679-ig segítenek a jelenleg ismert levéltári iratok Bessler életútját felderíteni.⁴³ Mintegy harminc év tehát az az időszak, amely levéltári iratokkal bizonyítható. E harminc évnek az első fele-harmada lényegében egybeesik azzal az időszakkal, melyben, Daniel Speer Magyarországon járt.⁴⁴ A szintén ebben az időben játszó „Magyar Simplicissimus”⁴⁵ azonban nem említi a „híres hegedűkészítőt”, Adam Besslert! A „berühmter Geigenmacher”, aki barytont is készít, csak az 1687-es kiadású „Unterricht”-ben szerepel. Ezzel azonban a tárgyszerű levéltárak világából ismét vissza kell térnünk a magunk szükségszerűen szubjektív szférájába.

Lehetséges, hogy Speer bár ismerte korábban Besslert mégsem említette volna könyvében? Hiszen tudjuk, hogy éppen megbízhatóságát igazolandó milyen sok helyi sajátosságot sző írásaiba, amelyek akkori célját jóval meghaladva ma számos tudományterület értékes forrásává avatják műveit! Lehetséges volna, hogy a késmárki Fröhlich Dávidot a „Magyar Simplicissimus” XIII. fejezetében szerepelteti a Kárpátok megmászásának epizódja előtt, noha a neves tudós Speer ottjártakor már halott volt⁴⁶, a „céh-

⁴⁰ Eperjes városi levéltár 2118. sz. kötet. „Matricula seu Receptaculum civitate Donatorum” 7. oldal. Itt is köszönetet mondok Dr. Ervin Lazar úrnak szíves tanácsaiért és segítségéért a levéltári anyagok felkutatásában.

⁴¹ Eperjes városi levéltár 1144. sz. kötet („Kniha daňova”). Megköszönöm a szlovákiai levéltárak pozsonyi főhatóságának a kutatások engedélyezésének soron kívüli biztosítását.

⁴² Eperjes város korabeli viszonyainak ismertetéséért az eperjesi városi levéltár vezetőjének tartozom köszönettel.

⁴³ Bárdos Kornél i. m. 81.

⁴⁴ Daniel Speer életrajzának és működésének kutatói lényegében egyetértenek abban, hogy Speer hozzávetőleg 1654–1660 között élte át a „Magyar Simplicissimus” magyarországi élményeit.

⁴⁵ *Ungarische oder Dazianische Simplizissimus* h. n. 1683. A mű magyarországi élete Wagner Károly, *Analecta Scepusii sacri et profani* (Viennae 1774) művében veszi kezdetét, ahol a pesti egyetem tanára részleteket közölt Speer művéből. Ezt követően többen is foglalkoztak Speer munkásságával és ezzel a könyvvel is. Legutóbb magyarul 1956-ban jelent meg Varjú Elemér fordításában. Ezt a kiadványt Turóczi-Trostler József szerkesztette és ugyancsak ő írt bevezető tanulmányt a kötethez.

⁴⁶ Fröhlich Dávid matematikus, csillagász 1595–1648 között élt a Magyar életrajzi lexikon adatai szerint. Speer minden valószínűség szerint a tudós halála után járhatott Késmárkon.

beli” muzsikuss Besslert viszont Eperjes leírásakor említés nélkül hagyja, pedig utóbbi valóban ekkor élt Eperjesen! Esetleg éppen a józan megfontolás tette indokolttá a ma még ismeretlen kapcsolatok eltitkolását? Vagy valóban igaza van Andreas Mosernek, és Speer 1685-ben a württembergi csapatokkal visszatért Magyarországra?⁴⁷ Ezt valószínűsítheti, hogy az 1685-ben megjelent „Taffel-Schnitz”⁴⁸ ajánlásában ismét felbukkan a Bessler név, de ezúttal Laurentz Bessler soproni muzsikuss. („Lor. Bessler, Musicus Instrum. Ordinarius in Ungarisch—Oedenburg.”)⁴⁹ Esetleg akkor értesült ettől a Laurentz Besslertől az eperjesi hegedűkészítőről? Ezt aligha tarthatjuk valószínűnek. Sokkal inkább kézenfekvő, hogy a boroszlói Speer, a Moser által is felvetett lehetőség szerint, a korábban ugyancsak Boroszlóban élt Besler-családdal⁵⁰ kezdettől fogva szakmai, iskolai (vallási?) baráti kapcsolatban állott, amelynek politikai indítékai és következményei világíthatják meg kérdéseink hátterét. Speer politikai tevékenysége és annak következményei⁵¹ szakmai körökben ismertek és tisztázottnak tekinthetők. Véleményünk szerint ebben a megközelítésben várható a későbbi kutatásoktól a kérdőjelek feloldása.

További kérdést jelent véleményünk szerint a Thököly-röpirat szerzőségének kérdése,⁵² amelyet Turóczi-Trostler József ugyan Speer szerzőségének egyértelmű kizárá-

⁴⁷ „Auch scheint man Speer 1685 als ortskundig mit den württembergischen Regimenten nach Ungarn entsandt zu haben, wie aus der ersten seiner zeitgeschichtlichen Flugschriften hervorgeht: ...” Hans Joachim Moser, ‘Daniel Speer’ *Acta Musicologica* 9 (1937), 102.

⁴⁸ REcens FABricatus LABor Oder Neu-gebachene Taffel-Schnitz / Von Mancherley lustigen Renccken und Schwenke / zusammen gestickt / mit Noten aufgespickt / und under fröhliche *Compagnien* geschickt / damit ihnen Essen und Trincken / und denen darbey aufwartenden Muscanten die *Spendage* desto besser zu statuten kommen möge. Mit 1. 2. 3. Singstimmen / und 2. *Violinen*, welche meistens *ad placitum* gesetzt seyn. Item Etliche Stücklein mit unterschiedlichen Instrumenten / insonderheit für die Kunst-Pfeiffer / zum Auffwarten bequem. Mit Trompeten / *Cornetten*, *Trombonen* und *Fagotten*, samt einer Party mit 5. *Violen*, kurtz und leicht in anmuthiger *Harmoni*, zur zulässigen Ergötzlichkeit heraußgelassen. Sodann einem *appendice*, der Lustig-Politische Nasen-Krämer / 1. Voce 3. *Viol.* Der Frantzösische *Author* ist sonsten in Teutschland wol bekandt Asne de Rilpe (=Daniel Speer) *Basso continuo* Im Jahr 1685. gedruckt.

⁴⁹ Hans Joachim Moser, ‘Corydon’ *das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im deutschen Barock* (Braunschweig 1933) 68.

⁵⁰ Boroszlóban élt az 1600-as évek elején a két Besler testvér Samuel és Simon. Az előbbi 1625-ben, az utóbbi 1633-ban halt meg. Velük személy szerint természetesen nem találkozhatott az 1636-ban született Speer, de leszármazottaikkal beigazolódhat a Moser által feltételezett kapcsolat. Bessler (Pessler) Lőrinc soproni toronymester levéltári adatait Bárdos Kornél közli *Sopron zenéje a 16-18. században* (Budapest 1984).

⁵¹ Daniel Speert 1688–89-ben a württembergi Hohenneuffenben mintegy másfél esztendeig tartják várfogságban a kegyetlenkedő francia csapatok elleni fellépéséért. Szembenállását két politikai röpiratban fogalmazta meg.

⁵² „Das Neueste von der Zeit / Das ist: Ausführliche Vorstellung der listigen Gefangen-Nehmung... des... Grafen Teckely / ... Nürnberg / In Verlegung Johann Hoffmanns, Buch- / und Kunst-händlers / 1685”.

sával válaszol meg,⁵³ ezzel azonban, akár helyes a következtetése, akár helytelen, nem válaszol a mi kérdésünkre. Milyen kapcsolatok voltak a zenekedvelő Thököly-család és szerzőnk, Daniel Speer között? Esetleg Thököly környezete és Speer, valamint vallási-politikai barátai között? Véleményünk szerint ugyanis Speer írásaiban a többszöri utalás a Thököly-családra a személyes kapcsolatokra valószínűleg, de a szerző személyes érdeklődésére mindenképpen utal! Ennek a kapcsolatrendszernek a száalai pedig feltétlenül elérnek az északmagyarországi városokból Boroszló–Göppingen területére.

Kérdéseinknek azonban még nem értünk a végére. 1683-ban ugyanis egy másik ismeretlen szerzőtől származó írás is megjelent, az irodalmunkban „Igazsághegedű”-ként ismert nyomtatvány.⁵⁴ A korábbiakban többen is idéztek belőle részleteket, Speer szerzőségét is felvetették.⁵⁵ Minket ezúttal nem is a szerző személye foglalkoztat. Álláspontunk szerint, ha Speer a szerző, akkor az írás tartalmából igazolható egy magyarországi hegedűkészítői gyakorlat, amelyet egy ismert zenei szakíró rögzített. Amennyiben azonban nem bizonyosodik be, hogy Speer a szerző, úgy az ő idézett megállapításai mellett egy újabb – bár ismeretlen – szerző ugyancsak szakszerű sorai erősítik meg a magyarországi hegedűkészítés tényleges létét! Vagyis az egyik esetben egyetlen szerző két különböző műve, a másik esetben két szerző egymástól független írása erősít meg feltevésünkben: Magyarországon a 17. sz. második felében már hegedűkészítésről beszélhetünk. Ennek egyik lassan-lassan felderengő alakja Adam Bessler, aki ugyan még városi trombitásként találta meg biztos megélhetését, de polgárjogát Eperjes város tanácsától hegedűkészítőként nyerte el. A kis belvárosi épület (talán műhely?) 50 dénáros adója nem mutat kiterjedt ipari tevékenységre, de mindenképpen megbecsülendő első ezidáig megismert levéltári adatunk a magyarországi hegedűkészítés homályba vesző kezdeteiről. Ezt a feltevést igazolhatják a korszak képzőművészeti és szépirodalmi alkotásai⁵⁶ és ezt támasztja alá Daniel Speer zenei hagyatéka is, melyben jelentős számban maradtak ránk hangszeres művek. Ezek egy része önálló, másik részük énekes szerzemény hangszerek kíséretével.⁵⁷ Számunkra az a legfontosabb,

⁵³ „...Moser Speer szerzőségét tisztán külső analógiák alapján, minden nyelvi-stíluskritikai vizsgálat és ideológiai környezettanulmány mellőzésével olyan művekre is kiterjeszti, amilyen például egy 1685-ben megjelent Thököly-röpirat, amelyekről már az első olvasásra megállapítható, hogy nem tulajdonítható Speer-nek.” *Magyar Simplicissimus* (Budapest 1956) XIV.

⁵⁴ „Ungarische Wahrheits-Geige / oder Eigentlicher Entwurff deß Ungerlands / wie auch die Beschaffenheit dieser Nation / sambt allem Verlauff / woraus dieses Ungarische Ubel geflossen / biß hieher gewachsen / und jetzt in so grosse Flamme ausgeschlagen. Aus dem Ungarischen in das Teutsche übersetzt. Gedruckt zu Freyburg / Anno 1683.”

⁵⁵ Barna István, '„Ungarischer Simplicissimus” adalékok a XVII. század magyar zenei művelődéstörténetéhez' *Kodály emlékkönyv, Zenetudományi tanulmányok I.* (1953), 506.

⁵⁶ Magyarországon a legkorábbi vonós-hangszerábra a 11. századból maradt ránk Pécsről. Ezt követően mind a képzőművészetek, mind az irodalom területén számos olyan alkotás születik, amely kifejezetten a hegedűre utal. Tinódi, Zsámboki, Comenius, Apor, Gyöngyösi mellett sok más írónál, költőnél találkozhatunk a hegedű említésével. A felsorolt példákban és az említés nélkül maradt esetekben természetesen a „hegedű” kifejezés nagyon különböző vonós hangszert jelölhet. Ami inkább általánosként kezelhető, az a hangszerek által betöltött szerep, ezeknek a „hegedűnek” a funkciója.

⁵⁷ Speer műveinek listáját Jürgen Eppelsheim állította össze a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) cikkében (Kassel: Bärenreiter-Verlag – New York 1965.)

hogy a szólamok elosztásában Speer mind a violákra, mind a violínokra utal. Ezek az utalások, valamint a szólamok hangtartománya valószínűvé teszi, hogy a zenei gyakorlatban akkortájt Speer még mindkét hangszertípussal találkozott. Külön érdekesség, hogy ezek magyar vonatkozású darabjaiban is szép számmal szerepelnek.⁵⁸ Nem zárható ki egy olyan fejlődési vonal sem, amelyben a felső szólamok felől kezdődik az újtípusú hangszerek újszerű alkalmazása, és csak később kerül sor a mélyebb szólamok hangszereinek kicserélésére. Így nem meglepő, hogy a nagybőgők sorában még igen sok violaszzerű hangszerrel találkozhatunk napjaink zenei gyakorlatában is. A Speer által emlegetett baryton pedig a fejlődés még későbbi állomása, mintegy mentési kísérlet a violák szerelmesei részéről. A rezonánshúrok alkalmazása, amelyre nem találhatunk korábban említést az 1600-as évek első felénél⁵⁹, mindenképpen csak követi és nem megelőzi a hegedűfélék alkalmazását, használatát. Így Bessler mesterünk olyan hegedűkészítő, aki már a következő fejlődési fok hangszerét is ismeri, és ha igaz Speer közlése, nemcsak ismeri, hanem illet készíteni is tud. Ez pedig jelentős mesterségbeli tudást feltételez, mivel a baryton készítése bonyolultabb ismereteket igényelt.

A hegedű széles körű magyarországi elterjedtségére utal végül Speer „Magyar Simplicissimus”-ának egyik további részlete is. A magyarországi helyzetről és a magyar nemesek életmódjáról szólván a cigányságról is ír, hosszan részletezve szokásaikat, tevékenységüket.⁶⁰ „... sie sind Natur zur Music geneiget / wie dann fast ein jeder Ungarischer Edel-Mann einen Ziegainer hält / so ein *Hegedy*, Geiger oder *Lakarosch* oder Schmied darbey / ...”⁶¹ Ebből a részletből és előzményeiből egyértelműen és úgy magyarázhatjuk Speer megállapítását, hogy majd minden magyar nemes tart maga mellett hegedűs-cigányt, aki emellett vagy a lakatos vagy a kovács mesterségben is járatos. Nem

⁵⁸ Falvy Zoltán, 'Daniel Speer magyar táncai' *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (1969), 75–89. Alexander Móži, 'Daniel Speers Werke: Ungarischer Simplicissimus und Musicalisch Türkischer Eulen-Spiegel' *Studia musicologica XVII* (1975), 167.

⁵⁹ A szakirodalom ellentmondó adatokat közöl a baryton és az e hangszert jellemző rezonánshúrok történetét illetően. Darvas Gábor úgy véli, hogy a rezonánshúrokat elsőként Fr. Bacon említi, *Sylvarum* című tanulmányában (Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Budapest 1975, 219.). Téves a Brockhaus-Riemann, *Zenei lexikon* (Budapest, é.n.) közlése is, amely szerint a baryton 1656 óta „dokumentált” hangszer. Csuka Béla úgy vélte, hogy éppen Daniel Speer említi elsőként a barytont. Mindezekkel ellentétben jelenlegi ismereteink szerint a barytont első ízben M. Praetorius írta le 1619-ben megjelent könyvében *De Organographia Syntagma musicum* II. 47. Csuka Béla, 'Haydn és a baryton' *Zenatudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára* (Budapest 1957) 669–728. esetleg a részletesebb leírás indokával ítéli Speernek az elsőséget. A hangszer tehát az irodalomban 1619-ben megjelenik, de ezt megelőzően már használatban kellett lennie.

⁶⁰ *Ungarischer Simplicissimus*, (Konstanz 1922) 330., *Magyar Simplicissimus*, (Budapest 1956), 229.

⁶¹ Barna István idézett cikkében úgy értelmezi ezt a részletet, „hogy a magyar nemesek nagy részének udvarában, házatáján található egy-egy cigány, aki vagy a lakatos-kovács mesterséghez ért, vagy pedig hegedűl gazdájának.” 505. Ez az értelmezés azonban nemcsak az idézett szövegnek nem felel meg, de ellentmond mind az előző soroknak, amelyben Speer a cigányok zenei hajlamairól ír, mind a következő soroknak, amelyekben viszont a nemesek alkalmankénti lópatkolására utal. Vagyis a nemesek még olykor-olykor a lovaikat is megpatkolják, de hangszert nemigen vesznek a kezükbe. Ezek a cigányok tehát mindenképpen hegedűsök és emellett kovácsok vagy lakatosok.

hisszük, hogy ez a fajta hegedülés azonos a Speer-művekből előtűnő magyar (vagy annak tartott) magasabb szintű – vagy inkább – más funkciójú zenei gyakorlattal. Az igény, a gyakorlat és az elterjedtség azonban kétségtelen. És talán nem járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy ennek a műzeneitől éppen elválóban levő népies gyakorlatnak volt hangszere az „Igazsághegedű”-ben leírt hegedű. Vagyis egy népi hangszer és hozzá kapcsolódó népi hangszerkészítő tevékenység irodalmi jelentkezését üdvözölhetjük az eddig még ismeretlen szerző írásában!⁶² Ezzel magyarázható, hogy Speer meglehetősen lekezelő hangon ír a „Magyar Simplicissimus” fejezeteiben ezeknek a cigányoknak zenei teljesítményéről, bár az is igaz, hogy elégedetlensége főként trombitás produkciójukra vonatkozik. Talán nem túlzás azt állítani, hogy némi hasonlóság van napjaink – vagy a közelmúlt – vályogvető-hegedűsei és Speer kovács-lakatos-hegedűsei (trombitásai) között, akiktől meglehetősen méltánytalan lenne a magasabb zenei igények szerinti teljesítmény számonkérése.

A korabeli irodalom magyarországi művelői, a hátrahagyott képzőművészeti alkotások mesterei mellett így a ma még ismeretlen külföldi szerzők szellemi hagyatéka is segít felvázolni azt a magyarországi művelődési állapotot, amely alapját képezte a helyi hangszerkészítői gyakorlat elterjedésének. Daniel Speer prózai írásai és zeneművei a levéltári kutatásokat is segítve, további tényekkel járulnak hozzá e korszak művelődéstörténeti vázlatához. Ezek a levéltári adatok azonban nemcsak a hegedűkészítő Adam Bessler magyarországi működését igazolják, hanem újabb adalékul szolgálnak Daniel Speer írásainak hitelességéhez is. Természetesen nem állíthatjuk egyetlen személy bizonyítható működése alapján a teljes speeri életmű objektivitását, de a korábbi tények sorát megnyugtatóan egészíti ki Speer tudósítása Adam Besslerről. Sajnálatos, hogy ezt hangszerekkel nem tudjuk megerősíteni. S az sem valószínű, hogy valaha is felbukkan Adam Bessler hegedűje. A fennmaradást biztosító – legalábbis valószínűsítő – nagyszámú hegedű készítésére bizonyára nem került sor. Erre még sem az idő, sem a körülmények nem biztathatták a városi trombitásként alkalmazott eperjesi hegedűkészítőt. Néhány hangszer pedig – úgy tűnik – kevésnek bizonyult a fennmaradásra. Számunkra azonban a legfontosabb, hogy elhagyhatjuk a kérdőjelet a sok évtizede megválaszolatlan mondat végéről. Mai ismereteink szerint Adam Bessler az első magyarországi hegedűkészítő.

⁶² Az írásban szereplő hegedű meglehetősen esetlen, szögletes hangszer. A hasonló eredetű hangszereket bármelyik európai néprajzi múzeum gyűjteményében megtalálhatjuk. Természetesnek mondhatjuk, hogy a legtöbb népi hangszer sok tekintetben eltér a hivatásos hangszerkészítők munkáitól.

A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTÉS JELES NAPJAI

„Eddig Itália földjén termettek csak a könyvek,
S most Pannónia is küldi a szép dalokat.”

Janus Pannonius¹

Beszélhetünk-e magyarországi hegedűkészítésről? Volt ilyen e korban Magyarországon? Volt-e magyar hegedű? Indokolt-e egyáltalán a magyar hegedű történetéről, a magyarországi hegedűkészítés történetéről említést tennünk?

Eljutottak-e a könyvekhez hasonlóan a dalok és énekek mellett a hegedűk is Pannóniába, s ha igen, kik és milyen hegedűket faragtak nálunk? Voltak-e a magyarországi hegedűkészítésnek olyan mesterei, akik színvonalas alkotásaikkal segítették a magyarországi zenei életet s a későbbi századokban a magyar hegedűművészet nagyjait és kicsinyeit?

Azt talán nem kell bizonyítanunk, hogy hegedűművészeink, hegedűpedagógusaink koronként valóban világhíresek voltak. Böhm József, Hauser Miksa, Reményi Ede, Huber Károly, Joachim József, Auer Lipót, Hubay Jenő, Bloch József, Flesch Károly, Vecsey Ferenc, Zathureczky Ede² neve az egykori Magyarország határain túl is elismert.

Velük együtt Cinka Panna, Bihari János, Boka Károly, Patikárius Ferkó, Fátyol Károly, Bunkó Ferenc, Sárközi Ferenc, Radics Béla, Magyar Imre³ hegedűjátéka is messze földön híres volt. Feltételezhető, hogy mindez hatástalan volt a magyarországi hegedűkészítésre? Elképzelhető, hogy a magyar hegedűkészítés mesterei mellett nem jött létre és nem fejlődött ki a magyar hegedűkészítés

¹ Janus Pannonius (1434–1473). A részlet a Kardos Tibor vál. és szerk. „Janus Pannonius versei” c. kötet 175. oldaláról származik. Fordította Berczeli Anzelm Károly. (Budapest, 1978.)

² Böhm József hegedűművész és pedagógus (1795–1876), Hauser Miksa hegedűművész (1822–1887), Reményi (Hoffmann) Ede hegedűművész (1828–1898), Huber Károly hegedűművész, zeneszerző és pedagógus (1828–1885), Joachim József hegedűművész és pedagógus (1831–1907), Auer Lipót hegedűművész és pedagógus (1845–1930), Hubay Jenő hegedűművész, zeneszerző és pedagógus (1858–1937), Bloch Jenő pedagógus (1862–1922), Flesch Károly hegedűművész és pedagógus (1873–1944) Vecsey Ferenc hegedűművész (1893–1935), Zathureczky Ede hegedűművész és pedagógus (1903–1959).

³ Cinka (Czinka?) Panna, híres hegedűsnő (1711–1772), Bihari János zeneszerző-hegedűs (1764–1827), Boka Károly cigányzenész (1808–1860), Patikárius (Dudás) Ferkó cigánymuzsikus (1827–1870), Fátyol Károly cigány gondokás (1830? 1934?–1888), Bunkó Ferenc cigányprímás (1814? 1813?–1889), Sárközi (Gárdonyi) Ferenc cigányprímás (1840–1860-as években), Radics Béla cigányprímás (1867–1930), Magyar Imre cigányprímás (1899–1940).

mestereinek méltó nemzedéke? Nem hiszem, hogy ezt józan ésszel bárki valószínűnek tarthatná. Hiszen esetünkben nem egy-két kiváló művésztől vagy néhány világjáró cigánymuzsikusról van szó, hanem több nemzedék sok évtizedes – az évszázadot is meghaladó – folyamatos és tegyük hozzá, a világszínvonalhoz mérten is kimagasló tevékenységéről vannak megbízható adataink. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy ezek után a közelmúltban drámai erővel vetődött fel a kérdés: „Hol vannak a magyar vonósok?”⁴ De talán még a szakmabeliek előtt sem ismert, hogy már jóval korábban fogalmazódott meg a hasonló kérdés: hol vannak a magyar hegedűkészítők?

Az 1950-es évek végén Reményi László egy Garay Györgyhez⁵ írt válaszában így foglalta össze véleményét a magyarországi hegedűkészítés akkori helyzetéről: „Mindenekelőtt le kell szögezni azt a tényt, hogy jelenleg már nem is hanyatlásról hanem tökéletes megszűnéséről van szó, egy olyan mélypontról, amely a magyar hegedűkészítés két és félszázados dicsősége alatt sohasem fordult elő...”

„Ez a művészi iparág ... hazánkban a múlt század második felében élte fénykorát, de még a század első felében is világhírnévnek örvendett. Virágzó műhelyek működtek, melyekből kitűnő mestermunkák kerültek ki. Hanyatlása a II. világháború után kezdődött és az ötvenes évekkel úgyszólván teljesen megszűnt.”⁶

Nem lehet feladatunk ehelyt mérlegelni a jelenlegi helyzetet. Változásokat minden bizonnyal kimutathatunk. Itt most sokkal inkább azt látjuk indokoltnak, hogy megvizsgáljuk, jogos-e a magyar hegedű történetéről beszélnünk, van-e sajátosan magyar hegedű, s ha igen, milyen jelentős állomásairól tudhatunk már jelenleg is, valamint milyen feladatok hárulnak ránk – az utódokra – a további kutatások során? Az ugyanis nyilvánvaló, hogy ezeket a vizsgálódásokat helyettünk senki nem fogja elvégezni vagy, ha mégis, nem lesz feltétlen kedvező az eredmény.

Nem kívánjuk semmi esetre sem úgy feltüntetni a magyarországi hegedűkészítés eredményeit, mintha az a sajátos európai fejlődéstől gyökeresen eltérő, annak eredményeit semmiben sem hasznosítható, teljesen önálló fejlődési pályát járna be. Rangsorolni, értékrendet felállítani sincs szándékunkban. Amire vállalkozunk, mindössze annyi, hogy lépésről lépésre megvizsgáljuk művelődéstörténetünk egyes korszakait, amelyekben jelentős – a magyar hegedű története szempontjából jelentős – események következtek be tárgyunk – a magyarországi hegedűkészítés – történetében. Nyilvánvaló, hogy egyaránt hibás a hegedűjáték

⁴ Strém Kálmán: Hol vannak a magyar vonósok? (Budapest, 1977.)

⁵ Reményi László neves magyar hegedűkészítő (1895–1964), Garay György hegedűművész 1949–1961 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanára.

⁶ A levélváltásra egy laboratórium felállításának tervével kapcsolatosan került sor. Ebben a hegedűk vizsgálatára is sor került volna. A levél másolata e dolgozat szerzőjének tanulmányában található. (Erdélyi Sándor: A Reményi cég története, Budapest, 1974.; MTA Zenetudományi Intézet Kézirattár).

történetét a hegedűkészítés nélkül, mint ez utóbbit a hegedűművésztől függetlenül tárgyalni. Ezért, bár elsősorban a hegedű készítésének jeles állomásait kívánjuk – bár vázlatosan – számbavenni, mégis, alkalmanként kiegészítjük azt a magyarországi hegedűművészet vagy a hegedűpedagógia tettenérhető kapcsolataival, hatásaival is.

A magyar hegedű története, így mind a hegedűművészet, mind a hegedűpedagógia, mind pedig a hegedűkészítés történeti vonatkozásait magában foglalja, s bár bizonyos sokkal több jeles napot is felsorakoztathatnánk, mondanivalónk igazolására bizonyára ennyi is elegendő lesz. Néhány korábbi írásunkban⁷ már megkíséreltük a kérdés fontosságára felhívni az illetékesek figyelmét, de be kell látnunk: szinte eredménytelenül. A művészi iparág, amely az előbbi idézet szerint „az ötvenes évekkel úgyszólván teljesen megszűnt”, hovatovább azt már a régebben és méltán kivívott jogát is elveszíti, hogy lexikonaink legszerényebb szócikkei között szerepeljenek.⁸

Jelen írásunk terjedelmi korlátai nem engedik meg, hogy a címadó hegedű hangszerünk fejlődésének történetét áttekintsük, így kiindulásul fogadjuk el egy húros-vonós hangszer értelmezésű „hegedű-szerű” instrumentum szerepeltetését. Erről a formáját, technikáját, húrjainak számát stb. gyakran váltó hangszeréről annyit azonban mégis állapítsunk meg, hogy funkciói sokkal állandóbb jellegűek voltak. Ezeknek a hangszereknek, bármilyen neveket is kaptak az őket alkalmazó társadalmakban, szerepük többnyire nagyon hasonló. A születéstől a halálig kísérik a társadalom egyes tagjainak életét, ünnepségek kísérői, a hatalom jelképei, a túlvilág ismeretlen lényének s mindennapok nagyon is hétköznapi szereplőinek egyaránt varázsszerei és munkaeszközei. Mindezt jól tudjuk a régi történeti népekről szóló feljegyzésekből, mind a néprajz számtalan írásából. Azt azonban meglehetősen gyakran kétségbevonták, hogy mi, magyarok is széles körben használtunk hangszereket már a honfoglalást megelőzően is, ami pedig a „hegedű”-t illeti, éppen az újabb időkben vált kérdésessé a korábban még hangoztatott „ősi magyar mivolta”.

Azt világosan kell látnunk, hogy a modern értelemben használt hegedű szavunk és tárgyunk csak számunkra ilyen egyértelmű, mivel mind a szó – és nemcsak a magyar nyelv hegedű szava –, mind maga a hangszer állandó változásban volt és ma is állandóan változik. Hogy ez a rövid emberöltő során nem mindig válik nyilvánvalóvá, az könnyen lehetséges. De ha nem megyünk sokkal messzebbre vissza, mint Comenius ismert könyvének, az „Orbis pictus”-nak⁹ el-

⁷ Erdélyi Sándor: Hozzászólás Strém Kálmán írásához. Budapest, 1977. (Az idézett kötetben) „A vonós hangszerek bírálata és értékmeghatározása”. In: A hegedű. Budapest, 1982. 156–170.

⁸ A Szabolcsi Bence – Tóth Aladár szerk.: Zenei lexikon (Budapest, 1931.) és annak átdolgozott 1965-ös kiadása még több magyar hegedűkészítőt is felsorolt, közöttük természetesen elsősorban Nemessányi Sámuel munkásságát is értékelte. Az új kiadású Brockhaus-Riemann: Zenei lexikonban (Budapest e.n.) egyetlen magyar hegedűkészítőnek sem jutott hely.

⁹ Johannes Amos Comenius (1592–1670): Orbis sensualium pictus c. kötetét még sárospataki tartózkodása alatt állította össze s néhány részletét itt ki is nyomtatta.

ső megjelenése (1658)¹⁰ vagy esetleg azt megelőzően Praetorius: Syntagma musicum I–III.¹¹ (II. 1618)¹² köteteinek kinyomtatása koráig, az ábrák nyilvánvaló bizonyítékot szolgáltatnak a vonós hangszerek sokféleségéről, változataik nagy számáról¹³.

Ez Európa-szerte jellemző volt, s erről tanúskodik a Magyarországon kinyomtatott „Orbis pictus” is.¹⁴ Természetesen jelentősen eltérnek a magyarországi viszonyok az 1600-as években a korábbi évszázadokétól. Ez bizonyos meghatározott társadalom vizsgálatánál bizonyára így van, s nem lenne helyes óvatlanul visszavetíteni a zenei élet jelenségeit sem a korábbi időszakokra.

Nem lenne kisebb azonban a tévedésünk akkor sem, ha gyökeresen eltérő körülményeket állítanánk napjaink vagy az elmúlt évszázadok jelenségeinek helyébe. Az emberi társadalmak ugyanis egyaránt számtalan példát szolgáltatnak mind a megőrző, mind a változtató hatásokra. És ha esetünkben mindezt a „hegedű” alkalmazására és megjelenési formáira vonatkoztatjuk, ugyancsak felfedezhetjük ezt a kettősséget. A hangszer átalakulásában inkább a változás, funkcióiban viszont inkább az állandóság dominál. Igaz, hogy viszont jelentkeznek teljesen új funkciók is, és fellelhetők szinte változatlan hangszertípusok is a népzenei változatos magakészítette hangszerei között.¹⁵

A magyarság sajátos története magyarázhatja, hogy több más történelmi–társadalmi jelenségünk vizsgálatához hasonlóan zenei múltunk egyes kérdései tárgyalásánál is időnként a ló jobb vagy bal oldalán találjuk magunkat. Nyilvánvaló azonban, hogy a történelemben – s így a zenetörténetben – egyetlen ok s egyetlen magyarázó elv nem lehet elegendő, akkor sem, ha az finnugor és akkor sem, ha török eredetű. Ez mindenképpen érvényes a hangszereinkre s így a magyar hegedűre is. A honfoglalást megelőző vándorlások és a Kárpát-medence népeinek a magyarok honfoglalását megelőző története legalább olyan

¹⁰ Comenius idézett művének első teljes kiadása Nürnbergben jelent meg latin és német nyelven.

¹¹ Michael Praetorius (Schulthess), (1571. v. 1572–1621) német zeneszerző „Syntagma musicum” címen 4 kötetre tervezett művéből 1614–1620 között 3 kötet jelent meg Wittenberg, illetve Wolfenbüttel kiadási hellyel.

¹² Praetorius idézett művének II. kötete 1618-ban Wolfenbüttelben jelent meg, s a második kiadásra már a következő évben sor került. Ez a kötet a korabeli hangszerekkel foglalkozik és tartalmazza azok részletes rajzát is.

¹³ Az ábrák között egyaránt megtalálhatjuk a lyrákat, violákat, hegedűket és a barytont is.

¹⁴ Comenius művének különböző kiadásából mind a hegedűfélét, mind a violafélét ki-mutathatjuk, minden valószínűség szerint attól függően, hogy az adott kiadó működési területén melyik hangszerféleség volt ismertebb.

¹⁵ Az új funkciók közé tartozik többek között a hegedű zenekari, majd szólóhangszerként való alkalmazása. Az ikonográfia és néprajzi kutatások pedig ugyanakkor egyaránt felmutatnak koronként és népenként újra meg újra jelentkező hangszertípusokat.

fontos kérdésünk tárgyalásánál, mint az egyház – de legalábbis a keleti és nyugati mindkét egyház! – szerepének hangsúlyozása. Hogy ez mennyire így van, talán mi sem igazolhatja jobban, mint I. István I. törvénykönyvének két részlete:

„És mivel minden nép saját törvényei szerint él, ezért mi is, Isten akaratából országunkat igazgatván, a régi és új császárok példáját követve, törvényhozó elmélkedéssel meghatároztuk népünk számára: miképpen éljen tisztességes és békés életet.”¹⁶ De mivel az átvett minták csak nagyon lassan válhatnak általánossá, ezért: „azok, akik az istentisztelet hallgatására a templomba menvén, ott a misék szertartása alatt egymás közt mormognak és másokat zavarnak, haszontalan történeteket mesélgetve és nem figyelve a szent olvasmányokra és a lelki táplálékokra, ha idősebbek, dorgálják meg őket és gyalázattal űzzék ki a templomból, ha pedig fiatalabbak és közrendűek, e nagy vakmerőségükért a templom előcsarnokában mindenki szeme láttára kötözzék meg, s ostorozással és hajuk lenyírásával fenyítsék meg őket.”¹⁷ A régi, megszokott s az új átvenni szándékolt nyilvánvaló ütközése jelentkezik itt a törvényekben. Ugyanezt érhetjük azonban tetten Anonymus: „Gesta Hungarorum”-ának¹⁸ bevezető sorai között is: „Ha az oly igen nemes magyar nemzet az ő származásának kezdetét és az ő egyes hősi cselekedeteit a parasztok hamis meséiből vagy a regösök csacsogó énekéből mintegy álomban hallaná, nagyon is nem szép és elég illetlen dolog volna.”¹⁹ Nem kevesebbet tudhatunk itt meg, mint hogy létezett egy népnek nevezhető – feltehetően amatőr –, egy szakszerűbb – többé-kevésbé hivatásos – és egy tanult-professzionista – mese (legenda) történelemszerző társadalom/réteg/egyen, aki, illetve akik tulajdonképpen ugyanazt a tevékenységet folytatták – ugyanazt a funkciót látták el –, csak éppen a hozzáértés különböző fokain.

Ebből ugyan csak a funkciót és a különböző művelődési rétegeket fejthetjük fel, de Anonymus segít a kor zenei szokásainak némi megvilágításában is. A honfoglalókról és vezérükről, Árpádról ezt írja: „Ott lakomáztak mindennap nagy vígan Attila király palotájában, egymás mellett ülve. Mind ott szóltak szépen összezengve a kobzok meg a sípok a regösök valamennyi énekével együtt.”²⁰

A különböző művelődési rétegződés mellett itt már a hangszerekről is szó van, mégpedig mind a húros, mind a fúvós hangszerekről. Nem állíthatjuk, hogy itt hegedűről lenne szó, bár az eredeti „cytara” hangszer nyilvánvalóan többféle

¹⁶ I. István I. törvénykönyve (Előszó a királyi törvényhez) 1001 körül. In: Lederer Emma szerk. „Szöveggyűjtemény Magyarország történetéhez tanulmányozásához” I. (Budapest, 1964.) 16. oldal

¹⁷ Uo. 20. oldal

¹⁸ Anonymus: Gesta Hungarorum (Béla király jegyzőjének könyve a magyarok cselekedeteiről) Pais Dezső ford. (Budapest, 1977.)

¹⁹ Uo. 77. oldal

²⁰ Uo. 120. oldal

értelmezést is lehetővé tesz.²¹ Mindamellet nem szükséges a hangszer pontosabb leírása, hiszen a korábban vélt álláspont, melyszerint: „Amikor a magyarok a IX. század végén Ázsiából Európába költöztek, nincs kétség aziránt, hogy kezdetben nem használtak más hangszereket, mint az ázsiaiakat. Az ázsiaiak hangszerei pedig leginkább fúvók (flautilla), illetőleg olyanok voltak, melyek a száj segítségével adtak hangot, mint a kürtök (Buccinae), sípok (Tybiae), a doromb(?) (csörgettyű) sistrum”...²² Ellene szól ennek a megállapításnak az a legenda-részlet is, amely szent István haláláról tudósít, illetve az a több változat is, amely részben István, részben szent László halálával foglalkozik.²³ A fennmaradt töredékek – eddig jószerevével elkerülték zenetörténészeink figyelmét – minden kétséget kizáróan hangszeres zenéről tudósítanak és közülük több is „cythara” meglétére utal. Nem szükséges itt a hangszert részletesen és pontosan meghatározunk ahhoz, hogy megállapítsuk: ez mindenképpen húros hangszert jelölhetett.

Meg kell jegyeznünk, hogy Pray György is utal az előbbi idézet végén ilyenféle hangszerekre, amikor ezt írja: „... és szerfölött kevés volt azoknak száma, (ti. hangszereknek – ES.), melyeken kézzel szoktak játszani...”²⁴, de részben a „szerfölött kevés”, részben a feltétlen ázsiai eredet – az átvető magyarok szempontjából – legalábbis vitatható.

A Kr.u. 870 tájáról tudósító Dzsajháni bokharai tudós és államférfi ugyanis arról ír,²⁵ hogy a M.DZS.GH.R-OK (magyarok – ES.)²⁶ „meg-megrohanják a szlávokat”, „állandóan portyára mennek a szlávok ellen”²⁷, majd ugyanezekről a szlávokról viszont: „Különbözőfajta lantjaik, tamburáik és furulyáik vannak. Furulyáik

²¹ A cytara, chytara stb. fordítása során mind a koboz, mind a lant, mind a hegedű (hegedű, hegedő, hegedő stb.) szerepeltetése megtalálható. Az egészen tarthatatlan mandolin, gitár és citera fordításokat nem is részletezve nyilvánvaló, hogy a szövegek magyarítói többnyire az irodalmi igényeknek igyekeznek eleget tenni s közben háttérbe szorul a történeti (zenetörténeti) hűség. További – nem is csekély – feladat a konkrét szövegek alapos megvizsgálása után kísérletet tenni a hangszertípus valószínű fajtájának megállapítására.

²² Pray György leveléből részlet. Idézi Legány Dezső: A magyar zene krónikája (Budapest, 1962. 15.)

²³ Emericus Szentpétery ed. Scriptores rerum hungaricarum... I–II. (Budapest, 1937., 1938.)

²⁴ Pray György leveléből részlet. Idézi Legány Dezső: A magyar zene krónikája (Budapest, 1962. 15.)

²⁵ Dzsajháni a Kr. u. 920 körül élt és írta meg részletes arab nyelvű történeti munkáját, melyben a honfoglalás előtti magyarság legrégibb ilyen jellegű leírása szerepel. Az eredeti szöveg nem maradt ránk. A hivatkozott részletek Ibn. Ruszta írásából származnak, melyeket gyakran szó szerint vett át az eredeti forrásokból. Valamennyi részlet megtalálható a Győrffy György által sajtó alá rendezett: „A magyarok elődeiről és a honfoglalásról” (Kortársak és krónikások híradásai) c. kötetben. (Budapest, 1986.) 84–94. oldal.

²⁶ Uo. 88. oldal

²⁷ Uo. 89. oldal

két könyök hosszúak, lantjukon nyolc húr van.”²⁸ Aligha feltételezhető, hogy ilyen körülmények között a magyaroknak ne lettek volna húros hangszereik. Mindemellett azt is tudjuk, hogy a magyar nyelvben a hegedű szó a jelenlegi ismereteink szerint már 1394-ben megjelenik a „Stephano Hegedus” személynévben,²⁹ ezt követően pedig rohamosan terjed, míg 1520-ig összesen 46 ilyen nevű személyt mutathatunk ki³⁰, amely csupán a síposok mögött marad el (85) de messze megelőzi a lantosokat (29), a dobosokat (25) vagy a trombitásokat (6) nem is beszélve a kobzosokról, akik összesen 4 alkalommal mutathatók ki a kelet-magyarországi muzsikuskategóriák között. Az egész országra vonatkozóan 1526-ig 127 hegedűs szerepel, az összes muzsikusközött 24,3%-kal!³¹ S ha mindezen túl az igen gyér 1370 előtti adatokat vesszük szemügyre, a húros hangszerek ott is 28,6%-kal szerepelnek.³²

Ha valakit nem győztek volna meg az oklevelek adatai, annak felsorakoztathatjuk a művészettörténeti emlékeinket, amelyeken már a 11. század tájáról folyamatosan megtalálhatjuk a húros, de szinte a kezdetektől már a húros-vonós hangszereket is.³³

Lényegében ugyanerről tudósítanak az első magyar nyelvű irodalmi alkotások is.³⁴ Ami pedig a törvénykezést illeti, se szeri, se száma a hegedűt tiltó rendeleteinknek. Az Érdy-kódex például az előbb említett, szent István halálát követő tilalmakról így ír: „Magyarországon minden rendbeliek: nemesek, nemtelenek, szegények, gazdagok, hegedűlést, sípolást, dobolást, táncot megtiltottak lenni.”³⁵ De Besztercebánya is már 1550-ben megtiltotta, hogy trombitát, dobot és hegedűt használjanak a mennyegzőre invitáló ceremóniáknál.³⁶ Mindezek arra utalnak, hogy Magyarországon a honfoglalást követően széles körben elterjedt volt a húros hangszerek használata, bár természetesen nem beszélhetünk ebben a korban a mai értelemben használt, modern hegedűről.

²⁸ Uo. 94. oldal

²⁹ A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára (Budapest, 1970.)

³⁰ Itt is megköszönöm dr. Kubinyi Andrásnak, hogy kutatási eredményeit felhasználásra rendelkezésemre bocsátotta. „Adatok a középkori magyarországi népi muzsikusköz földről elhelyezkedéséhez és társadalmi helyzetéhez” c. kéziratából.

³¹ Uo. 27–28. oldal

³² Uo. 25. oldal

³³ A pécsi székesegyház hangszeres szoboralakjai, szent Erzsébet imádságos könyvének miniatűrja, a lőcsei és rimabrézói hangszeres freskók, a Suky-kehely hangszeresei a 11. századtól folyamatosan megjelenítenek vonós hangszereken játszó alakokat.

³⁴ A Sztárai Mihályról szóló hagyomány, Tinódi Lantos Sebestyén és Ilosvai Péter versei, valamint több „Hegedűs” nevű szerző hátrahagyott írása igazolja állításunkat a Régi Magyar Költők tára oldalain (Budapest, 1980.)

³⁵ Idézi: Réthelyi Prikkel Marián: A magyarság táncai. (Budapest, 1924.) 10. oldal

³⁶ Idézi: Takáts Sándor: „A magyar múlt tarlójáról”. (Budapest, 1926.) 268. oldal

Minden kétséget kizáróan ilyen hangszerről van azonban már szó a jelenleg ismert első magyarországi hegedűkészítő, Bessler Adam esetében,³⁷ akinek eperjesi polgárkörnyvi bejegyzése méltán megérdemli a magyar hegedű történetének jeles napjai közötti felsorolását.³⁸ Igaz, hogy hangszerek tőle még nem kerültek elő, de mivel a róla szóló híradások egy részéről éppen a levéltári kutatások adtak megerősítést, így valószínűsíthető, hogy az általa készített barytonról³⁹ beszámoló részlet is megállja a helyét. Ezzel kapcsolatban azt is meg kell említenünk, hogy a baryton minden bizonnyal éppen a hegedűfélék rohamos térhódításának ellenhatásaként került megkonstruálásra, építése pedig – ha lehet ilyet egyáltalán kijelenteni –, sok tekintetben meghaladja a hegedűfélék készítésének mesterségbeli követelményeit.⁴⁰

Adam Besslerről egyelőre nem állíthatjuk a megbízható levéltári és irodalmi adatok ellenére sem, hogy Magyarországon jelentős hangszerkészítői tevékenységet folytatott volna.

Mindenesetre a városi trombitási állás, amelyet Kassán és Eperjesen betöltött, alapot szolgáltathat a kételyre. Ismerve azonban éppen az előbbiekben vázolt nagyarányú „hegedű”-igényt, valamint a korabeli általános gyakorlatot a többféle mesterség egyidejű folytatására, túl sok okot nem találhatunk a kételkedésre. Az eperjesi adókönyv pedig egyértelműen hegedűkészítőként említi jeles mesterünket.⁴¹

Némiképpen fordított a helyzet a pozsonyi Leeb és Thier családok esetében. Őket ugyanis egyelőre nem sikerült kimutatni a 18. század közepe előtt a pozsonyi polgárok között, bár Leeb hangszerekről komoly szakmai tekintélynek örvendő hangszerkutatók⁴² már az 1700-as évek elejéről tudósítanak. Bessler esetében rendelkezünk a levéltári adatokkal hangszerek nélkül, a Leeb család esetében viszont vannak hangszerek, de – legalábbis egyelőre – hiányoznak a korai levéltári bizonyítékok.⁴³

³⁷ Bessler magyarországi működésére lásd: Erdélyi Sándor: Adam Bessler az első magyarországi hegedűkészítő? In: Zenetudományi dolgozatok. (Budapest, 1984.) 26–38. oldal

³⁸ Eperjes városi levéltár, 2118. kötet, 7.

³⁹ Daniel Speer: „Grund-richtiger... Unterricht der Musicalischen Kunst.” (Ulm, 1697.) 207–208. oldal

⁴⁰ A baryton (Viola di Bardone, Violabardone, Violabardone, Paridon, Paredon, Paraton, Baryton, Baryton nevek alatt is megjelenő vonós hangszer) az irodalomban a 17. század elején tűnik fel.

⁴¹ „A 1658.d.7.Febr. Adam Bessler Geigenmacher..” Eperjes városi levéltár, 2118. sz. kötet, 7. oldal

⁴² Reményi Mihály és fia, Reményi László, neves magyar hegedűkészítők feljegyzéseikben 1701-től beszámolnak Leeb-hangszerekről.

⁴³ A Leeb családra vonatkozó alapos levéltári kutatások egyelőre hiányoznak.

Jelenleg nem lehetünk még bizonyosak, hogy 1789. augusztus 4-ét is a jeles napok között tarthatjuk-e számon a magyar hegedű történetében? Ekkor kerül ugyanis bejegyzésre pesti polgárként Testori Antonius, aki Pozsonyból származott a Polgárkönyv bejegyzése szerint.⁴⁴ A foglalkozását „Instrumentorum confector”-ként jelöli a jegyző, ami esetleg műszerészt, talán hangszerkészítőt jelent. Feltevésünkben kétségkívül szerepet játszhat az a tény, hogy a korszakból igen sok hasonló nevű olasz hegedűkészítőt ismerünk.⁴⁵

Bármilyen legyen is, amíg tisztázni sikerül Testori foglalkozását és betelepülésének körülményeit, addig az első hegedűkészítőként az 1822. január 23-án Budán letelepült Neubauer Christiant kell számontartanunk a főváros hangszerkészítői között.⁴⁶

Nem hagyhatjuk említés nélkül a hangszerkészítő céh megalakulását. A magyarországi céhek közül több természetesen már sokkal korábban megalakult és virágzó működésükről bőséggel állnak rendelkezésre adatok.⁴⁷ A rokonszámák céheiben bizonyára hangszerkészítők is⁴⁸ tevékenykedtek. Tudtunk arról is, hogy Temesvárott már 1815-ben megalakult az első magyar asztalos, orgonaépítő és hangszerkészítő céh, amelynek ismerjük a királyi privilégiumát is.⁴⁹ Zágrábban ezt már jóval megelőzően tudunk az asztalos, esztergályos, orgonakészítő és üveges együttes céh működéséről.⁵⁰ Ez utóbbi 1741-ben alakult, de Besztercén még ennél is korábban – 1549-ben – kezdte meg tevékenységét az asztalos céh, „organista, csiszárok és festő mesterekkel”.⁵¹ Mindezek azonban vegyes céhek voltak, s közöttük még nem találunk utalást a hegedűkészítőkre. Az 1836. április 17-én Pesten megalakult hangszerkészítő céh azonban kizárólag ebből a mester-

⁴⁴ Dr. Illyefalvi I. Lajos: Pest polgárai 1686–1848. Budapest, é.n. „Testori Antonius instrumentorum confector”

⁴⁵ Az olaszországi hegedűkészítő Testore családból többek között ismeretes Carlo Giuseppe (1660–1737), Carlo Antonio (1688–1765) és Paolo Antonio (1690–1760), de rajtuk kívül többen is dolgoztak, ilyen névvel ugyanebben a szakmában.

⁴⁶ Dr. Illyefalvi I. Lajos: Buda polgárai, Budapest, é.n.

⁴⁷ „Az első ránk maradt céhlevelet, az erdélyi szász városokét Lajos király írta alá 1376-ba.” Unger–Szabolcs: Magyarország története, Budapest, 1979., 49.

⁴⁸ A hangszerkészítő mesterség főként a muzsikások és a különböző iparosok rétegeiből alakul ki. Ezek közül a mesteremberek közül többnyire az asztalosok, esztergályosok, lakatosok készítenek különböző hangszereket is, így többnyire ezek a céhek fogadnak soraikba később is hangszerkészítőket.

⁴⁹ Dr. Szádeczky Lajos: „Iparfejlődés és a céhek története Magyarországon”. I–II. Budapest, 1913. (II. 313–314)

⁵⁰ Dr. Szádeczky Lajos: i.m. II. 322–323.

⁵¹ Dr. Szádeczky Lajos: i.m. II. 326.

ségből vette fel sorai közé a tagokat, akik között több hegedűkészítő is található.⁵² Maga az „Ober Vorsteher” is hegedűkészítő volt, Peter Teufelsdorfer⁵³ személyében.

A hangszerkészítő céh megalakulását megelőzően, majd azt követően igen jelentős hegedűkészítő tevékenység fejlődött ki Magyarországon. Erről nemcsak a hazánkbeli állásfoglalások, de a külföldi szakirodalom is elismeréssel emlékezik meg.⁵⁴ Kétségtől a legmagasabb színvonalat Nemessányi Sámuel munkássága képviseli, akinek születésnapját⁵⁵ méltán sorolhatjuk a magyar hegedűkészítés jeles napjai közé. A legnagyobb magyar hegedűkészítőként tiszteljük Nemessányit, remekein neves művészeink hangversenyeztek, néhány kiemelkedő műve gyűjteményeink megbecsült ereklyéje.⁵⁶ Nemessányin kívül természetesen számos kiváló hegedűkészítő tevékenykedett még Magyarországon. A korábban már említett Leeb és Thier családok tagjai mellett Peter Teufelsdorfer, Johann Baptist Schweitzer, Adolf Mönnig, Thomas Zach, Tanczer György és mások⁵⁷ is méltán tarthatnak számot az emlékeztetőre. Hangszereik jelentős része idegen – főként olasz – mesterek neve alatt szerepel szerte a világon.⁵⁸

A nagy elődök, a magyar hegedűkészítés fénykorát jelentő kiváló mesterek, jól képzett, törekvő tanítványok nemzedékeit nevelték. Ezek egyike Reményi Mihály,⁵⁹ akinek nevéhez nemcsak egy neves hegedűkészítő műhely megalapítása, hanem a hegedűtörténetben és bírálatban széleskörűen tájékozott utód, Remé-

⁵² A pesti hangszerkészítő céh „Mesterkönyv”-ét Gábry György ismertette „Das Meisterbuch der Pester Instrumentenmacher-Innung” címen, a Studia Musicologica 1962. évi számában. (Tomus II. fasc. 1–4.)

⁵³ Peter Teufelsdorfer 1785-ben született Bécsben. A hangszerkészítő mesterséget a híres bécsi mesternél, Geissenhofnál tanulta. Pesten 1808. VI. 6-án nyert polgárjogot. Ugyanebben a városban hunyt el 1845. VIII. 3-án.

⁵⁴ Willibald Leo Frh-v. Lütgendorff: De Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main, 1922., I–II. (I. 239–244.)

⁵⁵ Nemessányi Sámuel 1837. január 12-én született Liptószentmiklóson. (Werbicz-Husték)

⁵⁶ Nemessányi hangszerei közül két hegedű és egy mélyhegedű a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében található.

⁵⁷ Peter Teufelsdorfer (1785–1845), Johann Baptist Schweitzer (1790–1865), Thomas Zach (1812–1892), Adolf Mönnig (1843–1883), Tanczer György (1855–1922). A több száz magyar mester közül csupán néhány korai kiemelkedő hangszerkészítőt emelhetünk ki.

⁵⁸ A hangszerkészítésben – elsősorban a hegedűkészítésben – elterjedt gyakorlat, hogy az értékesebb hangszerpéldányokba idegen – nevesebb, jobban értékesíthető – mesterek jelzeteit ragasztják az eredeti mestercédulák helyére. Ennek a kereskedelmi „fogásnak” a magyar mesterek is gyakran áldozatául esnek.

⁵⁹ Reményi Mihály (1867–1939) neves magyar hegedűkészítő, Bartek Ede és Tanczer György mesterek tanítványa volt.

nyi László – a későbbi törvényszéki szakértő⁶⁰ – és Reményi Zoltán – az ismert hangszerkereskedelmi szakember⁶¹ – előrelátó felnevelése és magas igényű művelése is hozzátartozik.

A számtalan említésre méltó egyéb ipartörténeti és művelődéstörténeti vonatkozás sorából itt csupán egyetlen eseményt említenek meg, amely összekapcsolja a neves mestert és a magyar hegedűművészetet, hegedűpedagógiánkat. Ez a jeles esemény a „Reményi-díj” megalapítása⁶² 1902-től szinte megszakítás nélkül⁶³ – 1918/1919, 1943/1944 és 1944/45 kivételével – 46 alkalommal került odaítélésre az arra leginkább méltó akadémiai hegedűsnek Reményi Mihály műhelyének egy-egy kiváló hegedűje. A díjazottak között olyan neveket találunk, mint Szigeti József, Talmányi Emil, Gertler Endre, a tanárok soraiban pedig Hubay Jenő, Kemény Rezső, Mambrinyi Gyula, Studer Oszkár mellett Gábrriel Ferenc és Zathureczky Ede szerepelnek, hozzátevé, hogy mind a művészek, mind a tanárok között több más neves személyiség neve is megtalálható. Utolsó alkalommal 1950/51-ben került odaítélésre a „Reményi-díj”, szomorú jelképeként a magyar hegedűkészítés hajdanvolt virágzásának.⁶⁴

Nem lehet számunkra mellékes – különösen a lassanként egyre inkább megismert művelődéstörténetünk fényében/árnyékában – hangszerkészítésünk történetének irodalmi jelenléte sem. A magyar hegedűkészítésről számot adó történeti munkák összeírása megtörtént.⁶⁵ Itt most a jeles napok sorában két, hegedűkészítésről szóló szakkönyv megjelenését említem meg, melyek ennek a szép mesterségnek sajátos területére segítenek betérni az érdeklődőknek és a szakmát tanulóknak. Első alkalommal jelent meg magyar nyelven hegedűkészítő szakkönyv Ember János⁶⁶ összeállításában Budapesten 1958 szeptemberében.⁶⁷ Mint-

⁶⁰ Reményi László (1895–1964) édesapja – Reményi Mihály – műhelyében tanulta a mesterséget és nála szabadult fel. Ezután Hamburgban és Párizsban folytatott szakmai tanulmányokat.

⁶¹ Reményi Zoltán (1900–1974) ugyancsak a Reményi-műhelyben tanult és ott is szabadult fel hangszerkészítő segédként.

⁶² A „Reményi-díj” első kitüntetettje Kőszegi Sándor volt. Tanára Kemény Rezső. A Reményi-hegedű átadására az 1902–1903-as tanévben került első ízben sor.

⁶³ A „Reményi-díj”-at az 1918/1919, 1943/1944 és 1944/45-ös tanévekben nem adták ki.

⁶⁴ Az utolsó alkalommal odaítélt „Reményi-díj”-at Országh Tivadar növendéke, Sívó József nyerte el az 1950–51-es tanévben.

⁶⁵ Erdélyi Sándor: A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma. In: Zenetudományi dolgozatok 1983. 123–131.

⁶⁶ Ember János (1886–1971) festőművész, fővárosi tanonciskolai tanító. Ő írta az első magyar nyelvű hegedűkészítő könyvet.

⁶⁷ „Hangszerkészítő (vonós) anyag és szakmai ismeretek az iparitanuló iskolák számára. Ember János munkája.” Budapest, 1958. 4–92.

ha a hegedűkészítés terén már felismert mulasztásokat kísérelte volna meg pótolni a szerző, munkáját szélesebb kitekintéssel írta meg, saját grafikáival is utalva a hegedűkészítés és hegedűművészet egymásrataltságra.

Ugyanebben a tárgykörben írt dr. Vadon Géza évtizedes tapasztalatok után iskolai tankönyvet 1975-ben.⁶⁸ Mindkét szerző haláláig fáradozott a magyar hegedűkészítés fellendítése érdekében, mindketten reményeikben csalatkozva húnyták le szemüket.

Bizonyára méltán említhetjük meg a jeles napok sorában a magyarországi kiállítások alkalmait is, amelyeken egyre sikeresebben szerepeltek mind a korábbi, mind az élő mestereink. A legkorábbi híradást 1842-ből ismerjük, amikor a Kossuth Lajos rendezte ELSŐ MAGYAR IPARMŰKIÁLLÍTÁS szereplői között olvashatjuk Johann Schweitzer nevét, aki ez alkalommal „Dicsérő okiratot” kapott.

Az 1843-as és az 1846-os pesti, majd az ezeket követő vidéki városok kiállításain ugyancsak szép eredményekkel dicsekedhettek hegedűkészítőink. Ezek sorában is kiemelkedő volt az 1896-os ezredévi kiállítás, mely a korábbi bécsi és párizsi világkiállításokon is már kiemelkedő sikerrel szerepelt honi hangszerkészítőink soraiból több jeles hegedűkészítőnknek is méltó elismerést szerzett.

Az 1925. évi Kézművesipari Tárlat igazi seregszemléje volt a magyarországi hangszerkészítők jeleseinek. Kemény László és Schunda Károly szerkesztésben jelent meg a következő évben átfogó beszámoló a résztvevőkről és hangszeriparunkról. („A HANGSZERIPAR” 1926)

Több helyi és egyéni kezdeményezés után hosszabb szünet következett a kiállítások sorában. 1968-ban a „SZÉP MAGYAR HEGEDŰK”, 1971-ben a „HEGEDŰKINCSEK MAGYARORSZÁGON”, 1976-ban a „A HEGEDŰ”, 1991-ben „A HEGEDŰK CSODÁLATOS VILÁGA”, 1992-ben a „HEGEDŰVILÁG”, 1993-ban a „BUDAPESTI NEMZETKÖZI HEGEDŰKÉSZÍTŐ VERSENY ÉS KIÁLLÍTÁS – NEMESSÁNYI MEGEMLÉKEZÉS” rendezvény-sorozata, majd 1994-ben a Magyar Hangszerész-Szövetség HANGSZERKIÁLLÍTÁS-a folytatták a neves elődök által megkezdett sort és mutatták be ország-világnak a magyarországi hegedűkészítők alkotásait.

A rohamos fellendülés alig követhető nyomon. Mindezek létrejöttében és a joggal elvárható további sikerekben nagyon sokat köszönhet a magyarországi hangszerkészítés a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola vezetése által 1991-ben létrehozott HANGSZERÉSZKÉPZŐ ISKOLA tanárai nevelő-oktató munkájának. Nem feledkezhetünk meg azonban Semmelweis Tiborról, a iskola első vezetőjéről és kezdeményezőjéről, aki fáradhatatlanul támogatja a mai napig is az iskola munkáját és jelenlegi igazgatóját Lendvai Tamást. Mindkettőjük további munkássága és rendíthetetlen igyekezete lehet a magyarországi hangszerészképzés és egyben a honi hegedűkészítők további sikereinek biztosítója.

⁶⁸ „Hangszerész (vonós) szakmai ismeret. Szakmunkásképző iskolai tankönyv. Dr. Vadon Géza, Budapest, 1975.” 3–216.

A magyar hegedű történetének jeles napjait – néhány jeles napját – kíséreltem meg felvázolni dolgozatomban. Természetesen a folyamat egészéről néhány mozzanat nem adhat átfogó képet. A magyarországi történelembe gyökerezett és abban fejlődő művelődéstörténeti szál – a magyar zenetörténet, a magyar hangszertörténet – egészének áttekintése nem oldható meg egyetlen nekifutással. Ehhez még sem a feltételek, sem az igények nem értek meg. Néhány jelentősebb eseményre emlékezve és emlékeztetve azonban bizvást segít írásunk, a figyelem felkeltésében mind a múlt eredményeinek megbecsülését illetően, mind a ránk, utódokra háruló kötelezettségek felismerését tekintve.

ÖSSZEFOGLALÁS

Mind a magyarországi, mind a magyarsággal foglalkozó külföldi történeti források arra engednek következtetni, hogy a korábbi véleményekkel ellentétben a honfoglaló magyarok meglehetősen széles körben alkalmaztak hangszereket és közöttük húros hangszereket is.

Az írott emlékeken kívül a művészettörténeti leletek, a névadási gyakorlat, az anyanyelvi emlékek és a törvények ugyancsak elterjedt hangszeres gyakorlatra engednek következtetni. A húros hangszerek egyelőre nem azonosított fajtái mellett – azokkal nyilvánvaló kapcsolatban – megjelennek a vonós hangszerek is. Ezeknek készítése korábban az önellátó házias keretek között, majd a 17–18. századtól egyre inkább hivatásos hangszerkészítő műhelyekben történt hazánkban.

Az elsőként eddig ismert Adam Besslert követően mind több hangszerkészítő vándorol főként német nyelvterületről Magyarországra. Tevékenységük hatására a 18–19. századra fejlett hegedűkészítő ipar alakul ki az országban és a néhány korai vegyes céh alakulása után 1836-ban Pesten megalakul a hangszerkészítő céh.

A 19–20. század fordulóján mind a magyarországi hegedűpedagógia, mind a hegedűművészet, de velük igen szoros kapcsolatban a hegedűkészítés is fénykorát éri el. Neves művészek, kiváló pedagógusok és nem kevésbé kiváló hegedűkészítő mesterek járulnak hozzá a magyar hegedű világhíréhez.

A II. világháborút követően a magyarországi hegedűkészítés jelentősen visszaesett. Hanyatlását az utóbbi években némileg lassítja a magyar szakirodalom megjelenése és a szakmai utánpótlás szervezett nevelése.

THE NOTABLE DAYS OF THE HUNGARIAN VIOLIN'S HISTORY

"It was only Italy where books flourished in the past,
and now Pannonia is also sending her beautiful songs"

(Janus Pannonius)¹

Was there such a thing as the Hungarian violin? Can we talk about the history of the Hungarian violin? Did violins, just like books, reach Pannonia, and if they did, who shaped them in Hungary and how did they look like? Did Hungarian violin making have masters who helped the national art of violin making and the teachers of Hungarian violin making and the teachers of Hungarian violin by making worthy pieces of art? Because it would certainly not occur to anyone to deny that both our violin virtuosos, and our teachers indeed achieved world fame at epoches. The names of József Böhm, Miksa Hauser, Ede Reményi, Károly Huber, József Joachim, Lipót Auer, Jenő Hubay, József Bloch, Károly Flesch, Ferenc Vecsey, Ede Zathureczky² are also known beyond Hungary's borders. Beside them, the violin playing by Panna Cinka, János Bihari, Károly Boka, Ferkó Patikárius, Károly Fátyol, Ferenc Bunkó, Ferenc Sárközi, Béla Radics, and Imre Magyari³ was also famous in many a distant land. Should we then suppose that all of this did not have any effect on Hungarian violin making? Is it conceivable that a worthy generation of Hungarian violin makers was not born or did not evolve under the masters of Hungarian violin playing? I don't think it is conceivable that such a thing would be considered as tenable. In-

¹ Janus Pannonius (1434–1472) The passage comes from page 175 of the book selected and edited by Tibor Kardos, entitled "The Poems of Janus Pannonius". Hungarian translation by Anzelm Károly Berczeli (Budapest, 1978).

² József Böhm, violin virtuoso and educator (1795–1876), Miksa Hauser violin virtuoso (1822–1887), Ede Reményi (Hoffman), violin virtuoso (1828–1898), Károly Huber, violin virtuoso, composer and educator (1828–1898), József Joachim violin virtuoso and educator (1831–1907), Lipót Auer, violin virtuoso and educator (1845–1930), Jenő Hubay, violin virtuoso, composer and educator, József Bloch (1862–1922), Károly flesch, violin virtuoso and educator (1873–1944), Ferenc Vecsey, violin virtuoso (1893–1935), Ede Zathureczky, violin virtuoso and educator (1903–1959).

³ Panna Cinka (Czinka?), famous gypsy violinist (1711–1772), János Bihari, composer-violinist (1764–1827), Károly Boka, gypsy musician (1808–1860), Ferkó Patikárius (Dudás), gypsy musician (1827–1870), Károly Fátyol, gypsy violoncellist (1830?, 1834–1888), Ferenc Bunkó, leader of gypsy band –1814?, 1813?–1889), Ferenc Sárközi (Gárdonyi), leader of gypsy band (in the years of 1840–1860), Béla Radics, leader of a gypsy band (1867–1930), Imre Magyari, Leader of gypsy band (1899–1940).

deed, in our case we are not talking about one or two excellent virtuoso, or some globe-trotting Gypsy musicians, but the availability of reliable information on the continued activities of many decades – stretching to more than a century – of many generations whose activities were first-rate, even looking at it in a global context. We cannot then consider it a happenstance that in the recent past the question was formulated with a dramatic force: Where are the Hungarian violin makers?⁴ László Reményi, in his response written to György Garay⁵ summarized his opinion on the situation of Hungarian violin making this way: First of all, I have to underline the fact that right now we face not a decline but a complete extinction, a bottom, which had never been encountered during the glorious 250-year history of Hungarian violin making.”

“This artistic branch of manufacturing...flourished in the second part of the past century in Hungary, but it still enjoyed world fame in the first half of this century. There were flourishing workshop where excellent, masterly creations were made. The decline of this manufacturing set in after the Second World War, and it came almost to a complete end during the fifties.”⁶

We cannot have the task here to weigh the present situation. We could certainly demonstrate certain changes. What here seems to be more justified is to analyse if it is legitimate to talk about the history of Hungarian violin making; whether a specific Hungarian style of violin making exists, and if it does, about what significant stations do we know at the present time, and what kind of tasks should we, the successors, assume in the course of further research? It is quite evident then that these research activities are not going to be performed by anyone else, and, in case they would be, then the result are not necessarily going to be favourable.

We do not wish to show at all the results of Hungarian violin making as if it ran a course which differs radically from the specific European evolution, disregarding its results or which is completely autonomous. It is evident that what we undertake here is only so much that we examine those individual epoches in our history of civilization in which there were significant, from the point of view of the history of Hungarian violin, events in the history of our subjects, the history of violin making in Hungary. It is evident that it would be equally erroneous to discuss the history of violin playing without a discussion of violin making, just as it would be wrong to examine the latter separately from the art of violin playing. For this reason, although we would like to dis-

⁴ Kálmán Strém. *Where Are the Hungarian Players of String Instruments?* Budapest. 1977.

⁵ László Reményi, renown Hungarian maker of violin (1895–1964), György Garay, violin virtuoso. Professor at the Ferenc Liszt Conservatory between 1949 and 1961.

⁶ An exchange of letters took place at the occasion of making a plan for setting up a laboratory in which violins were also to be examined. A copy of the letter is included in the study by this author. Sándor Erdélyi: *The History Of The Reményi Firm*. Budapest. 1974. 27. Manuscripts Archives of the Musicology Institute at the Hungarian Academy of Sciences)

cuss first of all the more notable stages of violin making, albeit only in its outlines, we still wish to complete the discussion with the provable relations and effects of the art of violin playing or the teaching of violin in Hungary.

Thus, the history of the Hungarian violin contains the historic aspects of the art of violin playing, the teaching, as well as the making, of violin, and although we could certainly adduce many more glorious days, this suffices, we are sure, to prove our point. In some of our earlier studies⁷ we have already tried to call the attention of competent persons to the importance of the question, but, we have to admit, this remained almost without any result. The artistic branch of the manufacturing of violins which, according to the quotation earlier, "came almost to a complete end during the fifties", little by little loses its privilege acquired justly long time ago to figure even in the most humble entries in our encyclopaedias.⁸

The limits imposed upon the size of this study do not allow us to review the development of the musical instrument that have us the title; hence, as a starting point, we should accept to see a "violin-type of instrument" interpreted as a string instrument. However, we should say of this musical instrument changing frequently its shape, technology, the number of its strings, etc., that its functions had a much more stable character. These instruments, no matter what names they were given in the societies in which they were employed, had a more or less very similar role. They follow the individual members of the society from birth to death; they accompany ceremonies, they are the symbols of power, and the magical and working tools of the unknown beings of the netherworld just as well as of the very mundane actors of everyday life. We know this very well both from the records on ancient, historic peoples, and the many ethnographic works. However, it was often doubted that we, Hungarians, had also widely used musical instruments already prior to the Conquest of the Carpathian Mountains. As to the "violin", it has been precisely lately when the nature of the "ancient Hungarian musical instrument", often stressed earlier, became questionable.

We have to see it clearly that the word "violin" used in a modern sense, and the objects, are so unequivocal only for ourselves since both the word – and not only the Hungarian word "violin" – and the instrument itself have been changing shape constantly, and they are changing even today. It is quite possible that this change does not always become evident within the short life span of man. However, if we don't go back in time to more than the first

⁷ Sándor Erdélyi: "A contribution to Kálmán Strém's study" Budapest, 1977 (In the volume cited.) "A critique and valuation of bow instruments; In: the Violin. Budapest. 1982. pp. 156–170.

⁸ The Dictionary of Music (Budapest, 1931) edited by Bence Szabolcsi and Aladár Tóth, as well as its 1965 revised edition mentions even more Hungarian violin makers, among them, evidently, appraising first of all, the activities of Sámuel Nemessányi. No Hungarian violin maker made it to the new edition of the Brockhaus-Riemann Music Dictionary (Budapest, no date).

edition of Comenius' first known work, "Orbis pictus"⁹ in 1685¹⁰, or perhaps, even before that, the age of printing volumes I –III¹¹ (II: 1618)¹² of Praetorius' *Syntagma musicum*, the illustrations show evidence of the many types of the string instruments and the great number of their varieties.¹³ This was characteristic all over Europe, and the "Orbis pictus", printed in Hungary, is a witness to it.¹⁴ Of course, the conditions in Hungary of the sixteen hundreds differ greatly from those in earlier centuries. This is so at the examination of certain given social phenomena, and it would not be a riskless enterprise to project back, in a heedless way, the phenomena of musical life to an earlier epoch. Indeed, human societies provide innumerable examples for the effects of both preservation and change. And if, in our case, we make all these to refer to the application of violin and to its forms of appearance, we can certainly discover this duality. It is rather change which dominates in the evolution of the musical instrument, whereas it is rather eternity which dominates in its functions. True, completely new functions emerge as well, and we can find kinds of musical instruments almost unaltered among the self-made instruments of folk musicians.¹⁵

The peculiar history of Hungarians may be an explanation for the phenomenon that, similar to the examination of several other historical-social phenomena, from time to time, we swing from one extreme to the other also in the discussion of some of the questions of our musical past. However, it is evident that in history – and, this way, in the history of music – a single cause, and a single explanatory principle, cannot suffice even if it is Finno-Ugric, or if it happens to have a Turkish origin. This certainly applies to our instruments

⁹ Johannes Amos Comenius (1592–1670) compiled his *Orbis sensualium pictus* during his stay in Sárospatak, and he also printed some sections of it in the town.

¹⁰ The first, complete edition of the above work by Comenius was published in Nuremberg in Latin and German.

¹¹ Michael Praetorius (Schultheß) (1571 or 1572 – 1621) German composer. 3 volumes of his *Syntagma musicum*, planned to come out in 4 volumes, appeared in which Wittenberg and Wolfenbüttel are given as the places of publication.

¹² The second volume of Praetorius's quoted work was published in Wolfenbüttel in 1618, and there was a second edition already in the musical instruments of the era and contains their detailed illustrations as well.

¹³ Among the illustrations we find equally the lyres, the violas, the violins and also the baryton.

¹⁴ From the different editions of Comenius's oeuvre we can demonstrate both the various kinds of violin and viola, depending, in all probability, on which kind of musical instrument was better known in the area of activities of the given publisher.

¹⁵ The use of the violin in the orchestra, and, later, its use as a solo instrument, also belong to the new functions. Iconographical and ethnographical research activities equally show musical instruments that appear again and again in different eras and peoples.

of music, and to the Hungarian violin as well. The migration preceding the Conquest of the Magyar land, and the history of the peoples that lived in the Carpathian Basin prior to the Conquest by Hungarians, are at least as important in the discussion of our important problem as underlining the role of the churches, but at least of both Eastern and Western churches. Nothing can prove it perhaps better than this is so than two passages taken from the first Code of Saint Stephan the First: "And since each people live by its own laws, so we too, administering our land based on God's will, following the example set by the ancient and recent emperors, have determined for our people, through deliberations on legislation, how it should lead an honourable and peaceful life."¹⁶ However, since the models taken over can become general only slowly: "Those who, upon entering the church to participate at the holy mess, murmur to each other during the celebration, disturb others by telling trifling stories and not paying attention to the holy readings and the spiritual nourishment, shall be reproached and driven out of the church ignominiously if they are old, or shall be tied up in the porch in front of everybody, and then punished for their temerity by flogging them and shorn their hair off if they are young."¹⁷ Here, there is an evident clash in the laws between the traditionally accepted forms and the new forms on the verge of acceptance. We encounter something identical in the introductory lines written to Anonymus' *Gesta Hungarorum*¹⁸: "If the so noble Hungarian nation would hear, as if in a somber, its ancient origins, and its individual acts of heroism from the phoney tales of peasants or the silly songs of minstrels, it would be a very repugnant and indecent thing."¹⁹ We would get to know here not less than that at that time it should have existed a society which could have been called popular – presumably, composed of laymen – another layer which was more skilled – more or less professional – and yet another group of educated individuals – professionals – who exercised the same activity – they fulfilled the same function – only at different levels of skills. On the basis of these quotes, we cannot only discover the functions and different layers of culture, but Anonymus also helps us in directing light to the musical customs of the epoch. He writes the following on the Conquest of the Carpathian Basin by the Hungarians: "They feted there every day in all merriment in king Attila's palace, sitting side by side. It was there where the music of the "koboze", the pipes, and all the songs of the waits reverberated in such a nice harmony."²⁰ In addition to the different cultural layers, the musical instruments are already mentioned here, and, at that, both

¹⁶ Codex of Stephan I (Preface to the royal codex) around 101. In: Emma Lederer, ed. *Collection Of Texts To Study The History of Hungary*. v. 1. (Budapest. 1964. p. 16)

¹⁷ *Idem*, p. 21.

¹⁸ Anonymus. *Gesta Hungarorum*. (Book on the acts of Hungarians, by the notary of King Béla.) Translation by Dezső Pais. (Budapest. 1977)

¹⁹ *Idem*, p. 77.

²⁰ *Idem*, p. 120.

the string and the wind instruments. We cannot say that the talk here is about the violin, although the original "cytara" instrument allows for different interpretations.²¹ Nonetheless, a more detailed description of the instrument is not necessary here, due to the point of view given earlier according to which "When the Hungarians migrated to Europe from Asia at the end of the ninth century, they clearly did not use musical instruments other than Asian in the beginning. Now, the majority of the Asians' musical instruments were mostly wind instruments (flatilia) or musical instruments which produced sound with the help of the mouth, such as the horns (Buccinae), the pipes (Tybiae), the Jew's harp (?) the jinglers (sistrum)..."²² This is contradicted by a passage from a legend which reports on Saint Stephan's death, or, rather, those variations which deal partly with Saint Stephan's, partly with Saint László's death.²³ The surviving fragments – which, up till now, escaped the attention of historians of music most of the time – report doubtlessly on instrumental music, and many of them refer to the existence of "cythara." It is not necessary here to determine the instrument exactly and in all details in order to come to the conclusion that this could not but describe a string instrument. We should note that György Pray also makes a reference to such an instrument at the end of the above quote in which he says that "... there were very few and far between the number of those (i.e., the number of the instruments (ES) on which they used to play by hand..."²⁴ however partly the term "very few and far between" and partly the unconditionally Asian origin are – from the point of view of the Hungarians taking them over – at least debatable. Indeed, Djahani, the scholar and statesman from Bokhara reports²⁵ in about 870 AC that the M.DZS.GH.R-s

²¹ In the translation of cytara, chytara, etc., one finds the term koboz just as that of the lyre, and the different linguistic forms of violin (hegedű, hegedő, hegeds, etc.). Without examining in detail the translated terms such as "mandolin", "gitár", and "citera", it becomes evident that the "magyarization" of the texts tried, more often than not, to conform to the literary requirements and in the process the historical fidelity (fidelity to the history of music) is pushed to the background. A further, and not an easy, task is to make an attempt at determining the probably kind of the musical instrument after a thorough examination of concrete texts.

²² Part of a letter written by György Pray. Quoted by Dezső Legány in *The Chronicle of Hungarian Music* (Budapest. 1962. p. 15)

²³ Szentpétery Emericus, ed. *Scriptores rerum hungaricarum...* I-II. (Budapest. 1937. 1938.)

²⁴ Part of a letter written by György Pray. Quoted by Dezső Legány in *The Chronicle Of Hungarian Music* (Budapest. 1962. p. 15)

²⁵ Djahani lived around 920, and wrote his detailed historical work in Arabic in which we find the oldest description on the Hungarians before the conquest of the Carpathian Basin. The original text did not survive. The sections to which references were made come from the writings of Ibn Rusta which he took word by word from the original sources. All the details can be found in a book, *"The Predecessors Of The Hungarians And On The Conquest Of The Land"* (Reports of contemporaries and chroniclers) edited by György Györffy. (Budapest. 1986. pp. 84-94)

(the Hungarians – ES.)²⁶ “have the habit of attacking the Slavs”; “they plunder the Slavers all the time”²⁷, and then he writes on the same Slavs “They have different lyres, tambours and flutes. Their flutes have a length of two elbows, and their lyres eight strings.”²⁸ It can hardly be supposed that, under these circumstances, the Hungarian would not have string instruments. Besides, we also know that the word “violin” makes its appearance in the Hungarian language already in 1395 in the proper name of “Stephano Hegedus”²⁹ and then it spreads quickly until 1520 in which year altogether 46 persons with such a name can be found³⁰. This number comes next only after the “pipers” (85 persons) but it is far ahead of the players of lyres (29 persons), the drummers (25 persons) or the trumpeters (6 persons), not to mention the koboz, a category of music players that can be shown only 4 times among the categories in Eastern Hungary. As to the whole country, there are 127 violin players counted since the origins in 1526, that is 24.3% of all music players!³¹ And, if beyond all this, we look at the very meager information that is available for the period prior to 1370, the share of the string instruments is also 28.6% in that period.³²

If someone is not convinced of the information contained in the documents, we can adduce the written records concerning the history of arts in Hungary in which the string instruments come up already from around the eleventh century, but the string and bow instruments are already there from the beginnings.³³ Basically, the first literary oeuvres give evidence of the same.³⁴ As to the legislation, there are innumerable ordinances banning violin playing. For instance, the Erdy Codex writes this on the above bans that came after the death of Saint Stephan: “In Hungary, persons of all estates: nobles, commons, poor, rich, shall be placed under the ban of playing the violin, the pipe, the

²⁶ Idem, p. 88.

²⁷ Idem p. 89.

²⁸ Idem, p. 94.

²⁹ The Historical-Etymological Dictionary Of The Hungarian Language (Budapest. 1970)

³⁰ I thank Dr. András Kubinyi here again for letting me use the results of his researches that can be found in his manuscript entitled “Data on the geographical locations and social status of Hungarian folk musicians in the Middle Ages.”

³¹ Idem, pp. 27—28.

³² Idem, p. 25.

³³ The statues with the musical instruments in the cathedral of Pécs, the miniatures in Saint Elisabeth’s prayer book, the frescoes with musical instruments in Lőcse and Rimabréz, the musicians on the Suky chalice depict, continuously from the eleventh century, figures playing on different musical instruments.

³⁴ The tradition on Mihály Sztárai the poems written by Sebestyén Tinódi Lantos and Péter Ilosvai, and several manuscripts that survived and which were written by “Hegedüs” (violinist in Hungarian) provide proof for our statements that can be found in the Collection Of Old Hungarian Poets. (Budapest. 1880.)

drum and under the ban of dancing."³⁵ However, Besztercebánya forbids already in 1550 that trumpets, drums or violins be used on ceremonies inviting to wedding.³⁶ All this refers to the fact that following the conquest of the land, the use of stringed instruments was widespread. Nonetheless, we cannot, of course, talk in this epoch about the modern violin in the sense we understand it today.

However, such an instrument is doubtlessly mentioned in the case of Adam Bessler the first – as far as we know – violin maker³⁷ in Hungary, whose entry into the civil registry of the town of Eperjes deserves to be classified among the glorious days of the history of Hungarian violin making.³⁸ True, no instrument made by him has been encountered so far, but since precisely it was archival research which confirmed a part of the communications made about his person, it can be construed as probable that the part of a report on the baryton³⁹ made by him is also correct. In this connection, we also have to mention that the baryton was certainly constructed to counterbalance the rapid expansion of the kinds of violin, and its construction surpasses – if one can say that at all – the demands set vis-a-vis the professional manufacturing skills of the different kinds of violins.⁴⁰

Despite reliable archival information and the accessible literature, we cannot, for the time being, say of Adam Bessler that he would have performed significant music making activities in Hungary. At any rate, his position as a town trumpeter in Kassa and Eperjes, may serve as a basis of doubt. However, knowing especially the great demand on violins outlined above, and the general tradition of the era of practicing different professions at the same time, we cannot find too many reasons for doubt. As to the taxation book of the town of Eperjes, our eminent master is entered unequivocally as a violin maker.⁴¹

The situation is somewhat reversed in the case of the Leeb family of Pozsony and the Thier family. Indeed, so far they could not have been shown to figure among the burghers of Pozsony before the eighteenth century, although researchers of musical instruments enjoying a significant reputation⁴²

³⁵ Quoted by Marián Réthei Prikkel: *The Dances of Hungarians*. (Budapest. 1924. p. 10)

³⁶ Quoted by Sándor Takáts in: *On The Stubble Of The Hungarian Past*. Budapest. 1926. p. 268.

³⁷ On Bessler's activities in Hungary see Sándor Erdélyi, "Adam Bessler, the first Hungarian violin maker?" in: *Studies In Musicology*. Budapest. 1984. pp. 26–38.

³⁸ Town archives of Eperjes. # 2118, vol. 7.

³⁹ Daniel Speer. *Grund-richtiger...Unterricht der Musicalischen Kunst*. Ulm. 1697. pp. 207–208.

⁴⁰ The baryton (a bow instrument also under the name of Viola di Bardone, Viola bordone, Viola bardone, Paridon, Paredon, Paraton, Bariton, Baryton) makes its first appearance in the literature in the beginning of the seventeenth century.

⁴¹ "A. 1658.d.7.Febr. Adam Bessler Geigenmacher." Town archives of Eperjes. vol. 2118, p. 7.

⁴² Mihály Reményi and his son, László Reményi, renowned Hungarian violin makers give an account on the Leeb musical instruments in their notes from 1701.

made their reports as early as the beginning of the seventeen hundreds. We do have archival data without musical instruments, whereas in the case of the Leeb family, there are musical instruments, but, for the time being, we still do not have the early archival evidences.⁴³

For the time being, we cannot yet be sure that we are entitled to consider the 4th of August, 1798 one of the eminent days in the history of Hungarian violin making. Indeed, this is the day when Testori Antonius enters the registry as a burgher of Budapest coming from Pozsony.⁴⁴ The notary marks his profession as "Instrumentorum confector" which perhaps means a technician or, maybe, a maker of musical instruments. Undoubtedly, a fact in our hypothesis can play a role, namely that we know from the epoch quite a few Italian violin makers having the same name.⁴⁵ Be as it may so long as we cannot make it clear what profession Testori had and what were the circumstances under which he settled in, we have to regard Christian Neubauer, settled in Buda on the 23rd of January, 1822. as the first violin makers among the musical instrument makers of the capital.⁴⁶

We cannot ignore the creation of the guild for the makers of musical instruments. Of course, we have access to information on Hungarian guilds that were created much earlier and on their flourishing activities.⁴⁷ Certainly, makers of musical instruments⁴⁸ must have also worked in the guilds of kindred professions. We know it for a fact that in Temesvár the first Hungarian cabinet making, organ building and musical instrument making guild was already established in 1815, and we know the guild's royal privilege as well.⁴⁹ We also know that in Zagreb a guild functioned much earlier which had, as its members, cabinet makers, turners, organ builders and glass makers.⁵⁰ The lat-

⁴³ Thoroughgoing archival researches on the Leeb family are still lacking.

⁴⁴ Dr. Lajos I. Illyefalvi. *The Burghers Of Pest, 1688–1848*. Budapest. No date. "Testori Antonius instrumentorum confector."

⁴⁵ As to the Testore family, violin makers in Italy, we know Carlo Giuseppe (1660–1737), Carlo Antonio (1688–1765) and Polo Antonio (1690–1760), but there were many working in the same profession under such a name.

⁴⁶ Dr. Lajos I. Illyefalvi. *The Burghers Of Pest*. Budapest. No date.

⁴⁷ "The first charter of incorporation for a guild that survived – that of the Saxon towns in Transylvania – was signed by King Lajos in 1376." Unger-Szabolcs. *The History Of Hungary*. Budapest. 1979. p. 49.

⁴⁸ The profession of musical instrument making evolves mainly from the layers of musicians and different tradesmen. Among these tradesmen, they are mostly the cabinet makers, the turners, and the locksmith who make different musical instruments, and these are the guilds, in the majority of the cases, which accept, later too, musical instrument makers within their ranks.

⁴⁹ Dr. Lajos Szádeczky. *The Evolution Of the Industry And The History Of The Guilds In Hungary*. Vol. 1–2. Budapest. 1913. (pp. II. 313–314)

⁵⁰ Dr. Szádeczky, op. cit. vol. 2, pp. 322 and 323.

ter was created in 1741, but much earlier (1549) in Besztercze a cabinet making guild started to function whose members were "organ builders, horse dealers and painting masters."⁵¹ However, all these were mixed guilds, and we do not find a reference to violin makers among them. But, a musical instrument making guild crated on the 17th of April, 1836, in Pest accepted members only from the profession, and many of them were violin makers.⁵² The "Ober Vorsteher" himself was a violin maker, in the person of Peter Teufelsdorfer.⁵³

Prior to the foundation of the musical instrument making guild, and following it, significant violin making activities unfolded in Hungary. This is acknowledged with due recognition not only by domestic sources but by foreign literature as well.⁵⁴ Without a doubt, the highest standard is represented by Sámuel Nemessányi's oeuvre, and the anniversary of his birth can be considered one of the noted days of Hungarian violin making. We revere Nemessányi as one of the greatest Hungarian violin makers.⁵⁵ His violins are used at concerts by many of our famed virtuosos, and some of his outstanding creations are the treasured relics of our collections.⁵⁶ As a matter of course, many excellent violin makers other than him were also active in Hungary. In addition to the members of the Leeb and Thier families, Peter Teufelsdorfer, Johann Baptist Schweitzer, Adolf Mönnig, Thomas Zach, György Tanczer and others⁵⁷ also deserve not to be forgotten. A significant part of the instruments they made are registered under the name of foreign masters, mostly Italian, all over the world.⁵⁸

⁵¹ Dr. Szádeczky, op. cit. vol. 1, p. 326.

⁵² The "Book of Masters" of the musical instrument making guild in Pest was presented by György Gábry in the "Das Meisterbuch der Pester Instrumentenmacher-Innung" in a 1962 issue of *Studia Musicologica* (Tomus II. fasc. 1-4.)

⁵³ Peter Teufelsdorfer was born in Vienna in 1785. He learned his profession as a musical instrument maker under the tutelage of Geissenhof, the celebrated Viennese master. He acquired his civic status in Pest, on the 6th of June, 1808. He died in the same city on the 3rd of August, 1845.

⁵⁴ Willibald Leo Frh. v. Lütgendorff: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main, 1922, I-II. (I. 239-244)

⁵⁵ Sámuel Nemessányi was born on the 12th of January, 1837 in Lipótszentmiklós.

⁵⁶ Two violins and a viola out of Nemessányi's musical instruments can be found in the collection of the Hungarian National Museum.

⁵⁷ Peter Teufelsdorfer (1785-1845), Johann Baptist Schweitzer (1790/1883), György Tanczer (1855-1922). From among the many hundreds of Hungarian masters, we can stress the role played by only a few, contemporary and excellent violin makers.

⁵⁸ It is a wide-spread practice in the field of musical instrument making, and, first of all, in violin making, that the labels of foreign, better known, easier salable, masters are glued into the more valuable instruments instead of the original master labels. Hungarian masters fell also prey to this commercial trick.

The great predecessors, the first-class masters representing the glorious days of Hungarian violin making, taught generations of well-educated, ambitious disciples. One of them was Mihály Reményi⁵⁹ whose name does not only mark the foundation of a noted violin making workshop but it also belongs to the forethoughtful education and high-level training of László Reményi, later a forensic expert,⁶⁰ who was well versed in the history of the violin and its critique, as well as Zoltán Reményi, the noted expert in the commerce of musical instruments.⁶¹ Of the innumerable aspects concerning the history of industry and culture that deserve to be noticed, I mention here only a single event which establishes a connection between the renowned master and the art of Hungarian violin playing and our violin pedagogy. This noted event is the creation of the "Reményi-prize."⁶² Almost without interruption from 1902 on, the prize, one exemplar of an excellent violin made in Mihály Reményi's workshop, was awarded 46 times,⁶³ with the exception of 1918/19, 1943/44 and 1944/45, to the most deserving violinist of the Conservatory. Among the prize winners, we find names such as József Szigeti, Emil Telmányi, Endre Gertler, and, from the ranks of professors, Jenő Hubay, Rezső Kemény, Gyula Mambriny, Oszkár Studer, Ferenc Gábrriel and Béla Zathureczky. It should be added that names of other, celebrated, personalities can be found both within the ranks of the artists as well as in those of the professors. The last time it was in 1950/51 that the Reményi prize was awarded, as a sad symbol of the once flourishing art of Hungarian violin making.⁶⁴

The literary presence of the history of the musical instrument making in Hungary cannot be indifferent for us, especially in the light and shade of our cultural history that we come to know better and better. The listing of the historical work reporting on the Hungarian violin making has already been car-

⁵⁹ Mihály Reményi (1867–1939), a noted Hungarian maker of violin. He was the disciple of two masters, Ede Bartek and György Tanczer.

⁶⁰ László Reményi (1895–1964) learned his profession in the workshop of his father, Mihály Reményi, and, after graduation, he continued his professional studies in Hamburg and Paris.

⁶¹ Zoltán Reményi (1900–1974) learned also in the Reményi workshop, and he was released from there as an assistant musical instrument maker.

⁶² Sándor Kőszegi was first awarded with the Reményi prize. His professor was Rezső Kemény. The handing over of the Reményi violin took place for the first time in the academic year 1902/1903.

⁶³ The Reményi prize was not awarded in the 1818/1919, 1943/1944 and 1944/1945 academic years.

⁶⁴ The awardee of the last Reményi prize was József Sivó, a disciple of Tivadar Ország, in the 1950–1951 academic year.

ried out.⁶⁵ Here and now I mention the publication of two manuals on violin making. They are useful introductions for both laymen and professionals into the peculiar area of this beautiful profession. It was in September 1958 in Budapest where the first manual on violin making was published in Hungary, written by János Ember^{66,67} It seems as if the author would have attempted to fill in the gaps already recognized in the area of violin making. He wrote his study with a wider view, and by using his own illustrations, he also referred to the interdependency of violin making and the art of violin playing. Dr. Géza Vadon wrote a text book for schools in the same field, based on his experience of many decades.⁶⁸ Both authors made their efforts to invigorate Hungarian violin making till the last days of their life. They both died disillusioned in their hopes.

In my study, I have tried to outline the eminent days – some eminent days – in the history of Hungarian violin making. As a matter of course, some snapshots cannot give a general picture of the whole process. To give an overview of all the threads lacing through the history of culture deeply rooted in the history of Hungary and developing within it, notably the threads of the history of Hungarian music and the history of Hungarian musical instruments, cannot be accomplished at the first try. For this, neither the conditions nor the needs are ripe yet. However, by remembering and recalling some more significant events, our study definitely helps in calling the attention to the appreciation of past achievements and the recognition of our responsibilities as successors.

⁶⁵ Sándor Erdélyi, "The historical literature of the Hungarian violin making." In: *Studies in Musicology*, 1983. pp. 123–131.

⁶⁶ János Ember (1886–1971) painter, teacher at an apprentice school in the capital. He wrote the first violin making text book that appeared in Hungarian

⁶⁷ "Professional knowledge and materials on musical instrument (bow instruments) making for trade school students. Done by János Ember. Budapest. 1958. pp. 4–92.

⁶⁸ "Professional knowledge on musical (bow) instruments. Textbook for trade schools. Dr. Géza Vadon. Budapest. 1975. pp. 3–216.

SUMMARY

Both historic sources in Hungary as well as foreign sources dealing with the Magyar nation, allow us to conclude that, in contrary to opinions formed in the past, the Hungarians conquering the Carpathian Basin employed, in quite a wide circulation, musical instruments, and, within this category, string instruments, too.

Beside written records, evidences found in the history of art, the practice of baptism, memories of the mother tongue, and the laws, also lead us to believe in the wide-spread usage of the musical instruments not identified yet, the bow instruments make their appearance, evidently in connection with the former. Earlier, these instruments were made within the framework of a self-contained household, then from the seventeenth and eighteenth centuries onward, more and more of these instruments in Hungary were manufactured inside professional, musical instrument making workshops.

Following the footsteps of Adam Bessler that we came to know as the first violin maker, more and more violin makers immigrate to Hungary, especially from German speaking countries. As a result of their activities, a developed violin manufacturing industry springs up in the country by the eighteenth and the nineteenth century, and, after the creation of a few guilds having members of different professions, a musical instrument making guild is established in Pest in 1836.

At the turn of the nineteenth and the twentieth centuries, the Hungarian pedagogy of violin and the art of violin, but also, in a strict relation with them, violin making, reach their zenith. Renowned virtuosos, excellent professors and violin makers not the least inferior, contribute equally to the world renown of the Hungarian violin.

Following the Second World War, Hungarian violin making underwent a considerable fall. Its decline has been somewhat dampened in recent years by the appearance of Hungarian professional literature, and the organized training of the newer generations.

A HEGEDŰKÉSZÍTÉS ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA ANTONIO STRADIVARI HALÁLA UTÁN. A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTÉS ÚTTÖRŐI

Amikor 1737 decemberében Cremonában utolsó útjára kísérték Antonio Stradivarit – a hegedűkészítés legnagyobb alakját, még senki sem gondolhatta, hogy alig néhány évtized múlva mennyi legenda fogja körülölelni életét, munkásságát. Még ha nagyságát elismerték is, ha alkotásait példaképnek tekintették is, akkor sem hitték, hogy ez a mesterség vele már a csúcspontra jutott. Hiszen ott élt még Cremonában a két Stradivari fiú – ha valamilyen titok rejlik ebben a mesterségben akkor nekik csak átadta halála előtt azt az édesapjuk – élnek még a Guarnerik, köztük éppen a legnevesebb del Jesu, ott dolgoznak a Guadagninik – sokan közülük más városokban – de rajtuk kívül is nagyon sokan folytatják ezt a mesterséget Cremonában és más olasz városokban. Elterjedt már a vonóhangszerek készítése Olaszországon kívül is. Még ha a vita napjainkban is folyik arról, hogy kik tekinthetők az első hegedűk készítőinek (az olaszok, a franciák vagy éppen a németek) az nem vitatható, hogy az 1737-es években már Európa-szerte készülnek hegedűk Franciaországban, Németországban, Csehországban, Lengyelországban sőt már Magyarországon is. A korszak hegedűkészítése nemcsak Olaszországban hanem a felsorolt országokban is nagyon magas színvonalon állott. Bár Stradivari neve kétségtelenül a legjobb mesterek között szerepelt már ekkor, hegedűi azonban megközelítően sem lehettek olyan keresettek mint napjainkban. Ennek többféle oka van. Ebben a korban még nem beszélhetünk a mai értelemben hangversenyéletről, koncertekről, koncerttermekről. A zenei igény többnyire a kamara jellegű hang iránt jelentkezik – a szűkebb körű zenei összefüggések, zártkörű hangversenyek hatására – és így a fényesebb hangzású Stradivari-hegedűk például a német területen nem múlják felül az Amati–Stainer-típusú hegedűket sem elterjedésükben sem értékelésük tekintetében. Franciaországban már más a helyzet, amihez bizonyára az is hozzájárul, hogy a királyi család is rendelt hangszereket Stradivaritól és Tarisio – ez a lelkes amatőr műpártoló–műgyűjtő–kereskedő – rendszeresen szállította Olaszországból a francia kereskedőknek a mesterhegedűket. Érdekes, hogy a magyarországi hegedűkészítők akik közül az első általunk ismert mestert Daniel Speer említi meg Eperjesen Bessler Adam néven (Unterricht in der musikalischen Kunst. Ulm 1687.) című művében, nem utánozzák a Stainer-iskola jellegzetességeit (magasabb boltozat, kicsiny ff-ek, alacsony kávák, s mindezek következménye a finom de kis horde-rejű hang!) hanem Stradivari útját követik. Jóllehet az első mesterek az osztrák–német területekről érkeznek (pl. Pozsonyban a Leeb és a Thier család az 1700-as évek elején), mégis, a magyar hegedűkészítés szerencséjére, az olasz iskola hangszerépítési elveit veszik át. [Laposabb boltozat, nagyobb hangrések (FF-ek) stb.] Hogy ebben mi játszhatta a nagyobb szerepet, a cigányzenészek mindenkor megnyilvánuló harsányabb hangigénye, néhány zeneszerető főúr oszt-

rák-ellenessége, vagy ettől független olaszországi hangszervásárlások (az Esterházy család leltárában már szerepel Stradivari-hegedű), nem tudjuk. A tény azonban mégis az, hogy a magyarországi hegedűkészítés így kikerülte azt a zsákutcát, amelybe a német Stainer-Klotz-iskola vezetett. Ennek köszönhető, hogy a magyar hegedűk máig a keresett és megbecsült hangszerek közé tartoznak a nemzetközi zenei életben. (Más kérdés, hogy sokkal kevesebb hangszerünk került volna ki a külföldi hangszerbörzékre, ha mestereink a német utat választják.)

A hegedű, – de minden más vonóhangszer is – többféle szempontból vizsgálható. Anélkül, hogy a vizsgálatok részleteibe bocsátkoznánk, könnyen belátható, hogy minden hegedű az első benyomást mint műtárgy teszi megtekintőjére. Még inkább így van ez az olyan hangszerek esetében, amelyek kifejezetten ilyen jelleggel bírnak (ember vagy állatábrák, faragott fejek, festett díszítések, ornamentális díszek stb.). De kétségtelen, hogy egy hangszer plasztikája, részeinek arányai–vonalai, lakkozása stb. szintén kelt ilyen benyomást. Ezt követi az a pillanat, amikor a hangszer használója, a muzsikus veszi kezébe a tevékenységéhez szükséges eszközt, és azt mint szerszámot bírálja meg. (Kezelhetőség, felszerelés szakszerűség stb.) Napjainkban a mozgáselemzések alkalmazásával lényegében ennek felismerését segítik, persze főként más területeken. De mennyivel inkább fontos ez egy a hegedüléshez hasonló bonyolult tevékenység során.

Mindezekután megszólal a hangszer és legalább két benyomást kelt: egyet a játékosban és egyet a hallgatóban. (Természetesen ez a személyek számától függően más és más lehet.) Tetszésünk szerint foglalhatunk állást a bírálat során a fontossági sorrendet illetően, – ez mindenkor a saját belátásunktól függhet – mégsem helyes egy hangszer esetében, ha a jó minőségű hangzást nem az első helyen követeljük meg. Ugyanakkor nem vitatható, hogy egy művészre már a hegedű megpillantása igen erősen hat, és már játékával igyekszik egy neki tetsző hangszert szebb megszólalásra bírni.

Tekintsünk el a további részletezéstől, mivel az eddig felsoroltak eléggé meggyőzhetnek mindenkit a hegedűk elbírálásának bonyolultságától. Részben ez magyarázza azt a máig sem szűnő érdeklődést, a szenvedélyes vitákat és a titkot kutatók fáradhatatlanságát a Stradivari-hegedűk körül.

Milyen titkokról lehet a kérdésben beszélni? Bizonyára olyan titkokról, amely minden nagy művész sajátja, ha úgy tetszik, kisebb nagyobb mértékben minden ember sajátja. Elemezni ezeket a műveket lehet, utánozni is (meg is tették már sokszor, jelenleg is vannak szép számmal ilyen „Stradivari”-hegedűk forgalomban, talán nem túlzás azt állítani, hogy 3–4 Stradivari sem tudott volna annyit készíteni!), sőt bizonyos tekintetben felülmúlhatóak ezek a hangszerek. Ez azonban mit sem von le a nagy mester értékéből. A mű megalkotása az érdem, nem az utánazhatatlanság. Bizonyos, hogy maga Stradivari sem hitte, hogy csak egyetlen megoldás lehetséges, hiszen élete végéig kísérletezett, pedig az egyik legjobb műhelyben tanult (talán éppen az Amatiak oltották belé a kutatás szenvedélyét) és több mint 90 évet élt.

Stradivari ismerte a mesterséget és művészi módon használta fel a szakmai tudását, sok-sok „titkot” ismert, míg követői egyetlen „titokkal” akartak bol-

dogulni. Követőinek, utánozóinak, hamisítóinak, hódolóinak számát még megközelítően sem tudjuk felbecsülni. De hangszerek újra és újra felbukkannak a neve alatt, és ha a hegedűről szó esik valahol, ott csaknem mindig elhangzik az ő neve is. Követői azonban éppen abban nem követelik, ami jellemezte egész életét. Az állandó kísérletezés terén. Pontosabban, az alapos tudás bázisán végzett tudományos igényű kísérletezés terén. Nem határozzák meg az elérendő célt, és nem tudják biztosítani a megismételhetőséget. Nem veszik figyelembe a megváltozott körülményeket.

Stradivari óta a hegedű konstrukciója is változott. Hosszabb lett a nyak, változott a mensura (a szabadon rezgő húr hossza), változott a húrok nyomása (napjainkban a korábbi bél és selyem húrok helyett acél vagy műanyag húrokat használnak) ennek ellensúlyozására változott a nyak dőlésszöge, a gerenda hossza (a hegedű belső felén). A normál „A” hang is állandóan emelkedik. (Még akkor is így van ez, ha egy-egy kivételt minden korból lehet például felhozni.)

Stradivari korának neves hangszerkészítőit éppen az jellemezte, hogy tudták általában a különféle behatások következményeit. Nem akartak olyan hangszereket készíteni, amelyek minden igényt képesek kielégíteni (különösen a fizikailag lehetetlen igényeket!) Amikor Antonio Bagatella Paduaban díjat nyert a hegedűkészítésről írt dolgozatával (1782!), éppen azzal érvel, hogy módszerével az előre meghatározott hangot tudja hegedűinek biztosítani. Jellemző lehet, hogy ezt a kis könyvecskét csak több mint száz évvel később 1909-ben adták ki Németországban és máig sem ismerik – csak hírből legfeljebb – a magyar hegedűkészítők.

Valóban ez jellemző a hegedűkészítés további történetére. Nálunk még napjainkban is főként próbálgatással igyekeznek a kérdés nyitját meglesni és a tájékozott, alapos elméleti ismeretekkel rendelkező szakembereket a mesterek elriasztják féltékenyen őrzött területükről. Jóllehet bizonyára van rangosabbnak tartott ága is a fizikának, mégis olykor egy Valkó Iván Péter vagy Tarnóczy Tamás is résztvesz a hegedű kérdéseinek tanulmányozásában. Hogy a fogadtatás milyen, arra elég talán egyetlen jellemző példa, amikor Tóth János az egyébként igen tehetséges mester oktatja ki – vagy legalábbis megpróbálja kioktatni – Valkó Iván Pétert, aki dolgozatával 1939-ben a Királyi Magyar Természettudományi Társulat pályázatán Rauer-díjat nyert (Mesterhegedűk vizsgálata címmel).

A bírálát, mint azt korábban kifejtettem, több elemből tevődhet össze és rögtön a kezdeteknél téves utakra vezethet, ha például – mint az Magyarországon is történt – a külső jegyek válnak meghatározóvá. Így létrejöhet egy sajátos magyar iskola is, szemre nagyon szép hangszerek készülhetnek, ugyanakkor a hangminőség messze elmaradhat a kívánalmaktól. A magyar mesterek jelentős része sajnos nem rendelkezett a megfelelő elméleti alapokkal, zenei ismereteik igen hiányosak voltak, s így természetesnek tarthatjuk, hogy a magyar hegedűkészítés a kezdeti jó indulás ellenére is erősen visszaesett. Még akkor is el kell ezt ismernünk, ha közben olyan kiváló mestereink is voltak mint például Nemessányi Sámuel (1837–1881) vagy a 20. század mesterei közül Spiegel János (1876–1956). Jónévű mesterekben végülis nem volt hiány, azonban az igazi

hangszerkvalitások többnyire hiányoztak. Igaz, hogy Tóth János jelentős eredményeket volt képes még így is elérni, de ez egyrészt nem volt általános, másrészt nála is hiányoztak éppen a kezdéshez szükséges elméleti és gyakorlati indíttatások, amelyet Stradivari esetében az Amati-műhely, Nemessányi esetében a Schweitzer-műhely jelentett.

Németországban már korán kezdtek magas elméleti szinten tisztázni bizonyos akusztikai jelenségeket (Helmholtz), amelyek a hegedűkészítéssel szoros kapcsolatban állottak. Ugyanez mondható el Franciaországról is (Savart), és mindkét ország korán megkezdte a hegedűk tömeges ipari előállítását (Mittenwald, Markneukirchen illetve Mirecourt). Természetes, hogy ezek a hangszerek általában nem érik el az egyedileg készített darabok minőségét, mégis érthetően azt tapasztaljuk, hogy ezek között is előfordulnak kiváló példányok. Ez elsőrendűen annak tudható be, hogy az egyforma méretezés következtében olykor-olykor a faanyag és a sablon-méretezés jól összevág, és jó eredményt ad. Ez a módszer (utólag szelektálni) meglehetősen elterjedt mind a hangszerek, mind a vonók gyártásában. Magyarországon ilyen ipari termelés folyik Szegeden, de kizárólag tanulóhegedűk szintjén.

Az angol nyelvterületen meglehetősen sokan foglalkoztak a hegedű elméleti kutatásával, de az ő működésük már inkább a 20. századra esik. (Raman, Saunders, Hutchins stb.) A németek ekkor már kiadják a nagy hegedűkészítő könyveiket (Apian-Bennewitz, Möckel, Winckel) amelyek kiadását hosszú egyetemi szintű kutatás, kísérletezés előzi meg. Újabban az amerikaiak és japánok is gyors fejlődést jeleznek és már kutatásaikról is jelennek meg közlemények. Bármelyik ország eredményét vizsgáljuk is, mindenkor azt tapasztaljuk, hogy a megoldást nem egyetlen tényező vizsgálata jelenti. A tudományos érvényű kutatási módszerek, a hangszerek minőségi jellemzőinek meghatározása és azok mérése-regisztrálása – újabban már holografikus eszközökkel –, a megbízható ellenőrzés – és nem a propaganda fogások –, az anyagok vizsgálata és jellemzőik meghatározása, ezek és rajtuk kívül még sok egyéb jelenti e terület kutatási irányait.

Igaz, hogy olykor-olykor ismételtén felbukkan egy-egy álomfejtő, egy titkottudó, aki „megoldja” Stradivari lakkjának rejtélyét, vagy a templomok öreg fáinak meséit újítja fel, csak az a baj, hogy ezek a jószándékú (olykor nem is jószándékú!) álmodozók még azzal sincsenek tisztában, hogy mind a fa, mind a lakk oxidálódik, és hogy Stradivari még nemigen alkalmazhatott sellakkot hegedűi fényezéséhez, mert azt akkor még nem ismerték. Így, ha ezek a hangszerek elkészülnek, szólnak ugyan (a naivak megtévesztésére már az első hegedű is rögtön szól, ilyenkor hiszik szegények, hogy minden további egyre jobban fog szólni), csak éppen Stradivarihoz nem lesz sok közülük. Akkor is így lesz ez, ha a jóhiszemű nagyotakarók ízekre szednek egy eredeti Stradivarit (még a jobbik eset, ha már ez is hamisított hangszer, mert így kisebb a kár, az eredmény pedig ugyancsak a nullát közelítő!), és megpróbálják analizálni, milliméterenként lemérni és lemásolni. „Csak” egyetlen tényezőt hagynak figyelmen kívül, a faanyagot. Hogy ez sohasem homogén anyag, minden darabja más és más, minden országban más ugyanaz a fajta is, de még ugyanannak a fának is min-

den része különböző. Jó lenne ezt is tudni. No meg azt, hogy ha már eddig elértünk, hogy azután hogyan is kell a más és más fát más-más módon méretezni. De ne folytassuk.

Ma is készülnek nagyszerű hegedűk, ma is élnek kiváló hegedűkészítők Magyarországon, kár hogy egy kissé lemaradtunk ezen a területen és korábbi sikereinket elég nehéznek tűnik megismételni. Pedig talán nem lenne túlzott igény elvárni Bartók és Kodály országában, hogy a „Legyen a zene mindenkié” gondolatot jó magyar hegedűkkel is segíteni kellene valóra váltani.

Mintegy tíz esztendő telhetett el azóta, hogy ezekkel a sorokkal befejeztem az akkortájt született írásomat. Az elmúlt évek alatt nemcsak sok víz folyt le az öreg Dunán – időnként, helyenként ugyan jóval kevesebb az elvárhatónál – de alapvetően megváltoztak hazánkban azok a körülmények is, amelyek között hegedűkészítőink újra dolgozhatnak. Itt is, azóta is megélhetjük, hogy való igaznak bizonyul: „Csak szabad nép tesz csuda dolgokat”. Hegedűkészítőink is tanúsíthatják: lemaradásunk a világtól mindinkább csökkenőben van.

A szakma nagy öregjei mellett itt vannak a tehetséges fiatalok és jelentkeznek már az unokák is. Arzt Antal, a szakma doyenje, Sáránszky Pál a messze földeken is elismert mester, Balázs István a jó kezű, igyekvő amatőrök jószándékú támogatója és Kónya István a fáradhatatlan alkotó, akinek már unokái is büszkén viselhetik a dinasztia alapítójának nevét, hosszú évek óta elkötelezett személyiségei a magyarországi hegedűkészítésnek. Semmelweis Tibor, Temesvári Péter és Kónya Lajos mind az alkotás, mind a szervezés terén maradandót nyújtanak. Guminár Ernő, Marosváry László és ifj. Semmelweis Tibor egyre magasabb szinten teljesítenek a nemzetközi hegedűkészítő versenyeken. Mögöttük már jelentkeznek a Hangszerésképző Iskola fiatal hegedűkészítői, akik közül említést érdemelnek: Holló Bence, Kemény Zsombor és Kocsis Gáspár. És még nem is szóltunk az ugyancsak kiemelkedő restaurátorainkról, akik nélkül jelentős értékeink mentek volna veszendőbe az elmúlt évtizedekben. Lakatos Ferenc és Rezsabek Attila neve túlzás nélkül legendásnak mondható. Munkásságuk nem túlbecsülhető. Csak sajnálhatjuk, hogy utódok nélkül folytatják kimagasló javító tevékenységüket. Említésre méltó még a javító utánpótlásból Kiss Orsolya, Nemessányi László és Tóth László fiatal alkotók neve, de rajtuk kívül is öröndetes a számos ifjúkorú reménységünk.

Meg kell emlékeznünk a Szegedi Hangszergyár kiváló szakmunkás gárdájáról is, akik ma már nemcsak a magyarországi, de szinte az egész világ fiataljainak hangszeres tanulmányait segítik mind jobb minőségű húros hangszerekkel. A soraikból már kivált ismert szakember Sebők Miklós munkásságát olyan szakemberek folytatják, mint Romák György és Zsibók István, akik szeretetteljes támogatást nyújtanak mind a hangszerész képzésének, mind alkotómunkájukkal a magyarországi muzsikuskoknak. Tudom, hogy még így is sokan maradtak ki az említésre igazán érdemesek közül. Reményem szerint a következő kötetben mód nyílik a mulasztás pótlására.

Az 1993. évi budapesti és az 1994-es cremonai versenyek magyar résztvevőinek elismerésre méltó eredményei minden bizonnyal szép reményekre jogosítják a magyar hegedűkészítés jövőjéért aggódókat.

NEMESSÁNYI SÁMUEL (1837 – 1881)

Adatok Nemessányi Sámuel életrajzához

A liptószentmiklósi (Liptovský Sv. Mikuláš) ág.hitv.egyházközség születési és keresztelési anyakönyvében Nemessányi Sámuelről az alábbi adatok találhatóak:

II.2 kötet 419. oldal 1837. év

a születésnek éve és napja 1837. január 12.

a keresztelésnek éve és napja 1837. január 12

(a két oszlop egyetlen dátummal kitöltve)

A szülők neve, vallása és polgári állása Nob. Andreas Nemessányi, evang. a. e.

Susanna Missak evang. a. e.

Születési és lakóhelye Werbicz-Husték

A keresztszülők neve, vallása, állása és polgári foglalkozása

Joannes Scholtz

Anna Krcho

A keresztelő lelkész neve

Matth. Blaho

(Az adatokat a 255/1941 számú 1941 február 28-án kiállított Születési és keresztlevél másolat alapján közlöm. Fényképmásolatát ld. 1. dokumentum.)

A családfő, Nemessányi András cipésmester. Sámuelen kívül még két fia volt. Nemessányi János tanár, majd később tanfelügyelő Komáromban. Nemessányi Sándor szerszámkovács.

Nemessányi Sámuel először az üvegesmesterséget tanulja, de azt abbahagyva asztalosnak áll és ezt a mesterséget sajátítja el. Pestre jön és a Magyar utcában segédnek áll egy asztalosműhelybe.

Az 1850-es években már ebben az utcában tart fenn hangszerkészítő műhelyt az egyik legnevesebb magyar mester Schweitzer János. (Johann Baptist Schweitzer 1790–1865.) A hangszerkészítést Schweitzer Bécsben tanulta Franz Gaissenhof-nál (Franz Gaissenhof 1758–1821), aki Johann Georg Thi/e/r tanítványa volt. 1855-ben Zach Tamás is ebben a műhelyben dolgozott. Nemessányi 1855 áprilisában inasként szegődött Schweitzer mesterhez. A kétségtelen tehetség, a faipari alapismeretek és a kitűnő tanító-mesterek olyan szakmai tudást eredményeztek, amellyel egyetlen Magyarországon tevékenykedő hangszerkészítő sem rendelkezett a korábbi években, de a napjainkig terjedő időszakban sem.

Schweitzer 1856 december 21-én, 66 éves korában visszavonul. A műhelyét Zach veszi át, aki Nemessányit négy év helyett már a harmadik évben, 1858. április 5-én fel-

szabadítja. Ezután segédként dolgozik még Zach-nál, majd 1859 április 9-én kiváltja „Vándorkönyv”-ét és Prágába megy Anton Sitt-hez.

Az 1859-es év elején valószínűleg hazautazott Nemessányi a szüleihez, mivel ez év márciusából fennmaradt egy mestercédulája, melyet egy ott készített – esetleg csak ott befejezett – hegedűbe ragasztott. („Liptószentiván 1859 marz havában”)

Anton Sitt (Sitt Antal Vál /Fehér m./, 1819 – Prága, 1878) ugyancsak Schweitzer-nél tanulta a mesterséget. Ezt követően Bécsben, majd Lipcsében dolgozik, végül Prágába megy, ahol Jan Kulik műhelyét veszi át. Nemessányi tehát olyan környezetbe kerül, ahol mind az új hangszerek készítésében, mind a javításra szoruló instrumentumok restaurálásában igen sokat tanulhatott. Sitt műhelye Prágában igen nagy tekintélynek örvendett, s így a fejlett zenei élet kimagasló képviselői gyakran keresték fel javításra szoruló hangszereikkel a mestert. Ez a fiatal Nemessányinak lehetőséget teremtett a neves olasz mesterek munkáinak alapos tanulmányozására is.

Egy év elteltével Nemessányi visszatér Pestre. 1860. április 5-én „Vándorkönyv”-ének érvényességét kiterjeszteti egész Európára. Külföld helyett azonban váratlanul Szegedre megy, ahol 1861 január 21-én házasságot köt Boldizsár Magdolnával.

213/1941 sz. másolat a szegedi református egyház házassági anyakönyvéből az 1861. évről.

Az egyházi házasságkötésnek éve, hónapja és napja

1861 jan. 21.

A polgári házasságkötésnek éve, hónapja és napja

(kitöltetlen)

A vőlegény neve és polgári állása

Nemessányi Sámuel ref. hangszerkészítő

A menyasszony neve és polgári állása

Boldizsár István h.l. Magdolna

A vőlegény születési helye, lakóhelye és házszáma

Liptó Sz. Miklós Nógrád

lakik Szegeden

A menyasszony születési helye, lakóhelye és házszáma

Szeged alsóváros

A vőlegény vallása

ref.

A menyasszony vallása

ref.

A vőlegény életkora 24

A menyasszony életkora 18

A vőlegény családi állapota nőtlen

A menyasszony családi állapota hajadon

A vőlegény és menyasszony szüleinek neve, vallása és polgári állása

kitöltetlen

Tanúk neve, vallása és polgári állása

Erdélyi Ignác zenetársasági igazgató

Frimmel Jakab zenetársasági karmester

Konfirmáltak-e?

(kitöltetlen)

Egyházilag hirdették-e?

Hirdették

Összeeskötő lelkipásztor neve

Varga Pál szegedi ref. lelkész

Jegyzet

A vőlegény keresztlevelét s vándorkönyvét bemutatta.

(A házassági anyakönyvi kivonat fényképmásolatát ld. 2. dokumentum)

A feleség – Boldizsár Magdolna – édesapja Boldizsár István, templomi karnagy igen jómódú tekintélyes polgára Szegednek. Házainak egyikében, az alsóvárosi Fazekas utca 170. szám alatt nyitotta meg műhelyét Nemessányi, és szinte egy csapásra megnyerte a város zenészeinek támogatását. A Szegedi Zenede is rendel tőle hangszereket. (Lásd a később a „Nemessányi Sámuel eredeti hangszereinek jegyzéke és mesterjegyei” című fejezetben.)

1861-ben azonban már Pécssett is feltűnik Nemessányi és ezt is egyik mestercédulája tanúsítja.

1862-ben Kassán bukkán fel, majd Debrecenben tölt rövidebb időt.

1861. december 30-án Szegeden megszületik az első gyermek, Nemessányi Géza Sándor, akit 1862. január 1-én keresztelnek.

1862. február 1-én Nemessányi a Pesti Helatartótanácsnál meghosszabbíttatja „Vándorkönyv”-e érvényességét.

1863. április 4-én a Pesti Hangszerkészítők Céhe felveszi tagjai közé.

Az érdekes Hangszertestület elöljáróságának

Nemessányi

Samu az alant írt napon tartott tanácsülésben

1862 d.sz

alatti végzés folytán Pest belváros hajó-utczai 7 számú házban gyakorlandó

hangszer készítése

üzletre iparjoggal ellátott; miről érdekes hangszer Czéh elöljárója ezennel értesítettik.

Kelt Pesten 1863-ik év ápril 4 napján tartott tanács üléséből.

kiadta
Barna Zsiga
jegyző

Ebben az évben Nemessányi családjával együtt Pestre költözik. Műhelyt nyit a Hajó utca 7 sz. alatt. Ez korábban Tischinant Ferenc hegedűkészítő üzlete volt, de 1860-ban bekövetkezett halálával megüresedett.

A kor igen kedvező. Pest zenei fejlődése magával hozza a hangszerek iránti kereslet növekedését, a muzsikások számszerű emelkedésével együtt jár a javítanivaló zene-szerszámok sokasodása. Ugyanakkor kevés a jó mester. Közülük Brotskó Károly 1858-ban, Patzelt Nándor 1859-ben, Tischinant Ferenc 1860-ban meghal, az ifjabb Patzelt

Nándor és Kabinger Jakab kivándorol. Hamarosan elhagyja Pestet volt mestere Zach Tamás is, és így az egyetlen komoly vetélytárs a városban Mönnig Adolf, aki azonban nem éri el Nemessányi tudását.

Az új műhelyben tehát minden feltétel biztosítva volt a szakmai és anyagi érvényesüléshez. Nemessányit elhalmozták megrendelésekkel, munkáját igen jól megfizették. Számos új hangszert készített ebben az időszakban, és igen komoly javításokat végzett. Egy-egy új hegedűjéért 150–200 Forintot is megfizettek, komolyabb javításai pedig 40–50 Ft.-ba kerültek. A Boldizsár család is segítette. Anyagi természetű gondjai ebben a vonatkozásban nem lehettek. A család rövidesen a Gránátos-utca 4. szám alá költözik.

1864. január 1-vel felveszi műhelyébe sógorát Boldizsár Istvánt (Szeged 1849. február 11. — Szeged 1881. március 24.), akit két év után felszabadít, ezután még egy évig segédként dolgozik a műhelyben. Részére 1866. december 20-án Szegeden bizonyítványt állít ki arról, hogy 1864. január 1-e óta nála tanult s jól dolgozott. Boldizsár István ezt követően a Ludovikára kerül, majd hadnagyként visszatér Szegedre, ahol 1881. március 24-én 32-éves korában elhunyt. Új hangszereket nem készített a Nemessányinál töltött ideje alatt, s a későbbiek során sem.

1864 február 3-án megszületett a második gyermek is. Nemessányi Lajos Jenőt 1864. február 4-én keresztelték meg születési helyén Szegeden.

1866. február 12-én Szegeden született, a harmadik fiú, Nemessányi Béla. Ugyanott keresztelték 1866. február 18-án.

1868. április 25-én Szegeden született a negyedik gyermek is, Nemessányi Ilona Gizella, akit ugyancsak Szegeden keresztelnek 1868. április 26-án.

1870. február 5-én meghal Nemessányi Sámuelné sz. Boldizsár Magdolna szüleinél Szegeden. (Fazekas utca 113. sz.)

A gyermekeket a nagyszülők veszik magukhoz. A legidősebb fiú, Nemessányi Géza Sándor néhány hónap múlva meghalt. (Szeged, 1870. július 27.) A három kisgyermeket Boldizsárék nevelik.

A műhelyben ekkor Voigt Károly a mester segédje, mellette Szepessy Béla inaszkodik. Voigt Károly Hermann 1850-ben született Markneukirchenben. 1868-ban kerül Nemessányihoz, korábban főleg vonókészítéssel foglalkozott Bauschnál. A hegedűkészítést főként Nemessányitól tanulta. Később Mönnignél és Engländernél is dolgozott. 1871-ben Bécsbe megy Lemböckhöz.

Szepessy Béla (1856 Budapest — 1925 Schruns) 1868-ban tizenkét éves korában kezd inaszkodni Nemessányi műhelyében. A legtehetségesebb tanítvány. 1874-ig dolgozik a mesternél, majd Bécsben Zachnál és Gutermannál, később Münchenben vállal munkát. Londonban végleg letelepedik. 1882-ben önállósítja magát. Elismert, jónevű mester a Szigetországban.

Voigt Károly távozása után Bartek Ede személyében kiváló segítőtságot alkalmaz Nemessányi. Bartek Ede (1852. Budapest — 1883. Budapest) Engländer Alajosnál tanulta a hangszerkészítést. Később Zachnál és Gutermannál dolgozott Bécsben, majd ezt követően kerül Nemessányihoz.

Valószínűleg az ő személye révén ismerkedett meg Nemessányi a húgával, Bartek Annával.

1872. február 12-én Nemessányi Sámuel és Bartek Anna Jozefa házasságot kötnek.

53/1873 sz. másolat a pest-ferencvárosi római-katolika plébánia házasság anyakönyvének 4.-ik kötetében, 106-ik lapon 1872 azaz ezer nyolcszáz hetvenkettedik év február hó tizenkettedik napjáról...

Sorszám 53

Esküvési év, hónap, nap 1872. febr. 12.

A jegyeseknek vezeték és keresztnéve s polgári állása, valamint a szülőknek vezeték- és keresztnéve, polgári állása

Nemessányi Sámuel

hangszerkészítő

+ András cipésznek és

+ Saroli Évának

t.fia

Bartek Anna Jozefa

Sándor kőművesnek és

Morvay Teréznek

t.leánya

A jegyeseknek születés és lakhelye, utca és házszám

(Nemessányi)

Szent Miklós

Liptóme gyében;

belváros, Gránátos

utca 4 sz.

(Bartek Anna)

Pest Józsefváros

hivem, mészáros

utca 8. sz.

A jegyeseknek vallása, kora, állapota

(Nemessányi)

ag. hitv.

34

özvegy

(Bartek Anna)

r.k.

19

hajadon

A tanúknak vezeték- és keresztnéve, polgári állása s vallása

Nemessányi Sándor

szerszámkovács

ághitv

Bartek Antal

mérnök segéd

r.k.

Az eskető lelkésznek vezeték és keresztnéve s hivatala

Bán Sándor

s.lelk.

Voltak-e hirdetve avagy a hirdetéstől vagy más akadálytól felmentve

3 szor hirdetve

s a vegyes vall. akadálytól felmentve

Észrevételek

Születtek

(Nemessányi)

1837 jan.12

(Bartek Anna)

1852 marz.17. 19.

(A házasság-levél fényképmásolatát ld. 4. dokumentum)

A Boldizsár család örömmel fogadta veje második házasságát. Az ő hívásukra megy a házaspár Szegedre, ahonnan 1872. március 19-én – alig egy hónappal az esküvő után – Nemessányi az alábbi levelet írja sógorának, Bartek Edének a Pest Gránátos utca 4. sz. alatti címére:

Kedves Eduart Sogorom !
előre is kelet volna édes apánknak kratulálni
Neve Napjat, hanem hát inent is
jol esik ha kivanok az istentől
jo egésegbe hoszu és Boldok életett
tottsön köszöntök – eszt kedves Nöm
Ninám is óhajt, édes atyának !
Most pedik elő sorolom hogy szerencsésen
Szegedre érkesztönk, és a szandékunk
után haladunk, Csak hogy lassan
mégy minden de hiszem hogy e héten
el végezhetem mindent amit akarok
majd a töbit bőven szóval odhon el
mondunk.

ezel maradok őszínte
jó akarattal
Nemessányi S
sógora

A levélben, az előző sorokra merőlegesen a lap szélén még az alábbiak olvashatók:

Kedves eduard irjon mi az ujsak ?

Bokor Köz ház sz.23

Boldizsár István Szeged

(A levél fényképmásolatát ld. 5–6. dokumentum)

Az új házasságból két fiúgyermek született hamarosan:

1873. január 11-én Nemessányi Sándor, később MÁV. főtávírdász

1874. január 21-én Nemessányi Gyula, később kőműves

Boldizsár István ebben az időszakban is segíti Nemessányit. A Fazekas-utcai házat eladják, majd a Bokor közti házat, mely Boldizsár István és Nemessányi Sámuel közös tulajdona, a volt após teljes egészében Nemessányira íratja. (Ez „később súlyos és helyrehozhatatlan családi perpatvarnak lett az okozója”, írja egyik levelében Nemessányi Béla.)

1874. november 6-án meghal Boldizsár István. A második házasság Nemessányi szélsőséges természete miatt felbomlik. Bartek Anna a két gyermekkel együtt elköltözik. A sógor, Bartek Ede időközben önálló lesz, így a megbízható segítőtárs is hiányzik.

Ismét a Boldizsár család segít. A közben megözvegyült Boldizsár Istvánné – egy kis lakrészt fenntartva magának – eladja részletre a Bokor közti házat, unokáit felhossa Pestre és Nemessányihoz költözik. Ekkor a Hatvani utca 7. szám alatt laknak. A háztartást Boldizsárné vezeti, a műhely ismét fellendül. Úgy látszik rendeződnek Nemessányi körülményei.

Fia – Nemessányi Béla – így ír erről a korszakról: „Ebben a műhelyben gyakran megfordult nála Reményi Ede az akkor híres hegedűművész és órák hosszat játszott ing-újra vetkezve, énekelve új, vagy javított hegedűjén, kedvenc magyar nótákat a „Repülj fecském” és a „Cserebogár, sárga cserebogár” voltak. Az akkor még fiatal Hubay Jenő és mások is igen sokan jártak apám kis műhelyébe...”

Huber Károly, Ridley Kohne (Kohn Dávid), Szuk Lipót és Nachéz (Naschitz) Tivadar, de rajtuk kívül sok más számottevő művész is nála dolgoztat.

Az egyetértés azonban nem tartott sokáig. Nemessányi nem szakított korábbi könnyelmű életmódjával. A szegedi ház részletei elfogytak, és Boldizsárné a fiúkat apjuknál hagyva Ilonával visszaköltözik Szegedre.

Nemessányi felszámolja a Hatvani-utcai műhelyét és lakását, gyermekeivel együtt az Őz utcába költözik. Itt mindössze néhány hónapig laknak, majd továbbköltöznek a Kerepesi-út 69. számú házba.

A körülmények az anyai gondoskodás nélkül maradt családban nem rendeződhetnek. Valószínű, hogy Nemessányinak testvéröccse – Nemessányi Sándor szerszámkovács – üzenhetett, hogy betegágyánál keresse fel. (Kettőjük között évek óta nem volt kapcsolat, feltehetőleg Sámuel életmódja miatt.) A találkozás megtörtént, a testvérek kibékültek és elképzelhető, hogy ekkor megegyeztek Nemessányi Sándorral a halálát követő eseményekre is.

1877. november 22-én elhunyt Nemessányi Sándor, aki ezt megelőzőleg Hornow Lujzával élt házasságban a Nagyfúvaros utca 18. sz. alatt.

Nemessányi Sámuel ezt követően a két fiát is leküldi nagyanyjukhoz Szegedre, majd felosztatja Kerepesi-út 69. sz. alatti lakását és üzletét, és 1877. decemberében elhunyt öccse özvegyéhez költözik a Nagyfúvaros utca 18. sz. házba. Itt özv. Nemessányi Sándorné (sz. Hornow Lujza) egy szobát bocsát rendelkezésére, ebben rendezi be műhelyét is. A ház földszintjén az asszony szatócs üzletet nyit.

A hátralévő éveit Nemessányi Hornow Lujza mellett éli le. Együttélésükből három leánygyermek születik:

1878-ban Nemessányi Margit

1880-ban Nemessányi Emma

1881-ben Nemessányi Márta.

A testvéröccs neve után kapják az újszülöttek is nevüket, bár Nemessányi Sámuel

a későbbiek során sem köt házasságot elhunyt öccse (Nemessányi Sándor) özvegyével, Hornow Lujzával.

Az új körülmények sem hoznak lényeges változást Nemessányi életmódjában. A bohém életmód feltehetően nagymértékben hozzájárul, hogy a legnagyobb magyar hegedűkészítő mester fiatalon, 43 éves korában 1881. március 5-én hirtelen meghal.

Haláláról a „125. sz. K I V O N A T a pesti ág. hitv. evang. német egyház halotti anyakönyvéből” az alábbiakat közli:

Kötet: IV Szakasz: b. Lap: 175.

Ezernyolcszáznyolcvanegy

Sorszám 45

Éve és napja a kimúlásnak

1881. márc. 5

A megholtak neve és állapota, hitvesének vagy szüleinek neve

Nemessányi Samu

hangszerész

Bartek Anna Jozefa férje

A megholtak születési és lakhelye a ház számával

L. Sz. Miklós

Budapest

VIII N. Fuvárosztr. 18

A megholtak életkora

43 év

Betegség vagy a halálnak más neme

Tüdővízenyő

A temetés helye és napja

Budapest márc. 7

Az eltemetőnek neve

Doleschall s. l.

Jegyzetek

(üres)

Hogy ezen kivonat az anyakönyvi eredeti czikkkel szóról szóra megegyez, azt ezenel saját nevem aláírásával s az egyház pecsétjével bizonyítom.

Budapest 1893-ik év Február hava 6. napján

(Pecsét)

Schranz *lelkész.*

(A halotti anyakönyvi kivonat fényképmásolatát, ld. 8. dokumentum)

Nemessányi halála után, egészen napjainkig, sok méltatás jelent meg személyéről és munkásságáról. Az írások, előadások szerzői, a hangszerkészítők és muzsikuskok egyaránt elismerően nyilatkoznak műveiről és egyöntetűen a legnagyobb magyar hegedűkészítő mesternek ismerik el. Értékelése során még csak fel sem vetődik Magyarországon az összehasonlítás más mesterek eredményeivel. Ez valóban jogos és megérdemelt elismerés. Nemessányi munkássága messze meghaladja minőségében valamennyi Magyarországon élt és élő hangszerkészítő teljesítményét.

A szerzők ugyanakkor gyakran felvetik a meg nem értés és a megfelelő elismerés hiánya vádját a kor és a kortársak felé. Ezt egyértelműen visszautasíthatjuk. Családja,

feleségei hozzátartozói, mesterei, tanítványai, megrendelői és a pártfogói szinte kivétel nélkül messzemenően támogatták, mind anyagi, mind erkölcsi, illetve szakmai téren is. A kor hivatalos szervei, és a kortársak tehát nem hibáztathatók sem szűkkeblűségük, sem értetlenségük miatt. Nemessányi csak saját magának „köszönhet” anyagi nehézségeit, családi életének ziláltságát, és talán korai halálát is. A rendszertelen élet, a nyugtalan – a szakmailag nem mindig indokolható – vándorlások, a bohém – sokszor léha, tékozló – életmód, melyek valamennyi házasságának kísérői és megrontói, jellemzik rövid pályafutását. Már az első házasságában is feltűnő, hogy felesége Boldizsár Magdolna szinte többet van szüleinél Szegeden, mint férjénél. Gyermekeit ott szüli meg, és a szülői háznál hunyja le szemét, de a közbeeső években is gyakran tartózkodik Boldizsáréknál. A második házasságát éppen Boldizsárék igyekeznek segíteni (náluk nevelkednek az unokák, anyagi támogatást is nyújtanak), de az új feleség (Bartek Anna) vállalva a közben megszületett két gyermek nevelésével járó nehézségeket is mégsem marad a megbízhatatlan férj mellett. (Bartek Annát özv. Nemessányi Samunét gyermekei – Nemessányi Sándor és Gyula – 78 éves korában, 1929. november 26-án temették el az Újköztemetőben.) A második feleség elköltözése után ismét a Boldizsár család segít. Boldizsárné Pestre költözik, segített Nemessányi bajaiban, de ő sem bírja sokáig. A harmadik élettárs (Hornow Lujza) mellett hal meg végül a még fiatal mester. Az anyagi biztonságot és a megfelelő életkörülményeket azonban ekkor is inkább az asszony biztosítja a férfi számára.

Az utókor gyakran hajlamos a felületes ítéletre. Ez történt sok esetben Nemessányi méltatásánál is, olykor a tények ismeretének hiányában, máskor a megbocsátható kegyelet-tiszteletből.

Nemessányi Béla (az első házasságból, 1866-ban született fia) például így ír édesapjának az első felesége halálát követő éveiről: „...Anyám halála, kilencévi házasság után apánk újra megnősült és azonnal megváltozott minden. Az elmúlt termékeny éveket teljes örömtelen és feldúlt élet követte. 2–3 évi különélés után teljesen elváltak. Apám életében teljes elkeseredés, visszaesés, nélkülözés, összeomlás következett. ...”

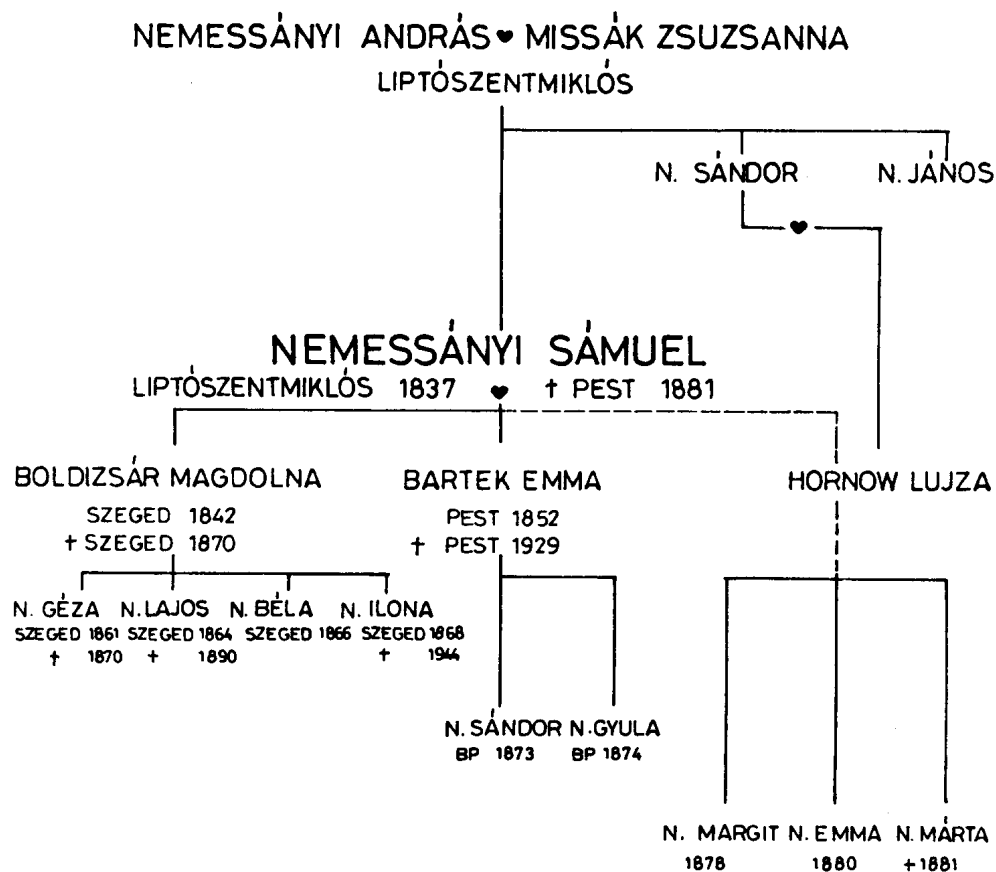
Ugyancsak Nemessányi Béla írja le édesapjának Nemessányi Sámuelnek alkotó tevékenységéről az alábbiakat: „... Végül apám munkamódoráról adhatok csekély felvilágosítást. Mindig jó kedvvel dolgozott, soha nem volt fáradt. Munkáját utolérhetetlen finomsággal végezte fütyörészve, dalolva. Műhelyébe többször bezárkózva dolgozott, hogy az oktan kíváncsiak ne zavarják. Ekkor alkotta műveinek legjavát és ekkor készült féltékenyen őrzött borostyán kő lakkjával hegedűi lakkozásához.

Ha egy-egy új hegedűje elkészült, maga szerelte fel és próbálta ki és boldog örömmel figyelte a hang erősségét, tisztaságát és a húrok rezgését. Kitűnő fa-készlete volt: sok éves öreg jávor, fenyő, ében, hárs, amelyeknek gyalulatlan állapotban is remek csendjük volt.

Sok hegedű mintát, régi híres olasz mesterek munkáit és saját hegedűjének és kisbőgőjének mintáját őrizte zárt fiókjában. ...

... Mellékesen közlöm még, hogy édesapám a magyarokon kívül németül és csehül is beszélt. ...”

NEMESSÁNYI SÁMUEL SZÜLEI ÉS LESZÁRMAZOTTJAI



A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK ADATLAPJAI, 19–20. SZÁZAD (MUTATVÁNY)

A magyarországi hegedűkészítés történetének anyaggyűjtése közben került sor a napjainkban működő mesterek adatainak feljegyzésére a mellékletek között szereplő adatlapok segítségével. A sokszorosított űrlapok elsősorban azt a célt szolgálták, hogy az adatokat rögzítő személyek ne önkényesen válogassanak a számukra fontosnak tűnő tények között, hanem meghatározott kérdésekre kapjanak válaszokat, és csak ezek rögzítése után térjenek ki — amennyiben szükséges —, egyéb jegyzetek készítésére. Nyilvánvaló, hogy minden mester működését jelentősen eltérő körülmények befolyásolják, de éppígy nyilvánvaló az a körülmény is, hogy egy valamennyire is objektív tanulmány elkészítéséhez szükségesek a valamennyi mestert egyaránt meghatározó tények és azok elvárhatóan pontos nyilvántartása. Az űrlapok ehhez nyújtottak segítséget, s ezt annál inkább megerősíthetem, mivel ezeket egyedül kezeltem ugyan, mégis biztos fogódzót nyújtottak az egyes tételek téveszthetetlen és felcserélést kizáró rögzítésével.

Az adatok összeállítását többen vitatták. Ilyen kérdések elsősorban a házasságokat illetően vetődtek fel, megkérdőjelezve az első, de különösen a további házasságokra vonatkozó sorok létjogosultságát. A beszélgetések során azonban könnyen belátták a kétkedők, hogy az ipari gyakorlatban — talán a hangszerkészítőknél még inkább — nagyon lényeges volt a feleségek szerepe, hiszen gyakran jár velük a műhely átvétele is — főként özvegyek feleségül vétele esetén —, ilyenkor pedig a kapcsolat a műhely korábbi tulajdonosával rendkívül fontos lehet. Hasonló a helyzet a rokonsággal és a leszármazottakkal való részletes foglalkozással, de ipartörténeti jelentőségű az egyes műhelyekben tanuló inasok, segédek ismeretsége, kapcsolata, valamint az egyidőben egy helységben működő — működött — műhelyek felsorolása is. Vagyis az egyes adatokat éppen azok érthetik és értékelhetik megfelelően, akik már foglalkoztak hasonló tárgyú kutatásokkal. Talán így nem is annyira csodálatos, hogy a legtöbb értetlen kérdést éppen az olykor kissé „kínos” kérdésekre válaszoló mesterek tették fel.

A mellékletben közölt nyomtatvány oldalai a gyakorlatban meglehetősen sok üres rovatot tartalmaznak, ezek közlését az egyes mesterek adatai során elhagytam. Így a szabvány felsorolás egyetlen mesternél sem teljes. Annál kevésbé, mivel az utolsó oldalról a megjegyzéseket — amennyiben azok személyes jellegűek —, valamint a részletes értékelést elhagytam. Tettem ezt azért, mert már maga a válogatás is meglehetősen önkényes kellett legyen, ezt még egy illusztrációk nélkül közölt „értékeléssel” tetézve méltatlanul jártam volna el mind a mellőzött, mind a publikált mesterekkel szemben.

Minden válogatás szükségszerűen korlátozott. A válogató nem szabadulhat a maga korlátaitól, és ha igyekszik is objektív lenni, „objektivitása” kikerülhetetlenül szubjektív marad. Mi adott némi fogódzót a válogatásnál, és mi akadályozott?

Megkísértem a legjelentősebb mestereket kiválogatni az évek alatt összegyűjtött anyagból. De kit tarthatunk a legjelentősebbnek? Azt, aki a legtöbb hangszert készítette

függetlenül attól, hogy ezek a hangszerek minőségben milyenek? (Vagyis, hogy valóban HANGSZEREK vagy csak „hangszerek”?) Vagy azt, aki a különböző versenyeken a legjobb eredményt érte el? (Melyik versenyen, mikor, milyen körülmények között, milyen zsűri véleménye alapján, milyen hangszerekkel stb.?) Esetleg azt a mestert, aki csak „rég” hangszereket készít, vagy azt, aki modernet, esetleg mindkettőt? De lehet az is a legjelentősebb, aki ugyan új hangszert nem nagyon készít, de kivételes művészetel javít értékes és kevésbé értékes instrumentumokat! Méltán számíthat a címre az is, aki a jövő hegedűkészítőket tanítja a szakma fortélyaira, és nevel kíváló mestereket. Nem folytatom a kétségek és bizonyosságok felsorolását, bár lehetne. Csupán néhány megközelítési módot villantottam fel, hogy azért elkerüljem az egyértelmű szubjektivitás vádját. Ha lehet. Megkísérletem, az általam mindezek alapján legjelentősebbnek tartott mesterek felsorolását. Közülök néhányan már nincsenek e sorok írásakor az élők sorában. Talán a következő oldalak nekik legalább leróhatják a köszönetet azért a munkáért, amit az egyetemes magyar kultúra érdekében végeztek.

MINTA ADATLAP

Név
 Születési hely
 Születési év, hó, nap
 Anyja neve
 Atyja neve
 Atyja foglalkozása
 Testvérei neve
 Testvérei születési éve
 Testvérei foglalkozása
 Családi állapota
 Házastársa neve
 Házastársa foglalkozása
 Házasságkötés időpontja
 Házasságkötés helye
 Korábbi házasságai
 Gyermekai neve
 Gyermekai születési éve
 Gyermekai születési helye
 Gyermekai foglalkozása
 Lakcíme
 Korábbi lakcímei

 Iskolai végzettsége
 Szakképzettsége
 Egyéb szakképzettsége
 Hangszeres tanulmányai
 Hangszeres tanárai
 Idegen nyelvek ismerete
 Kinél tanulta a hangszerkészítést
 Mikor
 Hol
 Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben

 Más műhelyben inasként tanult-e
 Mikor
 Hol
 Kik dolgoztak még akkor ezekben a műhelyekben

 Kinél szabadult fel
 Mikor

Kik szabadultak fel ugyanakkor
Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel)
.....
.....
Mikor tett mestervizsgát
Mi volt a vizsgafeladata
Kik voltak a vizsgabizottság tagjai
.....
Kik tettek ugyanakkor még mestervizsgát
.....
Mesterként kinél dolgozott (mikor, hol, kikkel)
.....
.....
Mikor lett önálló
Hol
Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott
.....
.....
Műhelyei címe
.....
.....
Jelenlegi műhelye címe
Kik tanultak inasként a keze alatt
.....
Kik tanultak inasként a saját műhelyében
.....
Kik dolgoztak segédként a saját műhelyében
.....
Kik dolgoztak mesterként a saját műhelyében
.....
Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.)
.....
.....
Rokonságában lévő más hangszerkészítők
.....
.....
Kiállítások (részvétel)
.....
.....
.....

Név Arzt Antal

Születési hely Budapest (Újpest)

Születési év, hó, nap 1905. március 6.

Anyja neve Lukovics Ida

Atyja neve Arzt József

Atyja foglalkozása önálló fehérneműkészítő mester

Testvérei neve József, Ferenc, Katalin

Testvérei születési éve 1901, 1909, 1915

Testvérei foglalkozása kereskedő segéd, gyári munkás, gyári munkás

Családi állapota nő

Házastársa neve Karton Etelka

Házastársa foglalkozása htb.

Házasságkötés időpontja 1936. május

Házasságkötés helye Budapest

Gyermekei neve Antal

Gyermekei születési éve 1942.

Gyermekei születési helye Budapest

Gyermekei foglalkozása filmrendező

Lakcíme Budapest, 1065. VI. Révay u. 6. I/3

Korábbi lakcímei Bpest, VI. Révay u. 8. 1936–37

Bpest, II. Széher u. 46. 1930–36

Pécs Puturluk u. 8. 1924–30

Iskolai végzettsége 4 polgári

Szakképzettsége hangszerkészítő mester

Hangszeres tanulmányai gordonka (4 év)

Hangszeres tanárai Csala János

Kinél tanulta a hangszerkészítést Havas István

Mikor 1920–23

Hol Budapest

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben Gabler

Kinél szabadult fel Havas István

Mikor 1923. április 1.

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) Havas István 1923

Bárány Dezső 1923–24

Lenhardt János Pécs 1924–30

Mikor lett önálló 1931. május 1.

Hol Budapest

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Spiegel János, Reményi

Mihály, Bergmann András, Kovács Lajos, Pilát Pál, Laumann Róbert, Cigl Jeromos

Jelenlegi műhelye címe Budapest, V. Kálmán u. 24.

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.) KIOSZ vizsgabizottsági

tag, Mestervizsgabizottság alelnöke 1959 óta.

Kiállítások (részvétel) Berlin 1938, Nemzetközi Kézműipari Kiállítás

Versenyek (részvétel) Poznan 1960

Liège 1963

Egyéb kitüntetések 1962. „Jó minőségért” jelvény
1970. „Ipar kiváló mestere”

Hány hangszert készített 250–460

Hegedű 47

Mélyhegedű 6

Gordonka 15

Gitár 123

Egyéb Mandolin 250–260

Hangszerei jellegzetessége

Típus Stradivari – Guarneri (2/3:1/3 arányban)

Lakk (anyag, szín) Szesz, aranyárga-barna

Mesterjelek (csak nyomtatott)

I/ ARZT ANTAL

Budapest V. Kálmán u. 24

Opus.. 19..

BERLINI VILÁGKIÁLLÍTÁSON

KITÜNTETVE

II/ Készítette:

ARZT ANTAL

BUDAPEST. V. KÁLMÁN U. 24.

19.. Opus

[a II. sz. valószínűleg a háború után]

*

Név Balázs István

Születési hely Borsosberény

Születési év, hó, nap 1920. november 1.

Anyja neve Palojszik Mária

Atyja neve + Balázs István

Atyja foglalkozása kőműves

Testvérei neve József, Márton, András, Viktória, László, Mária, Erzsébet

Testvérei születési éve 1921, 1923, 1924, 1925, 1929, 1937, 1940

Testvérei foglalkozása kőműves, asztalos, kőműves, htb., MÁV, betan. mu., póstai alk.

Családi állapota nő

Házastársa neve György Júlia

Házastársa foglalkozása szövőnő

Házasságkötés időpontja 1944. aug. 12.

Házasságkötés helye Borsosberény

Gyermekei neve Balázs István

Gyermekei születési éve 1946. május 29.

Gyermekei születési helye Budapest

Gyermekei foglalkozása mintakészítő

Lakcíme 1045. Budapest, Klára u. 53. 1945.

Korábbi lakcímei Bp. IV. Klára u. 90. 1944–45

Rákospalota Bocskai u. 7. 1940–44

Újpest Deák u. 100. 1936–40

Iskolai végzettsége 8 általános Borsosberény

Szakképzettsége műbútorasztalos

Egyéb szakképzettsége mintakészítő

Hangszeres tanulmányai hegedű, 3 év

Hangszeres tanárai Speerl József

Kinél tanulta a hangszerkészítést autodidaktaként

Mikor az asztalos szakmával 1936–1940

Hol Újpest Deák F. u. 100. Kohn Márton műhelyében

Kik tanultak inasként a keze alatt csak amatőröknek adott szakmai ismereteket

Kiállítások (részvétel) Konsumex 1976 Budapest

további Konsumex kiállítások

Versenyek (részvétel) Poznan 1957 Poznan 1972

Poznan 1962 Poznan 1977

Poznan 1967

Szakmai díjak 1962-től valamennyi poznani kiállításon oklevelet kapott

Egyéb kitüntetések Kiváló dolgozó 1967., 1969.

Hány hangszert készített 1949 óta folyamatosan

Hegedű 60

Mélyhegedű 10

Gitár 1

Hangszerei jellegzetessége Igényes külső, korai hangszereken jellegzetes amatőr jegyek

Típus Stradivari-Guarneri (1 db Maggini)

Lakk (anyag, szín) Főként szesz, néhány olaj (borostyán)

Mesterjelek (Kézzel írott)

Balázs István

Budapest, IV. Klára u. 53.

1968. „Ideál” Op. 60.

(A fantázianevek a 30. hegedűtől jelentkeznek)

Név Benedek László Lajos

Születési hely Kolozsvár

Születési év, hó, nap 1902. március 2.

Anyja neve Répásy Irén

Atyja neve Benedek György

Atyja foglalkozása MÁV forgalmi tiszt

Testvérei neve György, Anna, Árpád, Zoltán, Béla (ikrek)

Testvérei születési éve 1903, 1908, 1909, 1914

Testvérei foglalkozása műszaki, asszisztens, mérnök, MÁV, műszaki

Családi állapota nő

Házastársa neve Benedek Gizella

Házastársa foglalkozása háztartásbeli

Házasságkötés időpontja 1928. november 14.

Házasságkötés helye Budapest

Gyermekei neve Éva, Ildikó, Noémi

Gyermekei születési éve 1929, 1944, 1948

Gyermekei születési helye Budapest, Budapest, Budapest

Gyermekei foglalkozása tisztviselő, könyvtáros, hegedűkészítő

Lakcíme Bpest, 1011. I. Fő utca 11–13 II/15

Korábbi lakcímei Bpest, VI. Andrassy út 58. 1930–33

Bp. VI. Andrassy út 62. 1933–34

Bp. VI. Király u. 1944–46

Iskolai végzettsége Gimnázium I–V.o. + 2 év Képzőművészeti Isk.

Szakképzettsége Hegedűkészítő mester

Hangszeres tanulmányai hegedű (6 év)

Hangszeres tanárai Salamon

Idegen nyelvek ismerete német

Kinél tanulta a hangszerkészítést Lengyel Kálmán, Baloghy Lajos

Mikor Lengyel 1920., Baloghy 1920–21

Hol Kolozsvár

Kinél szabadult fel Baloghy Lajosnál

Mikor 1921 szeptember 20.

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) Laumann Róbert 1922–23, Spiegel János 1923–25, Papp Sándor, Vajdaffy Mogyoróssy Gyula 1925–33, Cseri Kálmán, Steigerwald Ernő

Mikor tett mestervizsgát 1936. március 10.

Mi volt a vizsgafeladata egy új hegedű (Guarneri)

Kik voltak a vizsgabizottság tagjai Havas István, Bárány Dezső, Nagy Antal (tisztviselő)

Mesterként kinél dolgozott (mikor, hol, kikkel) csak önállóan

Mikor lett önálló 1933. szeptember

Hol Budapest VI. Andrassy u. 62.

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Laumann Róbert, Tóth János, Spiegel János, Czigl Jeromos, Werner Alajos, Havas István, Bárány Dezső, Frisz Miksa, Pilát Pál, Reményi László, Komáromi János

Műhelyei címe 1933–43 Bpest VI. Andrassy út 62.

1943–44 Bpest VI. Király u. 56.

1946– Bpest I. Fő u. 11–13

Jelenlegi műhely címe Bpest I. Fő u. 11–13

Kik tanultak inasként a keze alatt Vajdaffy Béla, Havranek Sándor, Benedek Noémi

Kik dolgoztak segédként a saját műhelyében Benedek Noémi

Kik dolgoztak mesterként a saját műhelyében Benedek Noémi

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.) Igazságügyi szakértő

Rokonságában lévő más hangszerkészítők leánya, Benedek Noémi

Versenyek (részvétel) Londoni Flexh versenyen Boda Eszter Benedek hegedűn nyerte az I. díjat 1965-ben

Hány hangszert készített 50–60

Hegedű 38–40

Mélyhegedű 2

Gordonka 5 + a Mogyoróssy cégnél 6–7

Hangszerői jellegzetessége

Típus Stradivari-Guarneri (2/3:1/3 arányban)

Lakk (anyag, szín) Speciális olaj, orange-pirosas

Mesterjelek Több kísérleti hangszerében magyarul írt mestercédula
Mesterhangszerekben latin nyelvű (Ladislaus) mindig kézzel írott
1950-től égetve: **BENEDEK** (a hátán)

Név Burger Lajos Viktor
Születési hely Fergana (SzU. Ázsia)
Születési év, hó, nap 1922. október 9.
Anyja neve Matvejeva Natália
Atyja neve Burger Fülöp
Atyja foglalkozása muzsika
Testvérei neve Károly, Anna, Alfréd
Testvérei születési éve 1920, 1925, 1932
Testvérei foglalkozása üzletvezető, üzletvezető, üzletvezető
Családi állapota nő
Házastársa neve Hetey Mária
Házastársa foglalkozása varrónő, stb.
Házasságkötés időpontja 1957. december 23.
Házasságkötés helye Budapest
Korábbi házasságai Schuh Éva 1951–1957
Gyermekei neve Natália, Beatrix
Gyermekei születési éve 1960, 1962
Gyermekei születési helye Budapest, Budapest
Gyermekei foglalkozása gimn. ált. tanuló
Lakcíme 1071 Budapest Peterdi u. 23. IV. 13. 1951.
Korábbi lakcímei XIII. Toborzó u. 3. 1945–1951
XIII. Váci u. 123. 1931–1945
Kispest Üllői u.
Iskolai végzettsége technikum
Szakképzettsége tolmács, fordító
Egyéb szakképzettsége gépészeti technikum
Hangszeres tanulmányai hegedű (10 év)
Hangszeres tanárai Bosch Károly, Steiner Erika, Vár József
Idegen nyelvek ismerete orosz
Kinél tanulta a hangszerkészítést Burger Károly
Mikor 1936–1939
Hol Kispest Üllői út
Rokonságában lévő más hangszerkészítők
nagyapja – Burger Károly, nagybátyjai és apja – Burger Károly és Fülöp Lajos,
unokatestvér – Károly Kálmán
Kiállítások (részvétel) 1975 Budapest Konsumex
1976 Budapest Konsumex
Versenyek (részvétel) 1967 Poznan
1972 Poznan

1977 Cremona
Szakmai díjak 1977 Poznan
Hány hangszert készített
 Hegedű 70–75
 Mélyhegedű 4
 Egyéb kisebb méretű tanuló hegedűk
Hangszerei jellegzetessége Méretben típusban nagyon különbözőek
 Típus főként Stradivarius és Guarnerius, de más is
 Lakk (anyag, szín) Szesz (eltérő színekben)
 Mesterjelek Semmiféle rendszeres jelzésről nem beszélhetünk. Egyéni jelek, időben nagyon eltérőek.

*

Név Cigl Géza
Születési hely Budapest
Születési év, hó, nap 1923. augusztus 15.
Anyja neve Kulcsár Anna
Atyja neve Cigl Géza
Atyja foglalkozása hangszerkészítő
Családi állapota nőtlen
Lakcíme Budapest XVII. V. u. 12. 1172. 1950–
Korábbi lakcímei Bpest VIII. Koltói A. u. 35. 1940–50
 Bpest VIII. Kenyérmező u. 1937–40
 Bpest VIII. Népszínház u. 25. 1923–37
Iskolai végzettsége 2 kereskedelmi
Szakképzettsége karnagy (Népműv. Intézet)
Egyéb szakképzettsége hangszerkészítő
Hangszeres tanulmányai zongora, hegedű, gitár
Hangszeres tanárai Cigl Géza, Kovács Barna
Idegen nyelvek ismerete orosz
Kinél tanulta a hangszerkészítést Cigl Géza
Mikor 1938–41, 1947– (nem hivatalosan)
Hol Budapest
Kiknél dolgozott családtagként Cigl Gézánál
Mikor lett önálló 1953. december 1.
Hol Budapest
Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Kovács Lajos, Reményi László, Arzt Antal, Orbán Imre
Műhelyei címe Bpest VIII. Mátyás tér 18.
Jelenlegi műhelye címe Bpest VIII. Mátyás tér 18.
Rokonságában lévő más hangszerkészítők
 nagyapja – Cigl Jeromos,
 apja – Cigl Géza, nagybátyja – Cigl Rezső
Hány hangszert készített 15–20

Hegedű 6

Gitár 5–6

Egyéb Koboz 3–4

Hangszerei jellegzetessége

Típus Guarneri

Lakk (anyag, szín) szesz, arany Sárga

Mesterjelek

(kézzel) Készítette: Cigl Géza

Budapest

1958. Op. 1.

Név Csiszár Gyula

Születési hely Igrici (Borsod m.)

Születési év, hó, nap 1906. január 13.

Anyja neve Darab Erzsébet

Atyja neve Csiszár Mihály

Atyja foglalkozása asztalos

Testvérei neve Vilma, Béla

Testvérei születési éve 1909–1926, 1911

Testvérei foglalkozása htb, kereskedő

Családi állapota nős (elvált)

Házastársa neve Hornyák Zsuzsanna

Házastársa foglalkozása 1932–1938 htb

Házasságkötés időpontja Miskolc 1932

Házasságkötés helye Miskolc

Lakcíme 3529 Miskolc Váncza Mihály u. 2. 1947

Korábbi lakcímei Miskolc Bezerédi u. 4. 1938–1947

Miskolc Csabai kapu 3. 1935–1938

Miskolc Szemere u. 13. 1932–1935

Iskolai végzettsége 3 gimnázium

Szakképzettsége hangszerkészítő

Hangszeres tanulmányai hegedű

Hangszeres tanárai autodidakta

Kinél tanulta a hangszerkészítést id. Elek Sándor

Mikor 1923–1926

Hol 1923–24 Miskolc Hunyadi u. 1924. Miskolc Bezerédi u.

Kinél szabadult fel id. Elek Sándor

Mikor 1926

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) id. Elek Sándor 1926–1940

Mikor tett mestervizsgát 1939. november 7.

Mi volt a vizsgafeladata berakás, siftelés

Kik voltak a vizsgabizottság tagjai

Havas István, Spiegel János, Werner Alajos

Mikor lett önálló 1940

Hol Miskolc Bezerédi u. 4.

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott

id. Elek Sándor, ifj. Elek Sándor, Elek Béla (Molnár Bertalan kontár)

Műhely címei Miskolc Bezerédi u. 4.

Vánczy Mihály u. 2.

Jelenlegi műhelye címe Vánczy M. u. 2.

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.) Tanoncvizsgáztató bizottsági tag

Hány hangszert készített

Hegedű 1000–1200

Mélyhegedű 20

Egyéb Facimbalom 5000

Furulya 4–5000

Hangszerei jellegzetessége Koraiak Stradivari, Guarneri modell, 1950-től saját modell

Típus Stradivari, Guarneri, saját

Lakk (anyag, szín) szesz, világos aranyárga

Mesterjelek önállósulásáig csak Elek név alatt

később nyomtatott

CSISZÁR GYULA hangszerkészítő mester...(év)

MISKOLC CSISZÁR

*

Név Kabay Imre

Születési hely Nádudvar

Születési év, hó, nap 1916. január 7.

Anyja neve Kovács Katalin

Atyja neve Kabay Imre

Atyja foglalkozása hegedűkészítő (?)

Testvérei neve Hodossi Antal, Hodossi Katalin (féltestvérek)

Testvérei születési éve 1923, 1925.

Testvérei foglalkozása bognár, htb.

Családi állapota nős

Házastársa neve Erdélyi Emilia

Házastársa foglalkozása ápolónő

Házasságkötés időpontja 1947. aug. 30.

Házasságkötés helye Budapest

Korábbi házasságai Molnár Róza 1937–40

Gyermekei neve I/ Róza II/ Imre, Ottó

Gyermekei születési éve 1938, 1947, 1953

Gyermekei születési helye Nádudvar, Bpest, Bpest

Gyermekei foglalkozása tisztviselő, pincér, autószerelő

Lakcíme Bpest VII. Rottenbiller u 5/a II/16/a 1077

Korábbi lakcímei Bpest V. Báthori u. 19. 1953–59

Bpest VI. Jókai tér 10. 1947–53

Bpest III. Vörösvári út 63. 1941–47

Iskolai végzettsége 4 polgári

Szakképzettsége hangszerkészítő

Egyéb szakképzettsége gk. szerelő-vezető

Hangszeres tanulmányai rézfúvós

Hangszeres tanárai Müller Károly

Idegen nyelvek ismerete orosz, német

Kinél tanulta a hangszerkészítést apjánál

Mikor 1932–1939 (nem hivatalosan)

Hol Nádudvar

Hol dolgozott (mikor, kikkel) a BESZKÁRT-zenekar hangszereit javította és karbantartotta 1941–45

Mikor lett önálló 1970. július 6.

Hol Budapest

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Sáránszky Pál, Werner Alajos, Benedek László, Arzt Antal, Komáromy Sándor, Mészáros János, Oigl Géza

Jelenlegi műhelye címe Bpest VII. Rottenbiller u. 5/a

Rokonságában lévő más hangszerkészítők

atyja – Kabay Imre

Kiállítások (részvétel) Poznan 1967.

Hány hangszer készített 210–220

Hegedű 100–120

Mélyhegedű 40

Gordonka 5

Gordon 5

Egyéb citera 30–40

Hangszerei jellegzetessége

Típus egyéni

Lakk (anyag, szín) Szesz, nagyon változó színek

Mesterjelek (nyomtatott) Gemacht

EMMERICH von KABAY

UNGARN

*

Név id. Komáromy Sándor

Születési hely Abony

Születési év, hó, nap 1889. december (?) + 1950 dec. 25.

Anyja neve Bodócs Erzsébet

Atyja neve Komáromy András

Atyja foglalkozása lakatos (rokkant)

Testvérei neve Béla, Júlianna

Családi állapota nő

Házastársa neve Hatossy Paula

Hangszerei jellegzetessége Igen változatos típus, fajta, minőség, forma és szín.

Típus Stradivari-Guarneri-Stainer-egyéni

Lakk (anyag, szín) szesz, változó színnek

Mesterjelek kézzel írott vagy nyomtatott

Egyéb időnként égetett

*

Név Komáromy Sándor Tihamér

Születési hely Budapest

Születési év, hó, nap 1922. április 24.

Anyja neve Hatossy Paula

Atyja neve Komáromy Sándor

Atyja foglalkozása hangszerkészítő

Családi állapota nő

Házastársa neve Frank Klára

Házastársa foglalkozása játékkészítő

Házasságkötés időpontja 1944. augusztus 14

Házasságkötés helye Budapest

Gyermekei neve Komáromy Sándor

Gyermekei születési éve 1951. június 16.

Gyermekei születési helye Budapest

Gyermekei foglalkozása zenetanár

Lakcíme Budapest, IV. Kossuth u. 2/a fsz. 1041 1948–

Korábbi lakcímei Bpest, IV. Virág u. 80. 1941–48

Bpest, VI. Török Ignác u. 24. 1941–44

Bpest, XIII. Váci út 51. 1922–41

Iskolai végzettsége felsőkereskedelmi érettségi

Szakképzettsége hangszerkészítő

Egyéb szakképzettsége kereskedelmi

Hangszeres tanulmányai gordonka (5–6 év)

Hangszeres tanárai Hubert Lajos

Idegen nyelvek ismerete német, angol

Kinél tanulta a hangszerkészítést Komáromy Sándor

Mikor 1936–40

Hol Budapest

Kinél szabadult fel Komáromy Sándor

Mikor 1940

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) Komáromy Sándor közreműködő családtag (édesanyjánál)

Rokonságában lévő más hangszerkészítők

atyja – Komáromy Sándor

Szakmai díjak Segédlevele „Kitűnő”

Hány hangszert készített 700–800 (apjával)

Hegedű 70–80 (apjával) (1940–)

Mélyhegedű 3–4 (apjával)
 Gordonka 1–2 (apjával)
 Gordon néhányat
 Gitár néhányat
 Egyéb Mandolin 200–250
 Mandola 150–200
 Bendzsó 200–250

Hangszerei jellegzetessége

Típus Stradivari-Guarneri-Stainer-egyéni
 Lakk (anyag, szín) szesz, változó színekben
 Mesterjelek Kézzel írott változó szövegű – többnyire:
 készítette Komáromy Sándor (Tihamér) hangszerkészítő
 Budapest év Op. (vagy anélkül)

•

Név Kónya István

Születési hely Felsőgalla

Születési év, hó, nap 1919. május 1.

Anyja neve Doma Rozália

Atyja neve Kónya István

Atyja foglalkozása szabó

Testvérei neve Lajos, Géza, Edit, Béla

Testvérei születési éve 1914–72, 1922–74, 1929, 1931

Testvérei foglalkozása költő-tanító, szabó, tisztviselő, tisztviselő

Családi állapota nő

Házastársa neve +Tar Erzsébet

Házastársa foglalkozása htb.

Házasságkötés időpontja 1958. október

Házasságkötés helye Tatabánya

Korábbi házasságai 1944–51 Bodor Ilona (a gyermekek édesanyja)

Gyermekei neve István, Lajos

Gyermekei születési éve 1946, 1948

Gyermekei születési helye Felsőgalla, Felsőgalla

Gyermekei foglalkozása hegedűkészítő, fényképész

Lakcíme 2890 Tata Baji út 11. 1974.

Korábbi lakcímei Tatabánya Dózsa Gy. u. 70. 1954–74

Abaújszántó 1949–54

Tatabánya (Francia o. 1937–40–1949

Iskolai végzettsége 4 polgári

Szakképzettsége fényképész

Egyéb szakképzettsége hegedűkészítő

Hangszeres tanulmányai hegedű 4 év Cremona

Hangszeres tanárai Andrea Mascagni

Idegen nyelvek ismerete francia, olasz, angol

Kinél tanulta a hangszerkészítést Cremona Pietro Scarabotto
Mikor 1964–68

Hol Nemzetközi Hegedűkészítő Iskola Cremona

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben

Sadanori Kasakawe, Giobatti Morassi, Antonio Capella

Kinél szabadult fel Cremona

Mikor 1968

Kik szabadultak fel ugyanakkor Mark de Starke

Mikor lett önálló 1974. október

Hol Tata Baji út 11.

Műhely címe Tata Baji út 11.

Jelenlegi műhely címe 2890 Tata Baji út 11.

Kik tanultak inasként a keze alatt fia, Kónya István

Kik dolgoztak segédként a saját műhelyében Tatár György

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.) KIOSZ tag

Rokonságában lévő más hangszerkészítők fia, Kónya István

Kiállítások (részvétel) Cremona 1966 (arany)

Cremona 1968 (arany)

Liège 1966 quartett (oklevél)

Poznan (1972 (oklevél)

Versenyek (részvétel) Poznan, Liège

Egyéb kitüntetések aranyérmes diploma Cremona

Hány hangszert készített 140–150

Hegedű 100–110

Mélyhegedű 20

Gordonka 8

Gordon 4

Gitár 1

Egyéb Viola d'amore 3, Gamba 2, Tambura 1, Violon 1, Intarziás hegedű 2

Hangszerei jellegzetessége igen szép kidolgozás, minőségi hang, a cremonai tanulmányok előtt erősen amatőr jellegű

Típus Főként Stradivari, mintegy 15–20 % Guarneri

Lakk (anyag, szín) 10 % szesz, 90 % olaj orange változó

Mesterjelek 1968-ig kézzel írott, 1968-óta nyomtatott

A felső káván a tőke mellett gyakran kézzel beírva

*

Név Kovács Lajos (Ludwig, Karl, Maria)

Születési hely Bécs

Születési év, hó, nap 1891. május 22.

Anyja neve Laffar Rozália

Atyja neve Kovács Lajos

Atyja foglalkozása tisztviselő

Testvérei neve József, Erzsébet, Gusztáv

Testvérei születési éve 1893, 1895, 1898
Testvérei foglalkozása keresk., htb., igazgató
Családi állapota nős
Házastársa neve Nuszbaum Mária
Házastársa foglalkozása htb.
Házasságkötés időpontja 1922. november 26.
Házasságkötés helye Budapest, Krisztina-város
Lakcíme Bpest VI. Népköztársaság u. 5. 1949—
Korábbi lakcímei Bp. VI. Liszt F. tér 6. 1933—1949
 IV. Egyetem u. 1. 1922—1933
Iskolai végzettsége 4 polgári és technikum
Szakképzettsége hegedűkészítő
Egyéb szakképzettsége szobrász, festő
Hangszeres tanulmányai hegedű, bőgő, gordonka, saxofon
Hangszeres tanárai Gobi Alajos
Idegen nyelvek ismerete német, olasz, szláv nyelvek
Kinél tanulta a hangszerkészítést Poller
Mikor 1912
Hol Wien, Trieszt
Más műhelyben inasként tanult-e Triesztben, Bikszezinél
Mikor 1920—21
Hol Budapest, Fő u.
Kinél szabadult fel Bikszezinél
Mikor 1920. VIII. 19.
Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) Bárányánál, Bergmannál, Zimmernél
Mikor lett önálló 1929. augusztus 1.
Hol Budapest, Alagút u. 4.
Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Bergmann, Zimmerné, Reményi, Pilát, Bárány, Havas, Tóth, Schunda
Műhelyei címe Budapest Egyetem u. (lakásán 1930-ban) Nagymező u., Liszt F. tér., Népköztársaság u.
Jelenlegi műhelye címe Budapest, VI. Népköztársaság u. 5.
Kik tanultak inasként a keze alatt Pressl József
Kik tanultak inasként a saját műhelyében
 Montag Lajos, Rezsabek Attila
Kik dolgoztak segédként a saját műhelyében
 Rezsabek Attila
Kik dolgoztak mesterként a saját műhelyében
 Rezsabek Attila
Kiállítások (részvétel) Budapest 1932
Szakmai díjak 1932 Budapest bronzérem
Hány hangszer készített 50—60
Hegedű 40
Mélyhegedű 4—6
Gordonka 2

Gordon 4

Egyéb Viola da gamba: 1, viola d'amore: 2

Hangszerei jellegzetessége egyéni Stradivari modell, nyújtott csigacsavar

Típus kizárólag Stradivari

Lakk (anyag, szín) Kizárólag szesz, orange, vörös

Mesterjelek Különböző nyomtatott, égetett

Ludovicus Kovács Budapestini

Faciebat anno 19.. L^K

REPARAVIT: LUDOVICUS KOVÁCS

BUDAPESTINI ANNO 19..

Egyéb Égetett jelzések

Belsőben festett szimbólumok (Szűz Mária, stb.)

*

Név Lakatos Ferenc

Születési hely Budapest

Születési év, hó, nap 1928. október 1.

Anyja neve Krivianszky Júlia

Atyja neve Lakatos Ferenc

Atyja foglalkozása földműves

Testvérei neve Dezső, János

Testvérei születési éve 1927, 1932, +

Testvérei foglalkozása asztalos, tanuló

Családi állapota nő

Házastársa neve Pethő Anna

Házastársa foglalkozása tisztviselő

Házasságkötés időpontja 1953

Házasságkötés helye Budapest

Korábbi házasságai nem volt

Gyermekei neve Anna

Gyermekei születési éve 1958

Gyermekei születési helye Budapest

Gyermekei foglalkozása tanuló

Lakcíme Bpest 1134, XIII. Apály u. 2/b. 1956-óta

Korábbi lakcímei Bpest XIII. Taksony u. 14. 1953–1956

Bpest VII. Garai u. 9. 1953

Iskolai végzettsége 4 polgári

Szakképzettsége hegedűkészítő mester

Egyéb szakképzettsége asztalos szakmunkás

Hangszeres tanulmányai hegedű 5 év, zongora 3 év

Hangszeres tanárai Tobik Adél

Idegen nyelvek ismerete német, francia

Kinél tanulta a hangszerkészítést Reményi László

Mikor 1947–49

Hol Bpest VI. Király u. 58.

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben ifj. Frisz Miksa, Gucker Nándor, Sáránszky Pál, Ruhmann Alfréd

Más műhelyben inasként tanult-e ifj. Frisz Miksánál

Kinél szabadult fel Reményi László

Mikor 1949

Kik szabadultak fel ugyanakkor más nem

Kiknél dolgozott mint segéd Reményi László, Frisz Miksa

Kikkel Sáránszky Pál, Rihmann Alfréd, Gucker Nándor

Mikor tett mestervizsgát 1960 május 27

Mi volt a vizsgafeladata siftelés

Kik voltak a vizsgabizottság tagjai Uhlik Béla, Werner Alajos

Kik tettek ugyanakkor még mestervizsgát Sáránszky Pál, Mészáros József, Stiglitz Erzsébet

Mesterként kinél dolgozott csak önállóan

Mikor lett önálló 1957. jan.—1960. május 30-ig

Hol Bpest VII. Nagymező u. 12.

Jelenlegi műhelye címe nem tart fenn műhelyt

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott

Reményi László, Benedek László, Kovács Lajos, Sáránszky Pál, Arzt Antal

Kik tanultak inasként a keze alatt Török Székely György

Rokonságában lévő más hangszerkészítők nagybátyja, Lakatos Lajos (Koltón) Erdélyben

Hány hangszert készített két hegedűt

Hangszerei típusa Guarneri, Schweitzer

Lakk (anyag, szín) szesz — piros, barna

*

Név Menich András

Születési hely Budapest

Születési év, hó, nap 1909. február 1.

Anyja neve Kovács Anna

Atyja neve Menich Lajos

Atyja foglalkozása géplakatos

Testvérei neve Erzsébet, Lajos

Testvérei születési éve 1910, 1912

Testvérei foglalkozása alkalmazott, fodrász

Családi állapota nős

Házastársa neve Sängér Lujza

Házastársa foglalkozása kozmetikus, háztartásbeli

Házasságkötés időpontja 1946. május 18.

Házasságkötés helye Budapest

Korábbi házasságai Nagy Teréz 1934—1941

Gyermekei neve Menich Judit

Gyermekei születési éve 1941. április 24. +1962

Gyermekei születési helye Budapest

Gyermekei foglalkozása egyetemi hallgató

Lakcíme Budapest, 1165. XVI. László u. 9/b.

Korábbi lakcímei Bpest, XIII. Hun u. 4.

Bpest, XIII. Váci út 94.

Bpest, II. Bem József u. 8.

Iskolai végzettsége négy polgári

Szakképzettsége zenész, hangszerkészítő

Egyéb szakképzettsége zenész (hegedű, dob, nagybőgő, vibrafon)

Hangszeres tanulmányai hegedű

Hangszeres tanárai Kemény, Rados

Idegen nyelvek ismerete német

Kinél tanulta a hangszerkészítést Komáromi Sándor

Mikor 1924–27

Hol Budapest

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben Ivánka István, Michelberger Ferenc,
Szloncizky Rudolf

Kinél szabadult fel Laumann Róbert

Mikor 1927. augusztus

Mikor lett önálló 1974. február 1.

Hol Bpest, XVI. László u. 9/b.

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Sáránszky Pál, Mészáros János, Werner Alajos, Stiglitz Erzsébet, özv. Tóth Jánosné, Arzt Antal

Jelenlegi műhelye címe Bpest XVI. László u. 9/b

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.) a XVII. ker. Állami Zeneiskola hangszereit társadalmi munkában tartja karban

Rokonságában lévő más hangszerkészítők apai nagyatyja Menich András amatőrként készített hegedűt

Kiállítások (részvétel) 1926–27 Kézművesipari Tárlat kamarai kitüntető érem

Versenyek (részvétel) Poznan 1956, Poznan 1960

Poznan 1964

Szakmai díjak Kamarai Kitüntető Érem 1926–27

Hány hangszert készített

Hegedű 80–100 1925–1974

Mélyhegedű 10–12

Gordonka 1 (1/8-os)

Hangszerei jellegzetessége az állandó változtatás

Típus Stradivari-Guarneri

Lakk (anyag, szín) Szesz narancs, barna

Mesterjелеk Az első hangszerekben kézzel írott 1950-es évektől nyomtatott:

ANDREAS MENICH

fece in Budapest anno 19..

Égetve: A MENICH

Revisto e Corretto da me

Név Mészáros János

Születési hely Pusztavacs (Pest m.)

Születési év, hó, nap 1921. november 15.

Anyja neve Florek Julianna

Atyja neve Mészáros István

Atyja foglalkozása földmunkás cseléd

Testvérei neve Mihály, Anna, Julianna, Ferenc, Mária

Testvérei születési éve 1925, 1926, 1927, 1929, 1941

Testvérei foglalkozása nyugdíjas, tsz. tag., htb., MÁV, alkalmazott

Családi állapota nős

Házastársa neve Schittenhelm Mária Julianna

Házastársa foglalkozása hangszerész

Házasságkötés időpontja 1959. július 19.

Házasságkötés helye Budapest

Korábbi házasságai Baranyi Erzsébet

Gyermekei neve Mészáros János, Zsiga, Éva

Gyermekei születési éve 1951, 1941 (mostoha)

Gyermekei születési helye Albertirsa, Budapest

Gyermekei foglalkozása műszerész, kirakatrendező

Lakcíme Budapest 1124 XII. Kempelen Farkas u. 14.

Korábbi lakcímei Bpest XIX. József A. u. 19.

Bpest XIII. Kresz G. u. 32.

Bpest VI. Szófia u. 18.

Iskolai végzettsége 6 elemi

Szakképzettsége hangszerkészítő

Hangszeres tanulmányai nagybőgő

Hangszeres tanárai Rückhauf Gyula

Idegen nyelvek ismerete német, orosz (hiányos)

Kinél tanulta a hangszerkészítést Beke Péter Pál, Mogyoróssy Gyula

Mikor 1940–42

Hol Budapest

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben

Szabó Géza, Molnár, Dubán Géza

Kinél szabadult fel Havas István

Mikor 1943 november

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) Fővárosi Hangszerkészítő V. 1949–1957,

Terebessy Albert, Zsiga László, Nagy Béla, Sáránszky Pál, Parragh Kálmán, Bergmann András

Mikor tett mestervizsgát 1960. május 27.

Mi volt a vizsgafeladata hegedűcsiga

Kik voltak a vizsgabizottság tagjai Werner Alajos, Uhlik Béla, KIOSZ megbízott

Kik tettek ugyanakkor még mestervizsgát Sáránszky Pál

Mesterként kinél dolgozott Mészáros Jánosnénál

Mikor lett önálló segítő családtag

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Sáránszky Pál, özv. Tóth

Jánosné, Kabai Arzt Antal, Hetessy-Stiglitz Erzsébet, Werner Alajos, Benedek László, Menich András, Komáromi Sándor

Szakmai díjak Fővárosi Hangszerkészítő V.

„Kiváló dolgozó”-ja 1954

Hány hangszert készített

Hegedű 5–6 (véleményem szerint többet)
Mélyhegedű 5–6
Gordon az Állami Vállalatnál kb. 120 db (havi 5 db)
Gitár az Állami Vállalatnál kb. 2–300 db-ot
Egyéb Mandolin 2–300

Hangszerei jellegzetessége Egyéni modell

Típus Stradivari

Lakk (anyag, szín) olaj, szesz, világos barna

Mesterjelek kézzel írott

Készítette Mészáros János

Budapest 19..

*

Név Reményi László

Születési hely Budapest

Születési év, hó, nap 1895. május 20 +1964.

Atyja neve Reményi Mihály

Atyja foglalkozása hegedűkészítő

Testvérei neve Zoltán

Testvérei születési éve 1900

Testvérei foglalkozása hangszerkészítő

Családi állapota nő

Házastársa neve Frigyesy Irén

Házastársa foglalkozása háztartásbeli

Házasságkötés időpontja 1927. július 18.

Házasságkötés helye Budapest

Gyermekei neve Reményi Mária (örökbefogadott)

Gyermekei születési éve 1922

Gyermekei születési helye Kolozsvár

Gyermekei foglalkozása festőművész

Lakcíme Budapest VII. Kertész u. 43.

Korábbi lakcímei Budapest, VI. Majakovszkij u. 58.

Iskolai végzettsége gimnáziumi érettségi, keresk. akadémia

Szakképzettsége hangszerkészítő (hegedűkészítő)

Hangszeres tanulmányai gordonka (akadémia fokon)

Hangszeres tanárai Friss Antal, Schiffer

Idegen nyelvek ismerete német, angol, francia

Kinél tanulta a hangszerkészítést Reményi Mihály

Mikor 1909–12

Hol Budapest

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben

Cseri Kálmán, Laczkó Sándor, Gucker Nándor

Kinél szabadult fel Reményi Mihály

Mikor 1912 (?)

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) G. Winterling Hamburg, Caressa Français

Párizs 1914

Mesterként kinél dolgozott (mikor, hol, kikkel) Reményi Mihállyal

Mikor lett önálló 1919-től társtulajdonos

Hol Budapest

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Spiegel, Tóth, Werner, Pilát,

Havas

Műhelyei címe Budapest VI. Király u. 58–60.

Jelenlegi műhelye címe Budapest VII. Kertész u. 43.

Kik tanultak inasként a keze alatt

Sáránszky Pál, Lakatos Ferenc

Kik dolgoztak mesterként a saját műhelyében

Laczkó Sándor, Cseri Kálmán, Frirsz Miksa

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.)

KIOSZ bíráló bizottsági tag

Hites Törvényszéki szakértő

Rokonságában lévő más hangszerkészítők

atyja – Reményi Mihály, testvére – Reményi Zoltán, unokaöccse – Reményi Mihály

Kiállítások (részvétel) Berlin 1938. Kézművesipari Kiállítás

Egyéb kitüntetések 5 háborús kitüntetés az I. Világháborúból

Hány hangszert készített

Hegedű több száz

Mélyhegedű 1–200

Gordonka 50–100

Gordon 50–100

Gitár 50–100

Egyéb zongorák, pianinók, pengetős hangszerek, húrok, gyanták stb.

Hangszerei jellegzetessége

Típus minden típus

Lakk (anyag, szín) olaj-szesz

Mesterjelek U.a. mint atyjánál a közös cég miatt

ezenkívül: Reményi László

Budapest

19.. Op. ...

*

Név Reményi Mihály

Születési hely Budapest

Születési év, hó, nap 1867. szept. 15. + 1939

Atyja foglalkozása mázoló

Gyermekei neve László, Zoltán

Gyermekei születési éve 1895, 1900

Gyermekei születési helye Budapest, Budapest

Gyermekei foglalkozása hangszerkészítő, hangszerkészítő

Lakcíme Budapest, VI. Király u. 58–60.

Korábbi lakcímei Budapest IV. Koronaherceg u. 7.

Budapest VI. Király u. 44.

Budapest VI. Király u. 58–60.

Szakképzettsége hegedűkészítő mester

Hangszeres tanulmányai hegedű

Idegen nyelvek ismerete német

Kinél tanulta a hangszerkészítést Bartek Ede, Tanczer György

Mikor 1881.

Hol Budapest

Más műhelyben inasként tanult-e Tanczer György

Mikor 188? – 1885. szeptember 2.

Hol Budapest

Kinél szabadult fel Tanczer György

Mikor 1885. szeptember 2.

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) Voigt, Wien 1885–86, Ferenczy 1887–88,

Pilát Pál 1889–1890

Mesterként kinél dolgozott csak önállóan

Mikor lett önálló 1890. július 22.

Hol Budapest, Koronaherceg u. 7.

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Pilát Pál, Weidlich Oswald,

Appel Ignác, Brückner Nándor, Horváth István, Tanczer György, Schunda W. József, Schunda Ferenc, Setzer Ágoston, Placht testvérek

Műhelyei címe Koronaherceg u. 7. IV. Budapest

VI. Király u. 44. Budapest

VI. Király u. 58–60. Budapest

Kik tanultak inasként a saját műhelyében Altheim Gusztáv, Bárány Dezső, Gucker Nándor, Hoffmann Nándor, Jungmann Dezső

Kik dolgoztak segédként a saját műhelyében Kamarás János, Kmetti István, Laczkó Sándor, Laumann Róbert, Lutz Ignác

Kik dolgoztak a saját műhelyében Martin Richárd, Michelberger János, Mirth József, Muntyán Sándor, Orbán József, Papp József, Paduch Ede, Rauer György, Sandner Károly, Spitz József, Szabó Géza, Valsa Elemér, Zimmer K. Ottó, Dam Pál

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.) az Ipartestület alapító tagja

Rokonságában lévő más hangszerkészítők

fiai – Reményi László, Reményi Zoltán, unokája – Reményi Mihály

Kiállítások (részvétel) Nápoly 1894 nagy aranyérem

Budapest Kézművesipari tárlatok

Berlini Kézművesipari kiállítás

Szakmai díjak Ezüst koszorú 1894. Nápoly nagy arany, 1895 Páris ezüst, Milleniumi világkiállítási érem, pécsi kiállítás nagy ezüst, 1925. Kézműipari tárlat „Ezüst koszorú”, 1926 aranyérem, 1936 ezüstérem

Hány hangszert készített**Hegedű** több száz**Mélyhegedű** 1–200**Gordonka** 50–100**Gordon** 50–100**Gitár** 50–100**Egyéb** zongorák, pianínók, pengetős hangszerek, húrok, gyanták stb.**Hangszerei jellegzetessége****Típus** minden típus**Lakk (anyag, szín)** olaj-szesz**Mesterjelek** Reményi Mihály

műhegedűkészítő

Budapest, 1895

Op. 40 – (nyomtatott)

REMÉNYI MIHÁLY/OP 327 BUDAPEST 1923. (nyomtatott)

*

Név Reményi Zoltán**Születési hely** Budapest**Születési év, hó, nap** 1900 + 1974**Atyja neve** Reményi Mihály**Atyja foglalkozása** hegedűkészítő**Testvérei neve** László**Testvérei születési éve** 1895**Testvérei foglalkozása** hegedűkészítő**Családi állapota** nő**Házastársa neve** Vadon Piroska**Házastársa foglalkozása** htb.**Házasságkötés időpontja** 1946.**Házasságkötés helye** Budapest**Korábbi házasságai** 1924. Porosz Lili**Gyermekei neve** I. Reményi Zsuzsa II. Reményi Mihály**Gyermekei születési éve** 1928, 1947**Gyermekei születési helye** Budapest, Budapest**Gyermekei foglalkozása** hárfaművész, kereskedő**Lakcíme** Canada, Toronto 2 B 561 Qeen St. W.**Korábbi lakcímei** Budapest, VI. Majakovszkij u. 58.**Iskolai végzettsége** gimn. érettségi, keresk. akadémia**Szakképzettsége** hangszerkészítő**Hangszeres tanulmányai** zongora, gitár**Idegen nyelvek ismerete** német, angol**Kinél tanulta a hangszerkészítést** Reményi Mihály**Mikor** 1916–1918**Hol** Budapest

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben

Cseri, Kálmán, Gucker Nándor, Laczkó Sándor

Kinél szabadult fel Reményi Mihály

Kinél dolgozott mint segéd Reményi Mihály

Mesterként kinél dolgozott (mikor, hol, kikkel) Reményi Mihály és László társaként

Mikor lett önálló 1959

Hol Canada Toronto

Műhelyei címe 559 1/2 Qeen St. W. Toronto

561 Qeen St. W. Toronto

Jelenlegi műhelye címe 561 Qeen St. Toronto W.

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.)

KIOSZ hangszer szakosztály elnöke

Rokonságában lévő más hangszerkészítők atyja – Reményi Mihály, testvére – Reményi

László és fia – Reményi Mihály

Kiállítások (részvétel) közösen atyjával és öccsével

Versenyegek (részvétel) u.a.

Hány hangszert készített

Hegedű több száz

Mélyhegedű 1–200

Gordonka 50–100

Gordon 50–100

Gitár 50–100

Egyéb Zongorák, pianínók, pengetős hangszerek, húrok, gyanták stb.

Hangszerei jellegzetessége

Típus minden típus

Lakk (anyag, szín) olaj-szesz

Mesterjelek U.a. mint atyjánál a közös cég miatt

*

Név Romanek András

Születési hely Majlát (Temes m.)

Születési év, hó, nap 1921. május 9.

Anyja neve Halász Katalin

Atyja neve Romanek Mátyás

Atyja foglalkozása földműves

Testvérei neve Vera, Nándor, Antal, Mihály, Róza

Testvérei születési éve 1919, 1923, 1929, 1932, 1934

Testvérei foglalkozása htb. földműves, földműves, földműves, htb.

Családi állapota nő

Házastársa neve Keresztes Margit

Házastársa foglalkozása konyhai dolgozó

Házasságkötés időpontja 1947. április 7.

Házasságkötés helye Dabrony-Nagyalásny (Veszprém m.)

Gyermekei neve András, Róbert, Hedvig, Melinda, Mónika, Tihamér

Gyermekei születési éve 1948, 1949, 1951, 1951, 1953, 1954

Gyermekei születési helye Budapest

Gyermekei foglalkozása BM., BM., tisztviselő, +, s. munkás, tanuló

Lakcíme 1225 Budapest XXII. Zsák u. 2.

Korábbi lakcímei Dabrony Árpád u. 7. 1947–58

Budapest XXII. 820. u. 10. 1958–68

Iskolai végzettsége 6 elemi

Hány hangszert készített

Hegedű 60–70

Gitár 3–5

Egyéb 1 citera, 1 tambura, 6–8 lant, 1 rebek, 1 teorba, 1 gamba, 1 koboz

Hangszerei jellegzetessége Főként régi hangszerekről készít egyes másolatokat

Típus változó

Lakk (anyag, szín) főként szesz, változó színekben

Mesterjelek különböző kézzel írott mestercédulák

Készítette

Romanek András

Hely, év, hó, nap

*

Név Sáránszky Pál

Születési hely Pilis (Pest m.)

Születési év, hó, nap 1919. május 8.

Anyja neve Rocsjak Anna

Atyja neve Sáránszky Pál

Atyja foglalkozása MÁV alkalmazott

Testvérei neve Károly, Anna

Testvérei születési éve 1921, 1929

Testvérei foglalkozása kárpitos, tisztviselő

Családi állapota nős

Házastársa neve Német Margit

Házastársa foglalkozása fonónő

Házasságkötés időpontja 1939. november 19.

Házasságkötés helye Budapest

Lakcíme Budapest I. Uri utca 41. 1014

Korábbi lakcímei Bpest XII. Lehel út 26. 1939–68

Bpest XIII. Frangepán u. 37.

Iskolai végzettsége 4 polgári

Szakképzettsége hangszerkészítő mester

Hangszeres tanulmányai hegedű (10 év)

Hangszeres tanárai Koller Alfréd

Idegen nyelvek ismerete német, cseh

Kinél tanulta a hangszerkészítést Cigl Jeromos

Mikor 1933–36

Hol Budapest

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben Mirth József, Molnár József

Kinél szabadult fel Cigl Jeromos

Mikor 1937. szeptember 12.

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) Cigl Jeromos 1937–39, Reményi László, 1946–1950. (Gucker Nándor, Laczkó László, Rumann Alfréd, Gintra Sándor, Frirsz Miksa, Hangszerkereskedelmi V. 1950–54, Fővárosi Hangszerkészítő és Javító V. 1954–56.)

Mikor tett mestervizsgát 1960. május 27.

Mi volt a vizsgafeladata nyak-siftelés, gerenda-illesztés, csiga

Kik voltak a vizsgabizottság tagjai Werner Alajos, Uhlik Béla, Mező Gyula + hivatalos személyek

Kik tettek ugyanakkor még mestervizsgát Mészáros János, Stiglitz Erzsébet, Lakatos Ferenc, Kuzsel Lőrinc

Mesterként kinél dolgozott (mikor, hol, kikkel) csak önállóan

Mikor lett önálló 1957. március 29.

Hol Budapest, XIII. Lehel u. 26.

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Reményi László, Orbán Imre, Kovács Lajos, Lakatos Ferenc, Benedek László, Zsiga László özvegye, özv. Tóth Jánosné, Spitz József, Cigl Géza, Komáromy Sándor

Műhely címe Bpest XIII. Lehel u. 26.

Jelenlegi műhely címe Bp. VI. Liszt F. tér 10. 1061

Kik tanultak inasként a keze alatt Petrovics Béla, Lakatos Ferenc, Szalma Károly, Osváth Károly, Korsos János, Karvalyszky József

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.) KIOSZ hangszerkészítő szakosztály elnöke, 1968-óta a Mestervizsgabizottság Elnöke

Kiállítások (részvétel) 1953. Budapesti Nemzetközi Vásár (KETI) 1961. Budapesti Nemzetközi Vásár 1963. Budapesti Nemzetközi Vásár

Szakmai díjak 1970. okt. 31. „Jó minőségért” jelvény, 1972. október 27. „Jó minőségért” oklevél

Hány hangszert készített

Hegedű 90–100 1933–1971

Mélyhegedű 8–10

Gordonka 3

Gordon 12

Gitár 30 (az Állami Vállalatnál)

Egyéb Mandolin 150

Gamba 1

Piccoló hegedűk (1/2, 1/4, 1/8 diszfűtett)

Hangszerei jellegzetessége

Típus Stradivari-Guarneri (3/5:2/5 arányban)

Lakk (anyag, szín) Olaj (borostyán), világos

Mesterjelek Rajzolt cédula

PAULUS SÁRÁNSZKY

BUDAPESTINI ANNO 19..

Egyéb Tőkén belül fenn: égetett monogramm

Egyéb kitüntetések Kiváló dolgozó 8 alkalommal

Hány hangszert készített 250–260 (első hegedű 1931)

Hegedű 250

Mélyhegedű 5

Gordonka 10

Hangszer jellegzetessége igen szép munka, kiváló hangminőség

Típus Stradivari, Guarneri, többségben az egyéni formák

Lakk (anyag, szín) korábban szesz, később olaj változó színek

Mesterjelek 1945 óta égetett is

Nyomtatott

Készítette: Szép Ernő

debrecen 19.. évben

*

Név Tóth János

Születési hely Magyarkanizsa

Születési év, hó, nap 1875. május 26.

Anyja neve Láng Etel

Atyja neve Tóth József

Atyja foglalkozása asztalos

Testvérei neve József, Etelka

Testvérei foglalkozása cipész, htb.

Családi állapota nő

Házastársa neve Komáromy Mária, Lemberkovics Ilona

Házastársa foglalkozása htb.

Házasságkötés időpontja 1901, 1933

Házasságkötés helye Debrecen, Budapest

Korábbi házasságai Komáromy Mária

Gyermekei neve Teréz, Aurél, János

Gyermekei születési éve 1902, 1909, 1911

Gyermekei születési helye Debrecen, Miskolc, Budapest

Gyermekei foglalkozása hegedűkészítő, tanár, hegedűkészítő

Lakcíme Budapest, V. Kossuth L. u. 8.

Korábbi lakcímei Bpest Kossuth L. u. 10. 1916–33

Nógrádverőce 1910–16

Debrecen

Iskolai végzettsége 4 gimnázium

Szakképzettsége hegedűkészítő

Hangszeres tanulmányai hegedű

Hangszeres tanárai amatőrként

Idegen nyelvek ismerete kevés német

Kinél tanulta a hangszerkészítést Braun János

Hol Szeged

Kinél szabadult fel Braun János

Mikor lett önálló 1900 ? 1901 ?

Hol Debrecen

Kik tanultak inasként a keze alatt Zsidákovics Rózsi, Benedek János, Szombati József, Utri Ferenc, Bozóky József

Kik tanultak inasként a saját műhelyében

Tóth Terézia, Tóthné Lemberkovics Ilona, Tóth János

Kik dolgoztak segédként a saját műhelyében

Tóth Terézia, ifj. Tóth János

Rokonságában lévő más hangszerkészítők Tóth Terézia (lánya), ifj. Tóth János (fia), Lemberkovics Ilona (felesége)

Kiállítások (részvétel) Paris, Budapest, Róma

Versenyek (részvétel) Paris 1921, Budapest, 1922, 1925

Szakmai díjak 1922. Budapest I. díj, Római I. díj

Hány hangszert készített

Hegedű 183 (1910 ? – 1944)

Mélyhegedű kb. 8–10

Gordonka kb. 9–10

Hangszerei jellegzetessége

Típus Stradivarius-Guarnerius többségében, 10–15 különböző

Lakk (anyag, szín) olaj sárga, barnás, különböző

Mesterjelek az elsőben kézzel írott, majd nyomtatott magyar nyelvű, a kereskedelmi hangszerekben, illetve nyomtatott latin szövegű az Op-számmal ellátott mesterhegedűkben. Tóth János és Tézi művészhegedű-építők Budapest IV. Kossuth Lajos utca 10.

Joannes Tóth

fecit propria manu

Anno 1923 Op. 91

Budapestini

*

Név özv. Tóth Jánosné (Lemberkovics Ilona Márta)

Születési hely Négyes (Borsod m.)

Születési év, hó, nap 1896. október 18.

Anyja neve Főzy Vilma

Atyja neve Lemberkovics János

Atyja foglalkozása földbirtokos

Testvérei neve Tibor, Lenke, Viktor, Ernő

Testvérei születési éve 1900, 1902, 1904, 1905

Testvérei foglalkozása gazdálkodó, tanuló, intéző, gyógyszerész

Családi állapota férjhezett

Házastársa neve Tóth János

Házastársa foglalkozása hegedűkészítő

Házasságkötés időpontja 1933. április 17.

Házasságkötés helye Budapest

Lakcíme Budapest 1053. V. Kossuth Lajos u. 8.

Korábbi lakcímei Négyes 1896–1933

Iskolai végzettsége kereskedelmi

Szakképzettsége hegedűkészítő

Hangszeres tanulmányai zongora (10 év)

Hangszeres tanárai Gyöngyössy Ilona (Miskolc Áll. Zenede)

Idegen nyelvek ismerete német

Kinél tanulta a hangszerkészítést Tóth János

Mikor 1934–1940

Hol Budapest

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben Utri Ferenc, Tóth Terézia, Benedek János, ifj. Tóth János, Bozók József, Zsidák Róza

Mikor lett önálló 1945. január (özvegyi jogon)

Hol Budapest V. Kossuth L. u. 8.

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Werner Alajos, Komáromi Sándor, Spiegel János, Havas István, Kovács Lajos, Frisz Miksa, Pilát Pál özvegye

Jelenlegi műhelye címe Bpest V. Kossuth L. u. 8.

Rokonságában lévő más hangszerkészítők Tóth János (férje), ifj. Tóth János (mostoha fia), Tóth Terézia (mostoha lánya)

Hány hangszert készített

Hegedű 11 (1939–1943)

Hangszerei jellegzetessége jellegzetes Tóth munka

Típus Stradivarius

Lakk (anyag, szín) világossárga, olaj

Mesterjelek Kézzel írott mestercédula:

Helena Lemberkovics

Budapest 1939. Op. 1.

*

Név Tóth Terézia

Születési hely Debrecen

Születési év, hó, nap 1902. november 15.

Anyja neve Komáromy Mária

Atyja neve Tóth János

Atyja foglalkozása hegedűkészítő

Testvérei neve Aurél, János

Testvérei születési éve 1909, 1911

Testvérei foglalkozása tanár, hegedűkészítő (vállalkozó)

Családi állapota férjhez

Házastársa neve D'Amelio, Hugó

Házastársa foglalkozása bankigazgató

Házasságkötés időpontja 1936. dec. 25.

Házasságkötés helye Róma

Gyermekei neve Anna D'Amelio

Gyermekei születési éve 1937. okt. 18.

Gyermekai születési helye Róma
 Gyermekai foglalkozása gyors-gépiró
 Lakcíme Róma
 Korábbi lakcímei Budapest, V. Kossuth L. u. 8.
 Budapest, V. Kossuth L. u. 10.
 Iskolai végzettsége 4 polgári
 Szakképzettsége hegedűkészítő mester
 Hangszeres tanulmányai hegedű 10 év
 Hangszeres tanárai Rados Dezső, Zathureczky Ede
 Idegen nyelvek ismerete német, angol, olasz
 Kinél tanulta a hangszerkészítést Tóth János
 Mikor 1916—
 Hol Budapest
 Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben
 ifj. Tóth János, Bozóky József
 Kinél szabadult fel Tóth János
 Kiknél dolgozott mint segéd Tóth János
 Rokonságában lévő más hangszerkészítők Tóth János (édesapja), ifj. Tóth János (testvére), Lemberkovics Ilona (mostohaanyja)
 Kiállítások (részvétel) 1937. Róma
 Versenyek (részvétel) 1937. Róma
 Szakmai díjak Róma aranyérem
 Hány hangszert készített
 Hegedű 29
 Hangszerei jellegzetessége
 Típus Stradivarius-Guarnerius
 Lakk (anyag, szín) .olaj, világossárga
 Mesterjelek Nyomtatott:
 Theresia Tóth
 Johannes Tóth filia, discipulus.
 Fecit ad propria formam
 Budapestini
 Anno 1918 No 6

Név Werner Alajos
 Születési hely Budapest
 Születési év, hó, nap 1886. augusztus 26.
 Anyja neve Román Anna
 Atyja neve Werner Gyula
 Atyja foglalkozása építész
 Testvérei neve Nándor, Gyula, Román, János
 Testvérei születési éve 1874, 1872, 1883, 1889
 Testvérei foglalkozása nyomdász, építész, lakatos, műhímző
 Családi állapota nő

Házastársa neve Linczenpolcz Róza

Házastársa foglalkozása htb.

Házasságkötés időpontja 1918. november 24.

Házasságkötés helye Budapest

Lakcíme Budapest V. Magyar u. 23.

1929–1974

Korábbi lakcímei Bpest, III. Óbuda Ék u. 11.

Magyar u. 23.

1918–1929

Bp. III. Lajos u.

1886–

Iskolai végzettsége kereskedelmi érettségi

Szakképzettsége hangszerkészítő mester

Hangszeres tanulmányai hegedű (8 év), citera

Hangszeres tanárai Siegmund, Hubay

Idegen nyelvek ismerete német, angol

Kinél tanulta a hangszerkészítést Bergmann András

Mikor 1900–1903

Hol Budapest

Kik dolgoztak még akkor ebben a műhelyben

Michelberger János, Hofman Nándor

Kinél szabadult fel Bergmann András

Mikor 1903.

Kiknél dolgozott mint segéd (mikor, kikkel) Bergmann András 1903–4, Reményi Mi-

hály 1904–10, Fiorini München 1913, Haudeck Bécs 1910–11, Hug, Zürich

1914–15, Poller Bécs 1911–13, Hill London 1915, Schunda V. József 1916–29

Mikor lett önálló 1929 március

Hol Budapest

Kik voltak még önálló mesterek ebben az időben ugyanott Laumann Róbert, Spiegel

János, Pilát Pál, Reményi Mihály, Cigl Jeromos

Műhely címei Bp. V. Magyar u. 26.

Bp. V. Magyar u. 23.

Jelenlegi műhely címe Bpest V. Magyar u. 23.

Kik tanultak inasként a keze alatt Michelberger János, Hoffmann József, Laczkó László

Kik tanultak inasként a saját műhelyében Medgyesi (?), Kuzsél Lőrinc, Mező Gyula,

Vidakovits Béla

Kik dolgoztak segédként a saját műhelyében Korábel Ferenc, Pécsi Ferenc, Frirsz

Miksa

Szakmai, társadalmi tevékenysége (Ipartestület, KIOSZ stb.) Iparkamara Elnöke 1930–

44. Ipartestület Elnöke u.a. KIOSZ Mestervizsgabizottság Elnöke

Kiállítások (részvétel) 1903 Tanonc-segéd kiállítás

1932 IV. Kézművesipari Kiállítás Ezüstkoszorú

1934 V. Kézművesipari Kiállítás Aranykoszorú

Szakmai díjak Ezüstkoszorús mester 1932

Aranykoszorús mester 1934

„Ipar Kiváló Mestere” 1957

Egyéb kitüntetések Centenárium Oklevél

Hány hangszert készített

Hegedű 187 1900–1932

Mélyhegedű 4

Gordonka 4

Hangszerei jellegzetessége

Típus Stradivari-Guarneri (1/2 : 1/2 arányban)

Lakk (anyag, szín) Orange, aranyárga, pirosas, olaj

Mesterjelek kézzel:

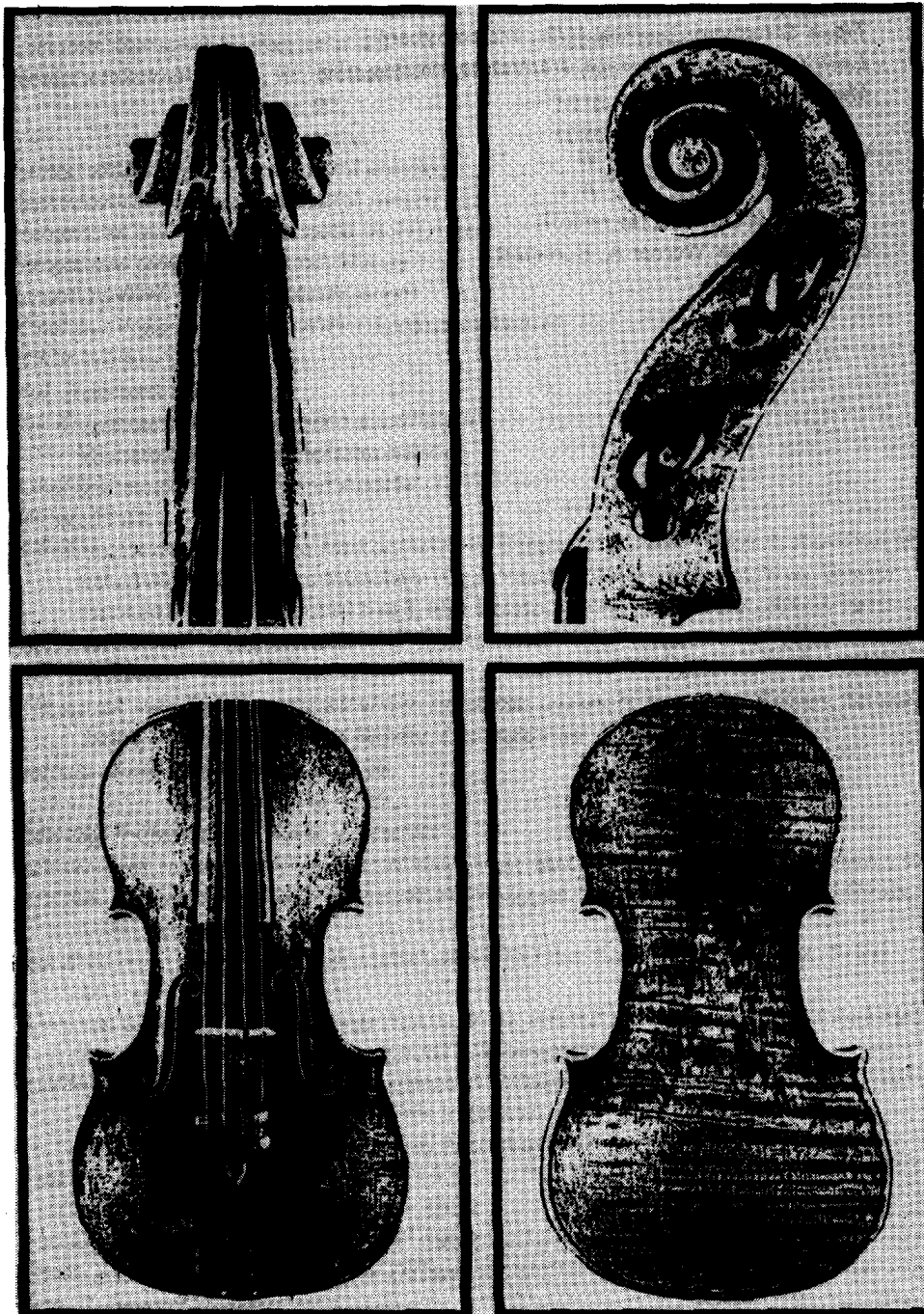
Werner Alajos

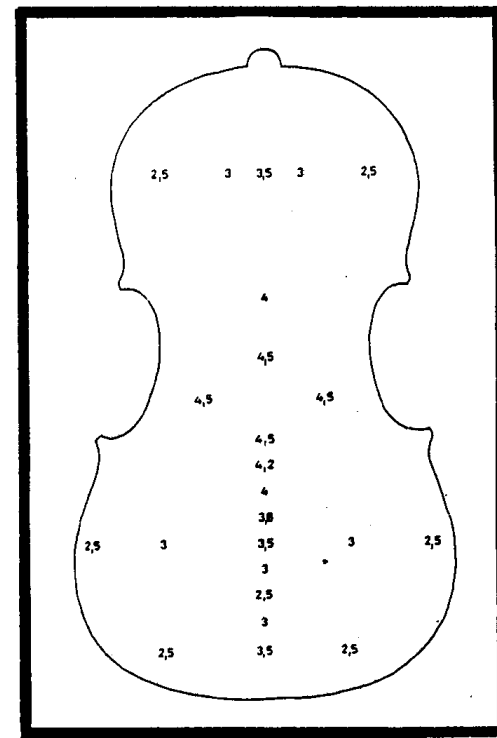
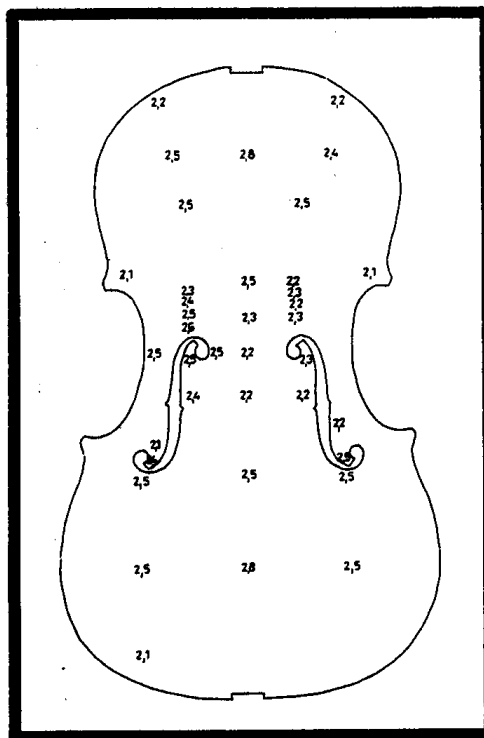
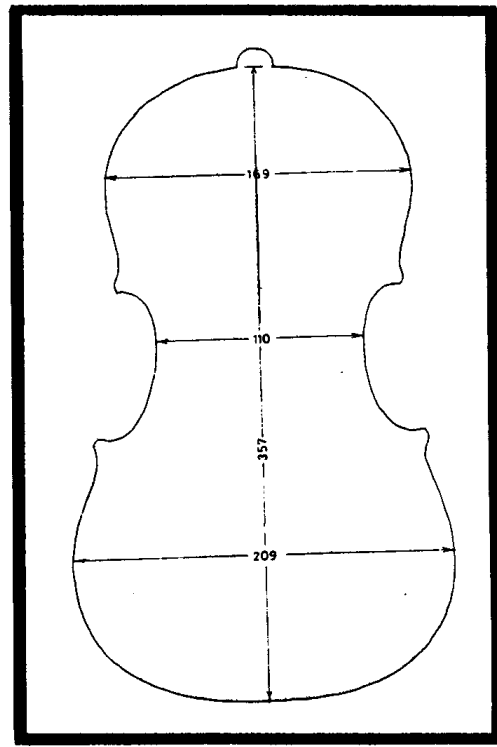
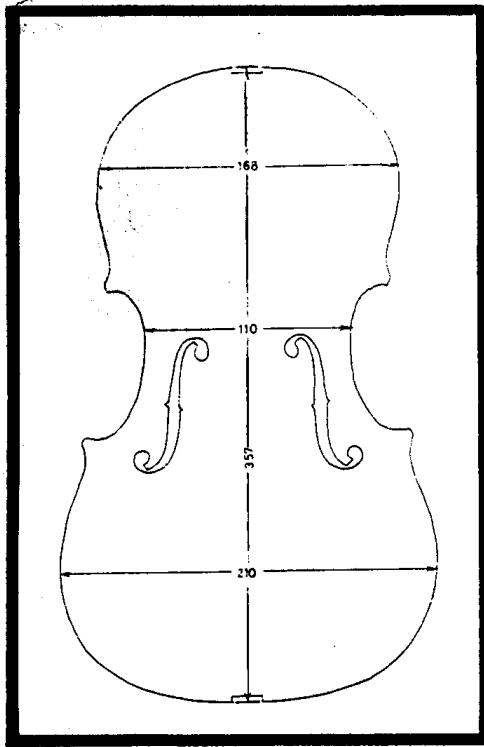
W M. kir. Opera szállítója W
A A

Budapest Op. 119 (év nélkül)

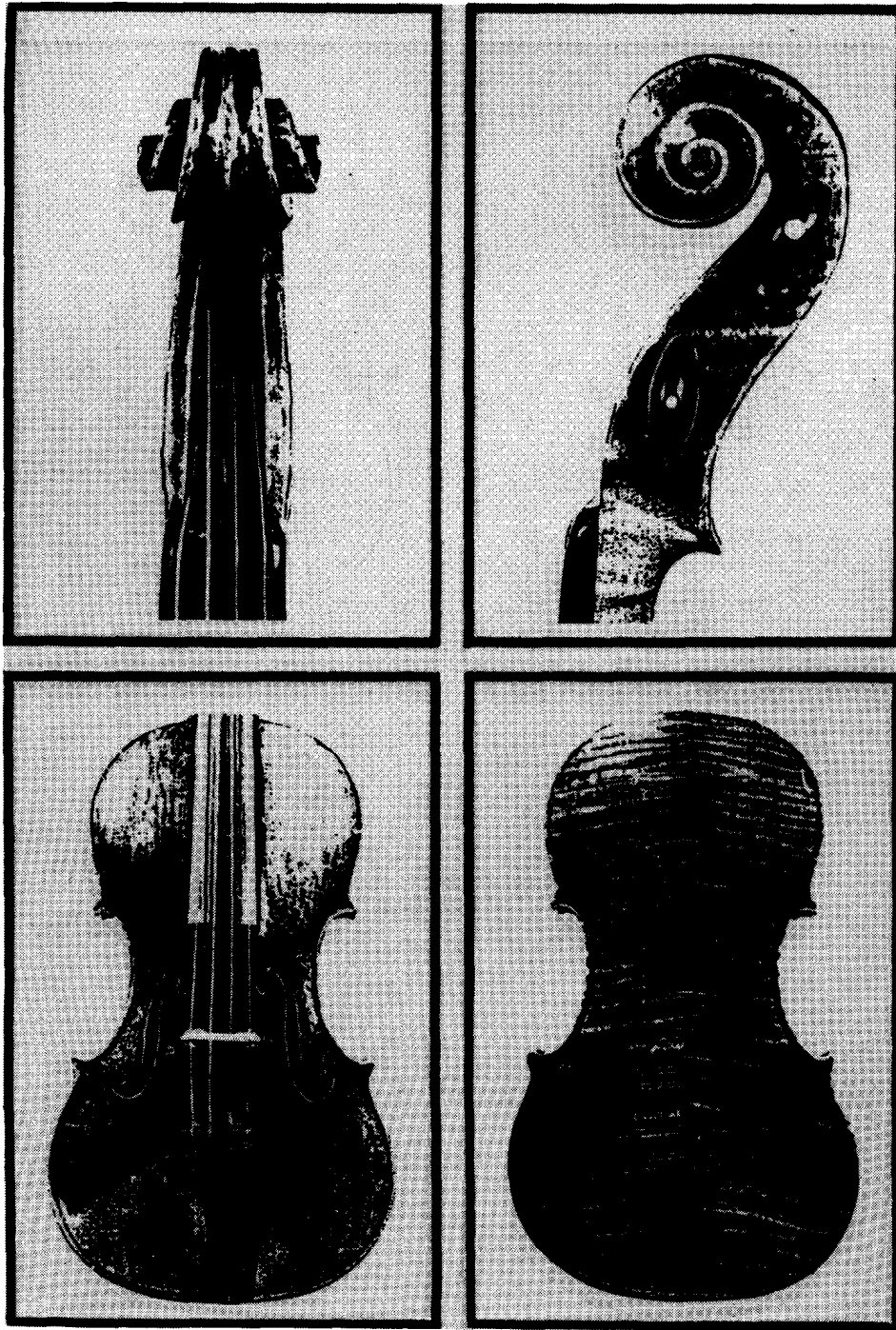
Egyéb Égetve: Werner A. Budapest

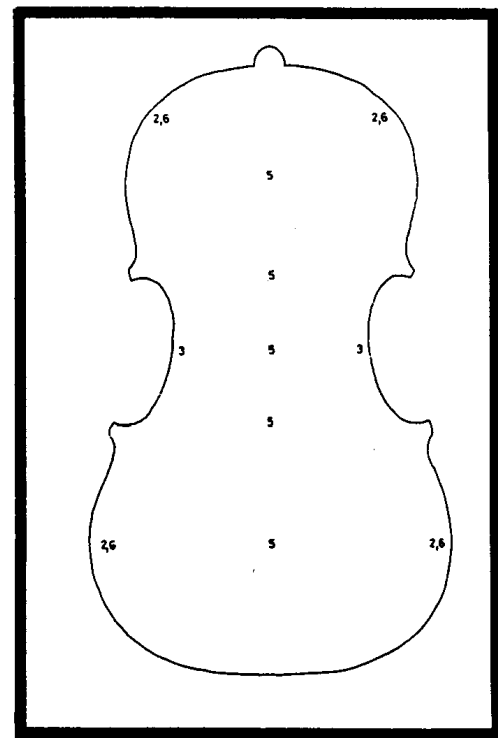
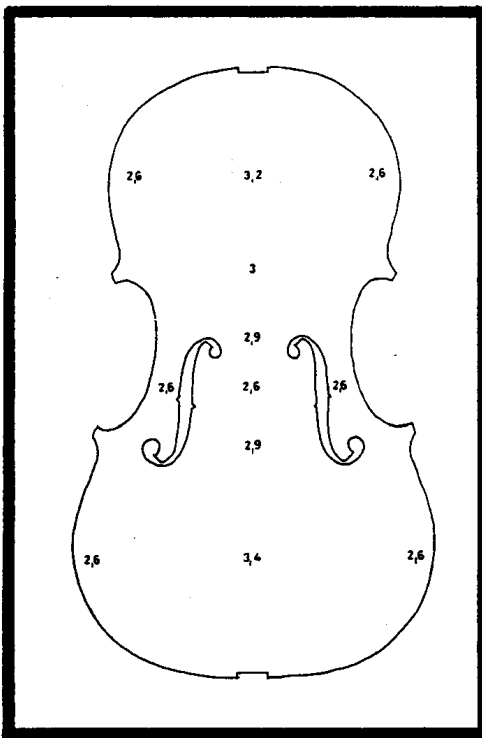
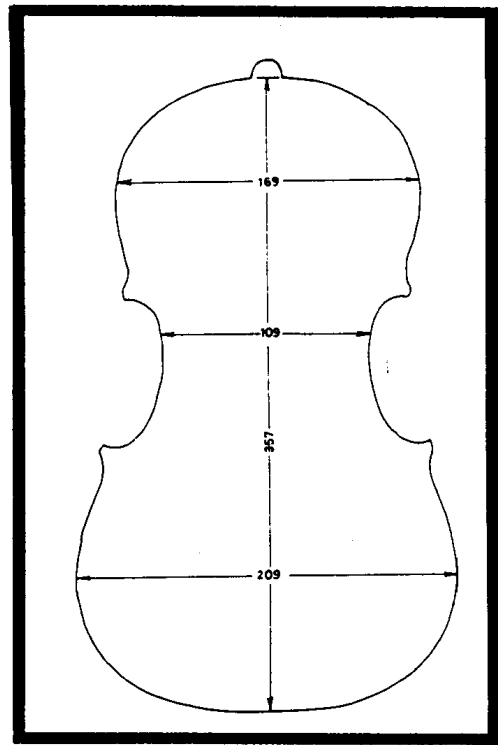
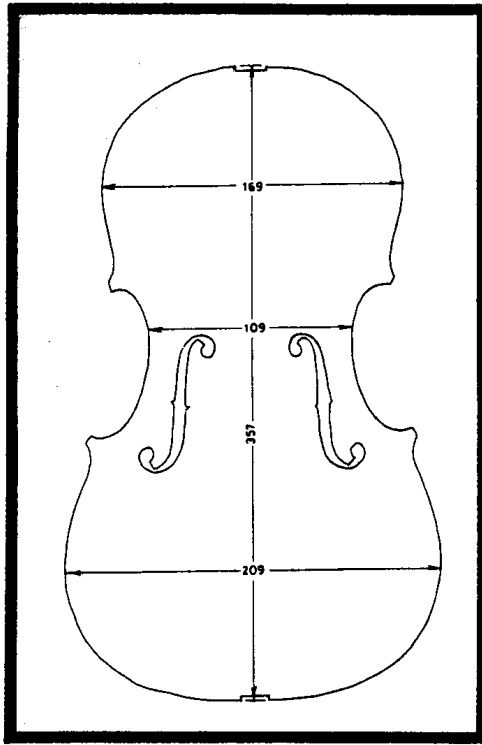
NEMESSÁNYI SÁMUEL Pest, 1865.



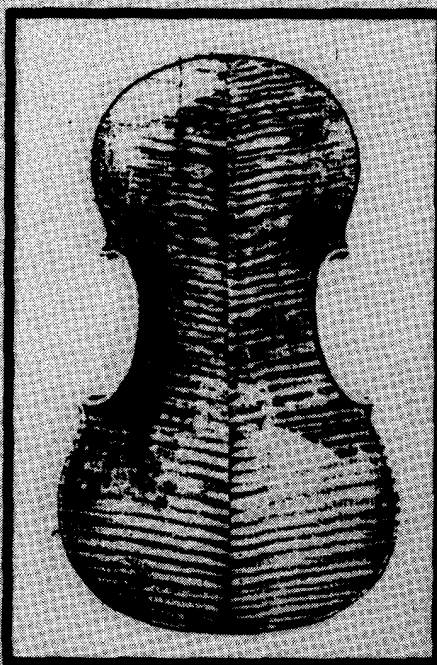
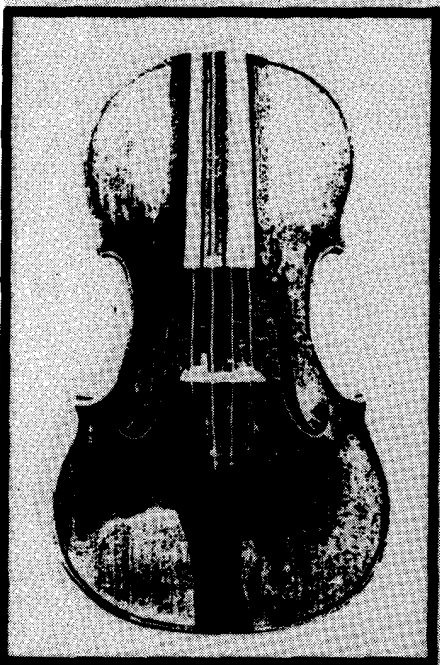


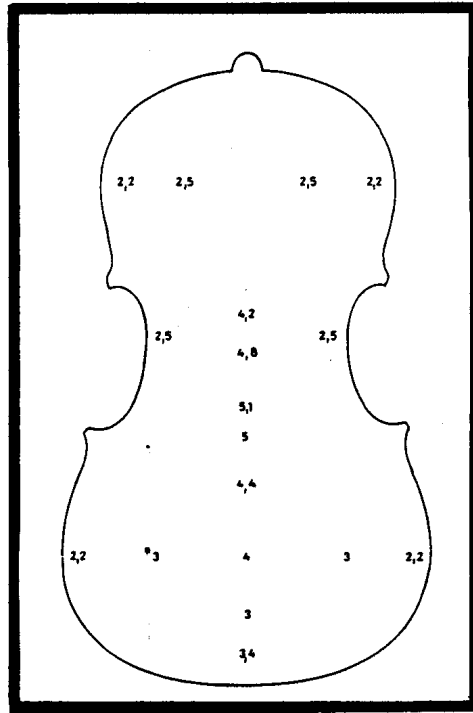
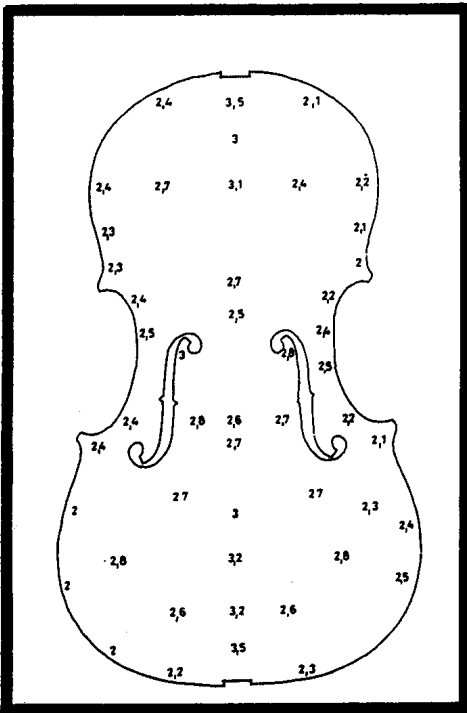
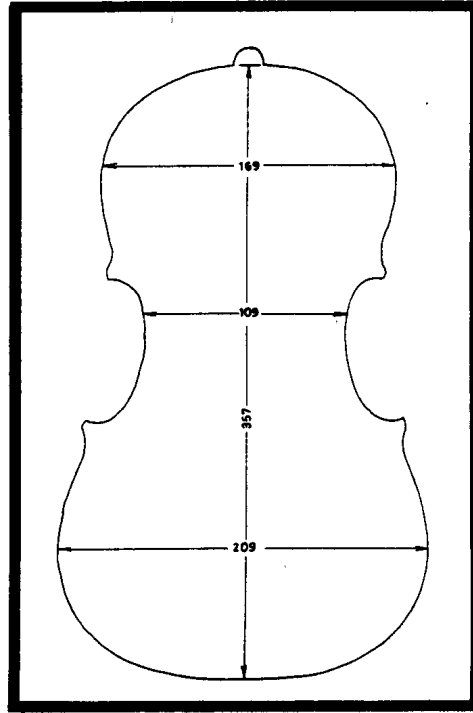
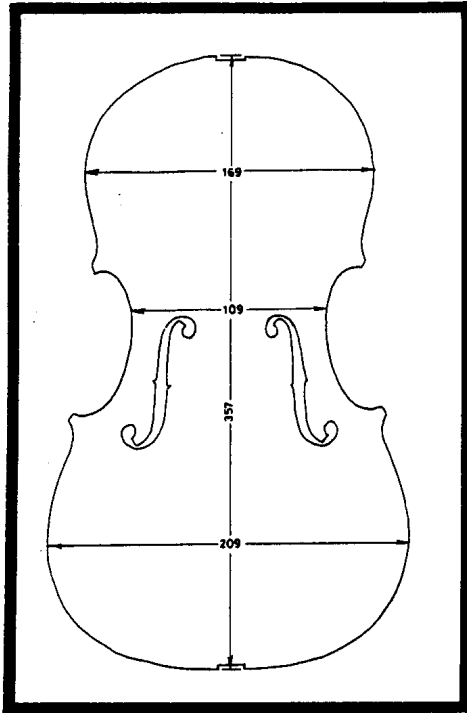
NEMESSÁNYI SÁMUEL Pest, 1865.



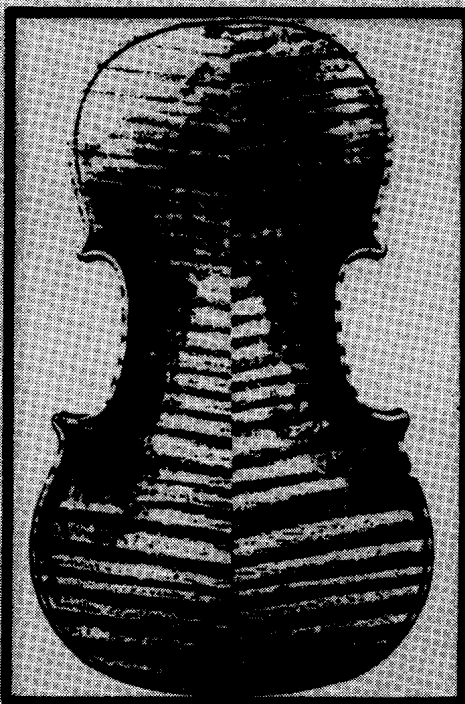
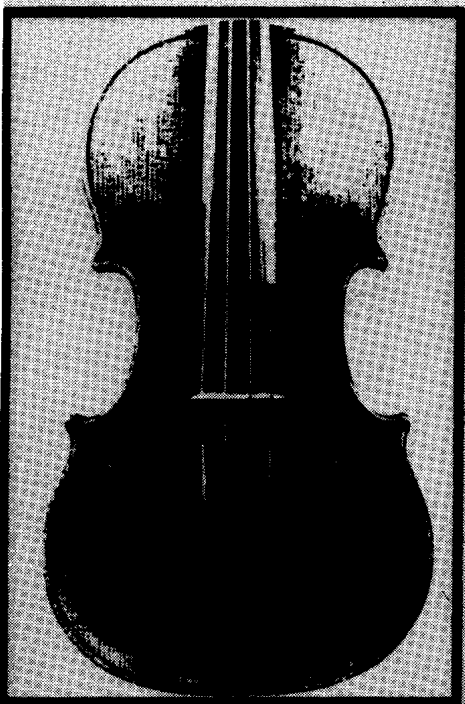
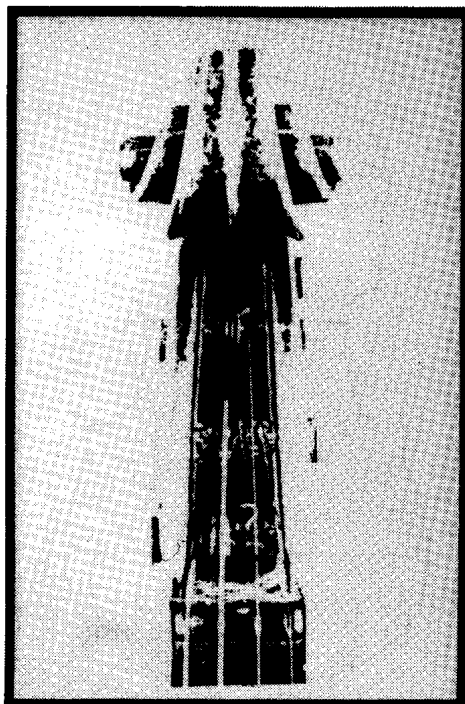


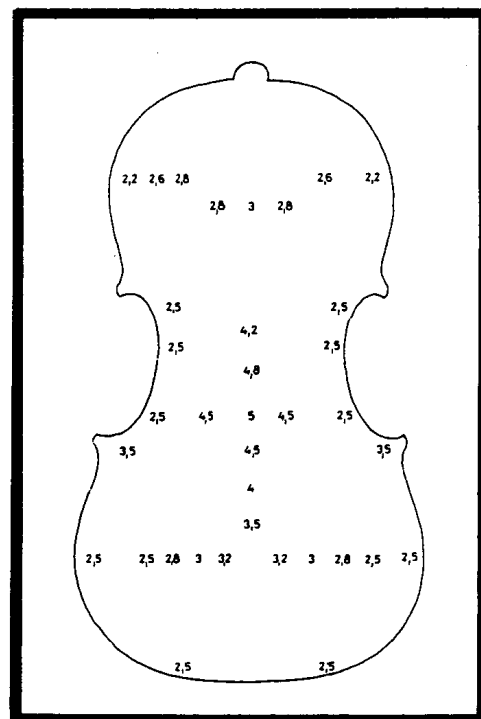
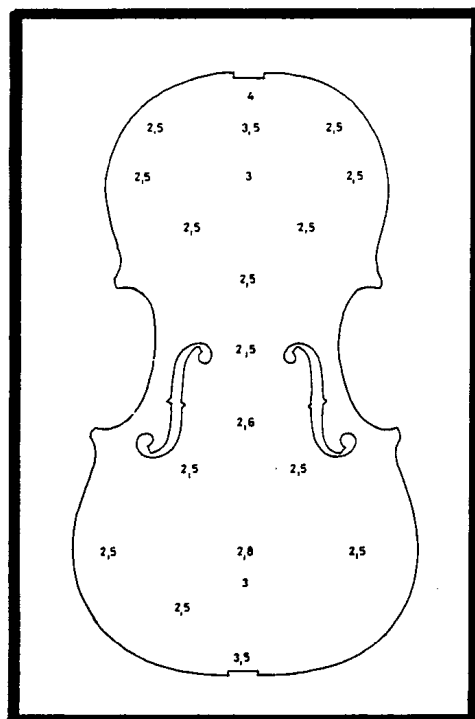
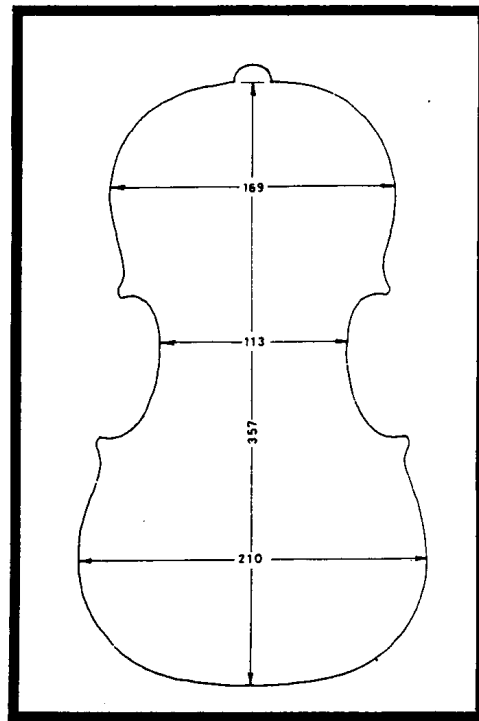
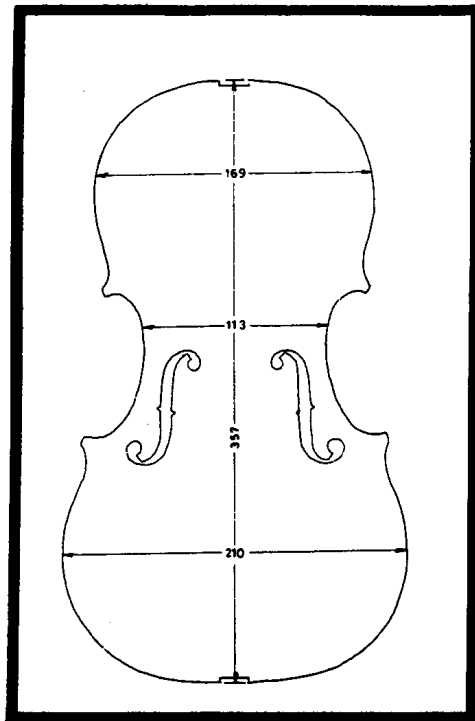
NEMESSÁNYI SÁMUEL Pest, 1866.





NEMESSÁNYI SÁMUEL Pest, 1870.





NEMESSÁNYI SÁMUEL (1837–1881)



Nemessányi Sámuel
-Mű hangszerkészítő-

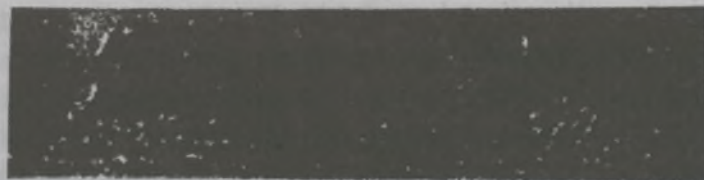
NEMESSÁNYI SÁMUEL (1837–1881) mesterdéculái

Samuel Nemessányi fecit ad formam
Josephi Guarnerii Pestini 1866

Samuel Nemessányi fecit ad formam
Antonii Straduarii Pestini 1870

Samuel Nemessányi fecit ad formam
Antoni Straduarii pestini anno 1880

Samuel Nemessányi fecit ad formam
Josephi Guarnerii pestini anno 1876



AA állami tanítóképző számára
Károly Nemessányi Pesten 1870
szám 214

A VONÓS HANGSZEREK BÍRÁLATA ÉS ÉRTÉKMEGHATÁROZÁSA

A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete 1979-ben megbízott a „A vonós hangszerek bírálata és értékmeghatározása” című tanulmány elkészítésével. A munka egy már 1970/71-ben megkezdett kutatás folytatása illetve jelentős kibővítése volt, mivel a korábbi évek során e területen is figyelemreméltó változások történtek. A nemzetközi kapcsolatok bővülése, a nyugati piacok ármódosító hatása, a belföldi árváltozások igen erősen éreztették befolyásukat a hangszerek értékelésének tekintetében is. Megnőtt a kereslet a régi hangszerek iránt és ez további árnövelő tényezővé vált. Ugyanakkor a hazai kulturális fejlődés egyre nagyobb igényeket támasztott a zenekarok, az iskolák és az előadó művészek hangszerellátása iránt és ez hozzájárult a belföldi hangszerkészítés növekedéséhez és a külföldi mesterhangszerek behozatalához is. Ezek a körülmények, valamint a magyarországi hangszerkészítés történeti számbavétele indokolta a munka elvégzését.

Tanulmányom elkészítésénél a magyarországi mestereket vettem számba. Ez annyit jelent, hogy a magyar mesterek közül mindazok szerepelnek akiknek működéséről bizonyítható értesüléseim vannak.

Szűkítenem kellett értelemszerűen a magyar hangszerkészítők csoportját és így a felsorolásban csak azok szerepelnek akik vonós hangszerek készítésével foglalkoztak.

A megállapított árak hegedűkre vonatkoznak, míg a többi hangszerekre érvényes átszámításra a mellékelt tanulmány ad útbaigazítást.

A felsorolás első sorában a mesterek neve, a második sorban az illető mester működési ideje és területe szerepel. Természetesen abban az esetben ha ezek valamelyike ismeretlen, úgy kérdőjel áll az adat helyén. Előfordulhat, hogy valamennyi adat szerepel, míg más esetekben több is hiányozhat. Külön sorban szerepel a hegedűre vonatkozó ár (minden esetben forintban). Megjegyzem, hogy az árak ebben az esetben is a kereslet kínálat törvényeinek vannak alávetve, bár sok egyéb módosító tényező is közrejátszhat egy-egy vételár kialakulásában. Az itt közölt árak átlagokat képviselnek és minden esetben jól megőrzött hangszerekre vonatkoznak, melyek kielégítik az alapvető szakmai előírásokban foglalt követelményeket. Ezek részletes elemzésére a tanulmányban kitértem.

Végül meg kell említenem, hogy a jelen tanulmány mind tartalmában, mind terjedelmét illetően az első magyar nyelvű összefoglaló e területről. A korábban megkezdett dolgozat (1970–71) csak kísérletnek volt tekinthető és terjedelme is messze elmaradt ettől a munkától. A magyarországi hegedűkészítők még sohasem szerepeltek ilyen átfogó egységben. Nyilvánvaló, hogy az első lépések megtétele okozza a legtöbb nehézséget és sok buktatót tartogat. Ezeken most túl vagyunk. A további munkámhoz azok segítségét kérem, akik maguk is fontosnak

tartják, hogy a magyarországi hegedűkészítés története jelentőségéhez méltó feldolgozásban váljék megismerhetővé.

A vonós hangszerek áralakulásának jellemző sajátosságai

Kétségtelen tényként állapíthatjuk meg, hogy a vonós hangszer-kereskedelemben az olasz eredetű hangszerek keresettsége és elismertsége minden más nemzetiségű alkotás felett áll. Amati, Stradivari, Maggini, Guarneri és a többi klasszikus olasz mester olyan tekintélynek örvend napjainkban is, hogy Cremona és más olasz városok mesterei hangszereiket a többi mesterek munkáinál lényegesen magasabb áron és nagyobb számban hozhatják forgalomba. Az említett hangszerkészítők és rajtuk kívül sok más olasz mester valóban kiemelkedőt alkotott a hegedűkészítés klasszikus korszakában. Az általuk képviselt átlagos színvonal olyan magas, hogy azt csak néhány kivételes képességű mester érte el a többi országok hegedűkészítésének története során. Mindezek elismerése mellett azonban nem feledkezhetünk meg arról a tényről, hogy az olasz hegedűkészítést sem lehet az időtől függetlenül vizsgálni. Más kérdés ennek helyzete a 17–18. században, Cremona fénykorában és megint más a 19–20. században. A legjobb francia, magyar, cseh, angol és német mesterek fokozatosan elsajátították és alkalmazták a nagy olasz elődök elveit és módszereit, és ha a „Titok”-nak nem is jutottak birtokába, sok titkot megoldottak és eredményeikkel olykor túlszárnyalták a későbbi olasz hangszerkészítőket. Ezeket a körülményeket figyelembe véve tehát nem szabad minden korból származó olasz hangszert értékesebbnek tartanunk.

Jelentős tényező az árak kialakulásában a mester nemzetiségi hovatartozása. Az előbbieken írtam már az olaszok helyzeti előnyéről, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül a mesterek hazai előnyeit sem. Minden országban magasabb árat érnek el a honi hangszerkészítők műveikért. (Talán a németországi viszonyokat tekinthetjük „kötelező kivételnek”, ahol a német mestereket általában kevesebbre értékelik, mint más országokban.) Ennek magyarázata több okban rejlik. A hazájában dolgozó mester nevét a környezetében ismerik a legjobban. Hangszereinek eredetisége a legbiztosabban állapítható meg otthon, és így a vevő nincs kitéve az e területen elterjedt hamisítások veszélyeinek. A muzikusok igényeit többnyire közvetlenül elégítheti ki a közvetlen személyes kapcsolatok eredményeként. Reklámtevékenysége, ismertsége, melybe e vonatkozásban nagyon sok tényező sorolható (élő muzikusok véleménye, hangszereinek elterjedése, televízió, rádió, újságok, versenyek stb.) saját országában a leghatékonyabb. Mindezek alapján természetesnek tűnik, hogy Magyarországon a magyar, Franciaországban a francia mesterek hangszerei általában magasabb árat érnek el mint idegenben. Kivételek azonban itt is vannak.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül az egyes országok hangszerpiacain kialakult árak jelentős eltéréseit. Amint az egyes fogyasztási cikkek árai igen erősen eltérnek London, New York, Berlin vagy Budapest áruházaiiban, ugyanígy nagy

különbséget tapasztalhatunk a műkincsek, a hangszerek árának alakulásában is. Ezek az eltérések minden valószínűség szerint hosszú ideig fennmaradnak, függetlenül az egyes valuták különböző átszámítási kulcsaitól. Nem lehet célunk e tekintetben az egységes árrendszerre való törekvés – hiszen ez az alapvető gazdasági törvényeknek mondana ellent – de a régi magyar és külföldi hangszerálmányunk védelmében szükséges volt a túlzottan alacsonyan tartott hangszerárakat módosítva és az országból illegálisan kiszállított vonós hangszerek kiáramlását megakadályozandó az árak megállapításával is óvintézkedéseket tenni.

A jegyzékben szereplő mesterek neve mellett átlagos árfolyamot tüntettem fel, ez azonban semmi esetre sem jelenti, hogy az egy készítőtől kikerülő valamennyi hangszer azonos értékű. Minden alkotó kezéből származik egy első és egy utolsó instrumentum és a két végpont között több tíz vagy – hosszú termékeny élet eredményeként – több száz hangszer hagyja el ugyanezen mester műhelyét. Nyilvánvaló, hogy mindegyik más és más értékű lesz. Nem kívánom itt most részletesen elemezni az összetevők valamennyiét, de talán elegendő csak arra emlékeztetni, hogy két azonos tulajdonságokkal rendelkező fahasáb sem kerül felhasználásra, eltérők az élet-, – és munkakörülményekből eredő viszonyok, elkerülhetetlenek a fejlődés és hanyatlás korszakai, érezhetők a kísérletek eredményei és az eredménytelen próbálkozások kudarcai, a különleges alkalmak – kiállítások, versenyek, egyéni rendelések – megsokszorozott erőfeszítései, és hol van még az a rengeteg aprónak tűnő momentum, amely végül meghatározóvá válik egy-egy nagy alkotás megszületésénél. Reménytelen vállalkozás lenne a felsorolás kísérlete.

Az egyes mesterek munkáinak értékelésénél azonban a felsoroltaknál még fontosabb tényeket is figyelembe kell vennünk. Közülük igen sokan nem is töreksenek azonos értékű hangszerek előállítására. A tanulóknak, a zenekari muzikusoknak és a neves művészeknek minőségileg is eltérő igényeit igyekeznek annak megfelelő kínálattal kielégíteni és így bizony a gyári színvonaltól a mesterműig sok minden kikerülhet műhelyeikből. A reális értékelés tehát gondos szakértői tevékenységet igényel.

Nem kis szerepet játszhat a vonós hangszerek árának alakulásában a divatok változása, az ízlés alakulása. Ez az egyéni vásárlók sajátos igényei tekintetében nem szorul magyarázatra, de tapasztalhatjuk ezt korszakonként, országonként, sőt nemzetközi méretekben is. A. Stradivari és J. Stainer korában, a 17–18. század fordulóján még nincsenek óriási hangversenytermek, a hang-ideál a finom, bensőséges kamara-hang. Ezidőtájt a két mester hangszerei egyaránt keresettek és megbecsültek. Azután változnak az idők, az ízlések, és napjainkban a nagy olasz hegedűiért a sokszorosát fizetik a művészek, műgyűjtők és múzeumok. Ismeretes az a tény is, hogy népi zenekaraink muzikusai a nagyobb hangú hangszereket jobban megfizetik, az ilyen instrumentumokat készítő mesterek köreibben megbecsültebbek, de még a hangszerek színe is döntő lehet ítéletük kialakításában. A múlt század elején tanulták meg világszerte J. Guarneri del Gesu nevét, napjainkban pedig egyre keresettebbek D. Montagna hangszerei.

Gyakran tapasztaljuk valamelyik nagy hegedűművész hatását az árak alakulására. Ch. A. Beriot neve és művészete a 19. század közepe táján igen erősen hozzájárult a G. P. Maggini-kultusz felvirágzásához. Ole Bull hegedűje Gasparo da Salo nevét röptette világgá, Niccolò Paganini óta egyre növekszik J. Guaneri hegedűinek népszerűsége. A muzsikuskok azonban nemcsak ilyen értelemben járulnak hozzá egy mester elismertetéséhez. A hangszerekhez kapcsolódó zenetörténeti érdeklősére számot tartó nevek a tárgyak tényleges árát is jelentősen módosíthatják.

A vonós hangszerek több vonatkozásban is értékelhetők. Ezek közül mindegyiknek jelentős, de nem tagadható a művészettörténeti, zenetörténeti, ipartörténeti jelentőségük sem. Természetesen, hogy míg egy gyakorló hegedűs esetében elsősorban a hang, az arányok, méretek és a forma bírnak jelentőséggel, addig a gyűjtemények főként az eredetiséget várják el. Ezen tényezők tehát egy meghatározott hangszer vételénél a vevő kívánalmainak jellegétől függően szintén módosíthatják az árak kialakulását. A felsorolt jellemzők részleges elemzésére a vonatkozó fejezetekben visszatérek.

A hangszerek állapota, az elhasználódás mértéke, az elvégzett javítások, az egyes részek összetartozó volta, a mesterjegyek, a régiség, a ritkaság és az esztétikai hatás ugyancsak ármódosító hatással bírhat. Az élő mester, vagy az őt túlélő családtagok viszont maguk határozzák meg az eladási árakat, így a felsorolásban ezeket nem közöltem.

Meg kell még említeni a nemzetközi árak módosulása terén végbemenő általános folyamatokat. Ezek még akkor is jellemzőek, ha a korábban említett közvetlen összevetésre nincs is módunk. Az évenként világjelenséggé tapasztalható áremelkedés, az Egyesült Államok szívóhatása és a műkincsek iránti fokozódó érdeklődés következtében például 1960–1970 között, a vonós hangszerek árfolyama átlagosan 30–50%-kal emelkedett Európában. 1970-től további jelentős emelkedés, majd 1990-től észrevehető csökkenés következett be az ismert változások. Ezen belül azonban a felsorolt tényezők nyomán néhány mester munkáit sokkal magasabb arányban értékelték át, mások viszont nem emelkedtek ilyen mértékben. Ez a körülmény némileg kétségessé teszi az évekkel korábban történt hangszer-eladásokról szóló értesülések (újság, cikkek, katalógusok, árjegyzékek stb.) közléseit.

A vonós hangszerek minőségi jellemzői

A hangszerekkel szemben támasztott legfontosabb követelmény a jó hangzás. Nem hanyagolható el az a benyomás, amelyet a hangszer megpillantásakor érzünk, ha csúnyának ítéljük olykor már nem is vesszük szívesen a kezünkbe, esetleg a hang megítélésében is befolyásol e körülmény, mégis azt mondhatjuk, hogy a szép hang minden hegedűst elragad. A legtöbb vitát azonban éppen a szép hang fogalma eredményezi. A fizika rendelkezik megfelelő eszközökkel a

hang bizonyos vizsgálatára. Ezek az eszközök azonban költségesek, bonyolultak, nehezen hozzáférhetők és ha alkalmazásukra sor kerül is, az eredmény korántsem olyan egyértelmű mint azt első hallásra gondolhatnánk. Az összehasonlításokra konkrét adatokat szolgáltat, de a hang megítélésében a szubjektív tényezők szerepe igen jelentős. A hegedűs személye, hangképzésének egyéni jellege – ezen belül a jobb és a bal kéz szerepe – minden esetben más és más. A hallgatóság kora, neme, hangulata, a helyiség akusztikai tulajdonságai minden esetben eltérőek. Az időjárási tényezők – hőmérséklet, páratartalom, légnyomás, a napszak – valamennyi hatással van egy hangszer hangjára és természetesen a hegedűs teljesítményére is. Gyakori tapasztalat, hogy a jó hegedűs kezében minden instrumentum jól szól, míg másnál a legjobb mestermunka is reménytelenül gyenge minőségű hangot produkál.

Ezek után azt lehetne hinni, hogy nincs olyan ismerv melynek alapján szakszerű véleményt lehetne kialakítani a vonós hangszerek hangjának megítélésében. Úgy vélem azonban, hogy ha egy hangszer könnyen megszólaltatható, valamennyi képezhető hangja egyenletes, mellékzörejektől mentes és megfelelő vivőerővel rendelkezik, úgy eleget tesz egy jó mestermunkával szemben támasztható akusztikus igényeknek. A hegedűsök elvárásai nem minden esetben találkoznak a felsorolt ismérvekkel, hiszen van olyan művész aki jobban szereti a nehezebben megszólaló hangszereket, mások előnyben részesítik azokat melyek húrjainak hangszíne karakterisztikusabb. Ez azonban ismét a nagyon eltérő egyéni ízlés területére vezet, amely az általános értékelés során elhanyagolható. Nem várható el egyetlen mestertől sem, hogy egyetlen hangszerében eleget tegyen a legkülönbözőbb egyéni elképzeléseknek, a világos és sötét hangszín iránti igényeknek, a lágy és acélos jellegnek, az egyenletes és húronként eltérő karakterű hang kívánságának. A jó mester azt tudja, hogy mit tegyen hangszerével az egymásnak *ellent nem mondó!* igények kielégítésére. Tud két egymáshoz nagyon hasonló hangú instrumentumot készíteni eltérő jellegű fából. (Természetesen mindkét esetben hangszerkészítésre alkalmas fáról lehet csak szó.)

Azt is meg kell állapítani, hogy olykor a gyári sorozatban előállított hangszerek között is található jó minőségű hang. Egyes üzemek lényegében erre alapítják módszerüket, amellyel a készítés bizonyos szakaszaiban osztályozzák a szériában készülő hangszereiket hangjuk alapján.

Végül nem hanyagolható el a hangra gyakorolt hatását tekintve a vonó, a gyanta, a húrok minősége, a gerenda, a lélek és a láb méretezése, illetve beállítása és anyaga sem. Ezek megemlítését azért kell szükségesnek tartanunk, mert az évek során éppen ezek a szinte állandóan változó tényezők, amelyek a legjobb hangszerek hangját is eltorzíthatják és téves következtetésre vezethetnek.

A mesterek munkájának megítélésében igen jelentős segítséget nyújt hangszerük hangja mellett, a külső megjelenési forma, a részletek összhangja és kidolgozása, a lakk minősége, színe és felhordásának módja. Különösen jellemző a csiga vonalvezetése, formája és arányai, az FF-ek elhelyezése és metszése, a berakás gondossága, a sarkok kialakítása, valamint a hangszer plasztikája. Fontos támpontot nyújthat továbbá a felhasznált anyagok (fa, lakk, színezékek) minőség-

gi vizsgálata. Végül segíthet ítéletünk kialakításában a méretek szakszerűségének, arányainak vizsgálata is.

A külső megjelenési forma mindenekelőtt a mester ízlésére utal. A vonós család szűk szakmai értelemben vett formái tulajdonképpen már hosszú évszázadok – a neves olasz mesterek kora – óta változatlanok. G. P. Maggini, N. Amati, A. Stradivari, J. Guarneri művészete és nagysága nemcsak abban rejlik, hogy kiváló hangszereket készítettek, hanem még inkább abban, hogy új utakat kerestek, új formákat teremtettek és hogy lényegében kialakították a ma ismert klasszikus hegedű általánosan elfogadott formáját. A ma élő mesterektől nem várjuk – a nemzetközi versenyszabályok kifejezetten tiltják – hogy új formákat keressenek, ők az ismert, hagyományos úton kell járjanak. A belső konstrukció a modern húrok kifejlődésével jelentős módosuláson ment át – a hanggerenda ma hosszabb, a mensura ugyancsak nagyobb lett, a nyak előállása erősebb – apróbb részletek kialakításánál is tapasztalható némi változás – ugyancsak a nagyobb hang igénye eredményez valamivel erőteljesebb méretezést (felső, -alsó tőkék). Olykor a végigfutó kávaerősítő lécek, a süllyesztett alsó nyereg, az FF-ek alsó nyelvének módosítása alakjában csapódik le a hosszú évek sérült hangszerei javításának tapasztalata. Az újabkori mesterek tehát a korábbi formák szerint dolgoznak, mégis sok más lehetőség adódik számukra művészetük igazolására. A részletek alig észrevehető megváltoztatása gyakran az egész műnek más jelleget adhat. A legnagyobb mesterek élnek is ezekkel a lehetőségekkel és munkák százait adhatják ki kezeik közül azonos klasszikus formák felhasználásával, amelyek mégis valamennyien egyediek és alkotójuk egyéni jellegzetességeit is magukon viselik.

A hangszerek kidolgozottsága, a belső munkák szakszerű és gondos elvégzése jellemző a korokra, országokra és az alkotókra. Napjainkban talán leginkább ez árulkodik a gyári hangszerekről. A belső kidolgozás elhanyagolása a gyorsabb előállítást teszi lehetővé, hiszen a finomítás munkafázisai olykor sokkal több időt igényelnének, mint a kidolgozáshoz szükséges alapműveletek. Másrészt hasonló jelenséggel találkozunk a 16–17. században, sőt gyakran későbbi olasz mestereknél is. Tehát az elnagyolt famunkák olykor a gyári jelleget, máskor a korabeliséget bizonyíthatják. Hogy az elnagyoltság, vagy éppen a művészi nagyvonalúság mikor miben jelentkezhet, nehezen felsorolható. Gyakori, hogy a szimmetrikus részek – a csiga két oldala, a két FF, az oldalbevágások, a két váll – nem egyformák. Egyes mesterek azt vallják kifejezetten, hogy bizonyos aszimmetria a hangszerépítés tudatos mesterfogása, és nem feltétlen a hanyag munka következménye. Méreteik, elhelyezésük, alakjuk többé-kevésbé eltér, előfordulhat, hogy még a saroktőkék is hiányoznak, a kávaerősítő lécek mindegyike más és más profilú, a kávak rajza rendszertelen, esetleg elütő anyagból van a hát, a csiga és a kávak, a vésőnyomok nincsenek eldolgozva (néha nemcsak a hangszer belsejében hanem még a csigán sem) és mégis milyen csodálatosan szép tud lenni egy korabeli olasz hangszer mindezen elnagyoltság ellenére is.

Hasonló óvatosságra van szükség a berakólécek vizsgálatánál. Napjainkban az üzemek rendszerint ezt is megtakarítják a munkafolyamatok során, és gyak-

ran csak ráfestik hangszereikre a két fekete csíkot, utánozva a berakólécet. Ugyancsak találkozhatunk ezzel a jelenséggel régi hangszereken is. Előfordul, hogy beégették, máskor csak egy kissé kivésték, de az is előfordul, hogy a hátón semmiféle berakást helyettesítő dísz nem használnak.

A lakkozás szerepéről, a „titkáról” talán a legtöbbet vitatkoztak a múlt században. Napjainkban sem ültek el teljesen a felkavart viharok, de a jól képzett szakemberek végül is megtanulták, hogy a jó lakk csupán egyetlen tényező a sok ismeretlen között és bár elhanyagolása nem engedhető meg, egyedül a lakk nem pótolja a többi feltételt. Néhány alapvető kérdés ismerete nagy segítséget adhat vizsgálatainkban. A legnehezebb olajos alapanyagú lakkal dolgozni, száradása sokkal több időt vesz igénybe, mint a szeszes lakkoké, tehát olcsóbb hangszerek gyártásánál kerülik az alkalmazását. Feltűnő tulajdonsága, hogy a száradás során apró – szabad szemmel sokszor alig, vagy egyáltalán nem látható – repedések keletkeznek a felületén. Hasonló ez az olajfestmény hajszálvékony – vastagabb olajfesték réteg esetén vastagabb – töredezett vonalú repedéseihez. A nagy olasz mesterek még nem ismerték a sellakot, így ennek használata egyértelműen a későbbi eredetre utal. Átlakkozás, felújítás is magyarázhatja az ilyen jelenséget.

Különösen a bécsi és részben a pozsonyi mesterek munkáinál találkozhatunk az enyves alapra felhordott lakk-technikával. Ez az eljárás viszonylag könnyen felismerhető a lepattogzás miatt. A hiányzó lakk-réteg nem a koptatás következtében előálló egyenletesen megvékonyodott, ledörzsölődött felületek élesen el nem határolható hatását kelti, hanem éles körvonalú letöredező, merev üveges repedezésű hiányok formájában jelentkezik.

Legnehezebb egyenletes, világos színűvel lakkozni. A vékony rétegekben felhordott, lecsorgásoktól mentes, áttetsző és a fa rugalmassági tényezőihez legjobban alkalmazkodó lakkot tekinthetjük ideálisnak. Ilyen volt a híres cremonai lakk, amely napjainkban már csak ritkán található meg néhány szép hangszereken, s amelynek érett tajtékos selymes fényét, rugalmasságát annyian kutatták hosszú évtizedeken át és „titkának” megismerése ma is kísérletezgetések végtelenjébe űzi amatőrök és professzionisták százait.

A hangszerek jellemzőit a felhasznált faanyag minősége döntően befolyásolja. Jó hangszert csak a hangtani követelményeknek megfelelő fából lehet készíteni. E témában nagyon sok könyv és tanulmány látott napvilágot és elmondható, hogy a szakmát valamennyire ismerők táborában az alapkérdésekben egyetért. Bár a kérdés részletesebb megvilágítása jóval bővebb teret igényelne, annyit leszögezhetünk, hogy a tetőhöz szükséges fényőfát sugár-irányban kell hasítani, (tortaszelet-szerűen) nem lehet csavarodott – a hasítás felülete tükörsima – elég idős legyen a fa, hogy sugara a fél hangszer szélességet bőségesen kiadja és végül megfelelő szárazságot érjen el. A fa szakszerű döntése sem elhanyagolható. A döntés utáni kezelés, szárítás és felhasználás terén már sok vitatható álláspont ismert, abban azonban mindenki egyetért, hogy minimálisan 4–5 év szükséges a fa kivágása és felhasználása között a megfelelő természetes száradáshoz. Kétségtelen, hogy a régebbi döntésű fa az egyéb feltételek megléte esetén

hangszerkészítésre alkalmasabb, egy bizonyos időn túl azonban – hozzávetőlegesen 35–40 év – nem mutatható ki semmi olyan változás a fa szerkezetében amely indokolná a további várakozást – vagy a mesterséges „öregítés” különböző módszereinek alkalmazását. Bizonyos tényezők – oxidáció, fa-betegségek, gombásodás stb. – kifejezetten a hosszantartó raktározás ellen szólnak. A hangszerek idővel valóban érettebbé válhatnak, változhat a hangjuk, de nem várhatjuk, hogy a rosszminőségű gyári készítményekből mesterművek lehetnek csupán azért, hogy 50–100 évvel öregebbek lesznek.

A faanyag minősége azonban nemcsak hangtani, hanem esztétikai vonatkozásban is hatással van a vonós hangszerekre. A fenyő évgyűrűinek sűrűsége, erősebb vagy gyengébb (halványabb) volta, a hasítás irányából és az összeállítás módjából adódó további variációs lehetőségek ugyancsak hozzájárulnak az összkép kialakulásához. A felhasznált faanyag tehát mind hangtani, mind esztétikai tekintetben meghatározó jelentőséggel bír a vonós hangszerek körében. Említésre méltó talán még az is, hogy bár a sűrűbb és a ritkább szálú fenyőnek is vannak hívei és ellenzői, mindkét szélsőséggel és közöttük számtalan közbeeső anyagfajtával is találkozhatunk kiváló hangszereken. Nem szükségszerű a jávor alkalmazása sem – bár főként ez a szokásos több fajtában is – mert bár a rajza nem olyan mutatós, mégis előfordul a bükk, ritkában dió, olykor néhány egzotikus fafélése – mahagóni, paliszander – körte (főként csigáknál) sőt néha több fafajta együttes alkalmazása is. A megfelelő anyag hiánya többnyire amatőr munkáknál figyelhető meg, s ez gyakran rossz minőségű hangot eredményez.

Szólnunk kell még különösen a vonós hangszerek tekintetében a sokszor említett „gyári” és „mester” jelzők fogalmáról is. Talán első hallásra egészen egyszerűnek tűnik, mondván, a gyárban gyári hangszerek készülnek, a mesterek pedig mesterhangszereket építenek. Napjainkban azonban nem ilyen egyszerű ez a probléma. A mesterek már nem járnak az erdőkbe a megfelelő fát kiválasztani, kivágni és feldolgozni, hanem rendszerint a nagy faraktárakból szerzik be az anyagot, esetleg már a durvább munkákat is másokkal végeztetik, a szállító cégek olykor nyersen már össze is állítják a kívánt típusú hegedűt a mester pedig csak az utolsó simításokat – esetleg a belső méretezést vagy alakítást – végzi és mesterjeggyével látja el a kész hangszert. Ne higgyük azonban, hogy hasonló jelenségekkel nem találkozhattunk volna 100–150 évvel ezelőtt. Markneukirchen, Mittenwald, Schönbach, Mirecourt és tovább is sorolhatnám a hangszerkészítő városkákat, évszázadok óta sorozatban állítják elő a hangszereket, s minthogy egy-egy család vagy mester csupán valamelyik részletmunkát végzi – csigát farag, kávát hajlít stb. – ezt olyan tökéletesen csinálja, hogy egy neves mester is megirigyelhetné. Az újabb eljárások közé tartozik a már említett szelektáló módszer. Azt is tudjuk, hogy már Stradivari is használt sablonokat, amelyek megkönnyítették és szabályosabbá tették a munkáját, pontosabbá a készülő remeket. Ma is élnek mesterek akik minden hangszerüket egyformára igyekeznek készíteni, mások minden alkotásukban más és mást kívánnak megvalósítani. A válogatott gyári hangszerek között kifogástalan anyagot, formát, kidolgo-

zást és ami a legfontosabb, nagyszerű hangot lelhetünk, míg némelyik mester munkája meg sem közelíti ezt a színvonalat. Hol van hát a határ? Mi lehet az ismérve a mestermunkának? Azt hiszem, hogy csak az egyedi kidolgozás lehet támpont. A gyárban szériában egyforma méretezéssel állítanak elő hangszereket, a mester – szemben a nagyüzem véletlenszerű eredményével – tudatosan alkot, és minden művét az adott faanyag struktúrájához alkalmazkodva hozza létre. Hogy közben elek-tromos szerszámokat, sablonokat és néhány nagyipari megoldást is alkalmaz, nem lehet mérvadó. Munkája eredménye talán nem lesz olyan szabályos, annyira pontos a részletek tekintetében, de az egész mégis többet fog adni összehatásában.

Fontos tényező a vonós hangszerek területén a méretek helyessége. A mesterek mindenkor hajlamosak az újításokra. Megfigyelhetjük, hogy koronként hogyan próbálkozik újra meg újra egyik másik hangszerkészítő ugyanazokkal az ötletekkel, amelyeket már előtte többször is kipróbáltak az elődök. Ezek során különböző faanyagok, más és más lakkozási eljárások és alkotóelemek, változatos formaújítások, a legkülönbözőbb szerkezeti módosítások, fantáziadús díszítő technikák mellett szinte állandóan élő probléma a méretek változtatása. A hegedűkészítés első napjaitól kezdve mostanáig állandó kísérleti területe ez a mestereknek és az amatőröknek egyaránt. A kezdeti szélsőségek a 17–18. századra lecsillapodnak, kialakulnak a klasszikusnak tekinthető méretek. Talán ma már nem is annyira ezekről a szélsőségekről és nem elsősorban a hivatásos mesterekről kell beszélnünk e tekintetben, hanem főként az amatőrökről és a dilettánsokról. Náluk is inkább azért, mert képzetlenségükkel sok értékes hangszert rontanak el, miközben a náluk is tájékozatlanabb muzsikások instrumentumait „dolgazzák át”, „megjavítják” és „hangot csinálnak” találmányaikkal.

Visszatérve a kialakult szabályos és általánosan elfogadott külső hangszer-méretekre, amelyek betartása a nemzetközi versenyeken is kötelező, meg kell említeni azt az utóbbi években tapasztalható irányzatot, mely különösen a nyugati zenekaroknál tapasztalt – a mélyhegedűk nagyságának növelése tekintetében. Ezt a törekvést az indokolja, hogy a zenekari hangzás arányos kialakításához a vonósoknál szükséges a gordonkák és hegedűk közötti intervallum betöltéséhez a mélyebb hangtónusú mélyhegedű szólam. Ezt a kis testű 38–40 cm-es hosszúságú hangszerek nem képesek megvalósítani. Ezért törekszenek a hegedűsökből átképzett brácsások szüntelen ellenkezése dacára a 42–44 cm hosszú brácsák beszerzésére, melyek a nagyobb felületek és az öblösebb hangdoboz segítségével biztosítják a kívánt cél elérését. Hasonló kísérletekkel már a 16–17. században is találkozhatunk, de ezek akkor nem váltak általánossá, míg a jelenlegi törekvések valószínűleg állandósulni fognak.

A hangszerek méreteit tartalmazó szakkönyveken kívül a monográfiák és katalógusok is közölnek az egyes nagy mesterekre jellemző méretezési adatokat. Ezek felhasználása a szakértői gyakorlatban nagy óvatosságot követel. Eltekintve a pontatlanságoktól, a régi hangszerek és sérüléseiből adódó méretváltozásoktól, a javítások és pótlások következtében jelentkező változásoktól, valamint a vizsgált hangszerek eredetének és valódiságának bizonytalanságától – ráadásul

a nagy mesterek ritkán dolgoztak azonos méretekkel – mindezen túl fennáll annak a veszélye is, hogy a hamisítók is ismerhetik ezeket az adatokat, így tehát adott esetben egy hangszer a méretazonosságok miatt még kétségesebb lehet, mint az ellenkező esetben. Természetesen felhasználhatók az eredetinek vélhető méretek a hangszerkutatásban, de ezekből inkább korszakokra, törekvésekre és irányzatokra lehet következtetéseket levonni, semmint egy konkrét instrumentum eredetiségét lehetne igazolni.

A vonós hangszerek eredetisége és a hamisításuk módjai

A tudomány és kutatás modern eszközeivel megfelelő segédeszközök – mikroszkópok, lámpák, fotóeljárások, vegyszerek, mérőeszközök, szakkönyvek, gyűjtemények – állnak rendelkezésünkre a legkülönbözőbb vizsgálatok elvégzésére. Ha és amennyiben az eredetiségre vonatkozó alapvető elveket tisztázzuk, úgy annak bizonyítása vagy cáfolata megközelítőleg egyértelmű lehet.

A vonós hangszerek esetében azonban e téren is nyitott néhány kérdés. Mennyiben fogadhatunk el eredetinek egy idegen mestercédulával ellátott hangszert, milyen műveleteket kell egy mesternek elvégezni a hangszerén ahhoz, hogy elfogadjuk általa készítettnek, eredetiek-e a műhelyből kikerült de a segéd- és inasok által többé-kevésbé előkészített művek, milyen részeket szabad kicserélni vagy pótolni az eredetiség csorbítása nélkül?

Úgy vélem, hogy a kérdés megválaszolásához mindig az adott mester ismeretében, a körülményekből helyes kiindulnunk. Ha egy hangszerről megállapítható az eredeti készítő, úgy nem szabad a cédulát alapul venni, hiszen a tárgy elsőbbsége nem vitatható.

A mesterek jellemző tulajdonságaihoz nemcsak az általuk végzett munkafolyamatok sorolhatók, hanem az is, hogy műhelyt tartanak fenn, náluk különböző más mesterek is dolgozhatnak, tanulókat, segédeket tartanak és mindezek együtvéve határoznak az ítélet kialakításában. Vannak akik nem tudnak szép csigát faragni, ezért azt másra bízzák, mások a nehezebb faragási, vésési munkákat végeztetik segéderővel, ismét mások a lakkozást bízzák esetleg egy festő vagy vegyész ismerősré. A felsoroltak miatt nem vonhatjuk kétségbe hangszereik eredetiségét. Inkább azt mondhatjuk, hogy éppen ezek a tényezők ismerete és megletük az adott hangszeren, bizonyítja az eredetiséget.

A forgalomba kerülő hangszerek ma már a legritkább esetben jelennek meg eredeti felszerelésükkel. A kulcsok, a felső nyereg, a fogólap, a láb, a húrtartó, a lélek, az alsó nyereg és a gomb – bár bizonyos mesterek valamennyit maguk faragták és egyesek ma is maguk készítik – nem tekinthető a hangszerek részének, tehát nem lehet az eredetiség ismérve. A felsoroltakon kívül gyakori eset, hogy a használat következtében elkopik a nyak és azt kifűrészelve a csiga megtartása mellett – új nyakat kap a hangszer (siftelés). Az említett megnövekedett húrnyomás következtében a hanggerenda elfáradása miatt annak cseréje is megszokott. Ez utóbbi körülmények sem befolyásolják az eredetiséget. Természetes,

hogy a régi szerelések, nyak, gerenda nagyon sok értékes adatot szolgáltathatnak a kutatásokhoz, így azok megőrzése igen fontos feladata a gyűjteményeknek. A gyakori javítások, sérülések azonban sokszor a hangszerek egyes részeinek kicseréléséhez új részekkel történő pótlásához vezetnek. Kevéssé lényeges ezek közül ha a felső vagy alsó tőkék, a sarok-tőkék, kávaerősítő lécek pótlásáról van szó, fontosabbak a kávak és berakólécek valamint a peremek esetében. Végül nem tekinthető eredetinek a hangszer abban az esetben, ha idegen a csiga, a hátlap vagy fedőlap.

Természetesen a muzsikuskok számára ezeknek koránt sincs olyan jelentőségük, hogy egy hangszer megvételétől eltekintsenek – hiszen az ő esetükben a hang minősége elsődleges és döntő – a múzeumi gyűjteményekbe kerülő hangszerek azonban lehetőleg összetartozó példányok legyenek, melyeken csak a felsorolt pótlások fogadhatók el.

Az eredeti hangszereken kívül számon kell tartanunk a másolatokat (kópiák), az utánzatokat (imitációk), a nagy mesterek formái szerint készülő hangszereket (modellek), az egyéni formákat, a szokásostól erősen eltérő alkotásokat (fantázia-hangszerek) valamint az írásos és képzőművészeti emlékek alapján elkészített instrumentumokat (rekonstrukciók). A *másolat* (kópia) egy meglévő hangszerről készített pontos, hű, minden részletében az eredeti mását tükröző munka. Az *utánzat* egy vagy több azonos mestertől származó hangszer jellegzetesen egy stílusú, de nem pontos utánzása, a stíluson belül öregítve (imitálva).

Napjaink általános gyakorlata, valamelyik neves mester körvonalainak, méreteinek, formáinak alkalmazása. Az ilyen művekről megállapítható, hogy milyen formára – Stradivari, Amati, Maggini, Guarneri stb. – készültek. Ezekre használatos a *modell* kifejezés, hozzátéve a vonatkozó mester nevét. („Stradivari-modell”)

Az egyéni formák valójában mindig visszavezethetők valamelyik neves előd formájára, mégis az apró eltérések, néhány kisebb módosítás jellegzetesen a csak arra a mesterre jellemző karaktert kölcsönözheti munkájának.

A megszokottól erősen eltérő alakú, körvonalú, húrozatú, domborítású alkotásokat nevezzük *fantáziahangszereknek*. Az elgondolható változatok száma olyan nagy, hogy még a közelítő felsorolás is reménytelennek tűnik. Néhány tipikus képviselőjük: háromszögletű, ovális, trapéz, piskóta-hegedű, üveghegedű stb.

Az irodalmi, képzőművészeti, történelmi emlékek felhasználásával eredeti formájukban újraépített hangszerek tekinthetők *rekonstrukcióknak*. Készítésüknél a legnagyobb pontosság, stílusismeret, zenetörténeti és hangszertörténeti áttekintés szükséges, hogy a már eddig elterjedt félreértéseket nehogy további tárgyi bizonyítékokkal támasszuk alá.

Külön tanulmányt igényelne a vonós hangszerek hamisításáról szóló fejtegetés. Nagyon bonyolult szakmai, jogi, etikai, gazdasági és egyéb szempontok játszanak közre az egyes felvetődő problémák megválaszolásánál. Országunként eltérő szabályok, törvények tiltják, korlátozzák, engedélyezik vagy éppenséggel ösztönzik az e fogalomkörbe tartozó tevékenységet, de olyan országok is vannak

ahol nincsenek erre vonatkozó rendelkezések. Külön bonyodalmakhoz vezet az a körülmény, hogy mint arról már beszéltünk, a mesterek többnyire valamelyik korábban élt elődjük formái után dolgoznak. Hogy ez a modell, imitáció, vagy a kópia fogalomkörébe tartozik-e az az előbbiekből leírtak szerint tisztázható. Nem ilyen egyszerű azonban az elkészült hangszerek további sorsa. Nap mint nap tapasztalhatjuk, hogy még a gyárak is kihasználják a neves mesterek ismertségét és hangszereikbe az ő nevüket ragasztják. Ugyanez tapasztalható egyes mestereknél, kereskedőknél is. Ismert tény, hogy Magyarországon a 30-as években működött egy úgynevezett „Angol Műhely” melyben az utánzatok százait készítették és látták el hamis mestercédulákkal.

A szakmai körök gyakran arra hivatkoznak, hogy úgyis látszik a hangszereken, hogy gyári, vagy hogy sokkal újabb, mint az eredeti. Ez általában igaz. A hangszert vásárlók tömegei azonban általában nem tudják szakszerűen elbírálni e kérdéseket. S minthogy ez a gyakorlat szinte több száz éves, így egy régebbi hangszer esetében még a szakértőnek is gondot okozhat a bírálat. Azután itt van a kereskedők és a kufárok tevékenysége. Közülük nagyon sokan nem folyamodnak ilyen módszerekhez, de a nemzetközi és a magyar joggyakorlat is ismer jó néhány esetet, amikor hamis hangszereket hoznak forgalomba.

A mestercédulák kicserélésének igen változatos eseteivel találkozhatunk. A készítő gyakran a saját neve alatt ad el egy imitációt, de a következő tulajdonos már kiveszi az ő céduláját és egy értékesebbet ragaszt a helyére. Más esetekben régi hangszereket dolgoznak át és mint mesterművet adják el. Olykor összetört hangszerek megmaradt ép részeiből egy másikat állítanak össze és ezt adják el régi instrumentumként. Az is előfordul viszont, hogy egy hiúbb mester valamelyik értékesebb művet alkotó készítményébe ragasztja a saját nevét, hogy ezzel igazolja a saját mesterségbeli tudását. Igen sokféle formában hamisítják a hangszereket. Mesterek és dilettánsok, professzionisták és amatőrök, muzsikusként és kufárok, műgyűjtők és műkereskedők közül egyaránt kikerülhet egy-egy ügyesebb, vagy kevésbé ügyes hamisító. S ha valahol elválasztható e tevékenység a többi említettől, úgy az az, ha ezt haszonszerzésből végzik és másokat becsapnak vele. Ha ez nem áll fenn, ha a hangszer eredetét, jellemzőit közlik a vevővel, úgy nem lehet hamisításról szó. (Igaz ugyan, hogy ezekben az esetekben nem is ragasztanak a hangszerbe hamis cédulát, nem igyekeznek megváltoztatni annak eredeti állapotát.)

A hamisítások leleplezésére sok módszer van. A papír, a fa, a lakk mindegyikéről megállapítható a kor, kideríthető a különböző öregítő eljárások alkalmazása. A legtöbb esetben azonban nem is szükséges e vizsgálatok elvégzése. A hangszer összehatása, a lakk és a hang a legfontosabbat elárulja a szakembernek, hogy értékes mestermunkával vagy értéktelen hamisítvánnyal áll-e szemben. Ha pedig valamelyik zseniális hamisító mindezt meg tudja oldani, úgy alig marad el hangszerének értéke az utánzottétól. Természetesen nem a legnagyobbak műveiről van szó, hiszen ezek a legtöbb országban pontosan nyilvántartott műkincsek, melyek hamisítása szinte megoldhatatlan.

A vonós hangszerek mestercédulái–mesterjelek–mesterjegyek

A hangszerkészítés írott történetének kezdete óta jelzik a készítő, hogy hol és mikor, ki csinálta az adott instrumentumot. Ezeket az adatokat általában egy írott, vagy nyomtatott cédulán szokták rögzíteni, melyet a hangszerek belsejébe, többnyire azok hátára ragasztanak. A cédulák anyaga, mérete, adatai, elhelyezése meglehetősen változatos. Lehet papír – ez a leggyakoribb – pergamen, selyem, bőr, fa stb. 1–2 cm-től 15–20 cm-es méretűig, olykor csak egy vezetéknevet, máskor egy hosszú verset tartalmazó. A néven, helységnéven és a készítés évén kívül leggyakrabban az opusz számot (Op:) tartalmazza még, amely azt mutatja meg, hogy az illető mester hányadik készítményével állunk szemben. A mesterek másik csoportja a cédulán kívül – esetleg a helyett – kézzel írja be a hangszer összeragasztása előtt nevét, annak belsejébe, vagy az egyes részekre.

Gyakori a hangszerekben található *beégetett* jelzés is. Többnyire ez is a belső felületeken lelhető fel. Tartalmazhatja a név mellett a készítés helyét, más esetekben azonban csak a név kezdőbetűit. Az utóbbi esetben főként a hát külső részein – többnyire a makkon vagy az alatt –, a csigán esetleg az alsó kávékon a gomb tájkán alkalmazzák.

Hasonló helyekre kerülhet az égetett jelzés helyett, *beütött* mesterjegy is. Ennek alkalmazása fémsablonokkal történik, tehát a legtöbb esetben azonos.

Az újabb mesterek – tapasztalva a hangszerkészítés és a kereskedelemben fellelhető korábban említett visszaéléseket – egyre nagyobb gondot fordítanak hangszereik jelölésére, így nem ritka, hogy a felsorolt jelzések közül többet, vagy éppen valamennyit megtalálhatjuk műveiken. Ez valóban nagy segítséget nyújt azonosíthatóságukhoz, bár meg kell említeni, hogy a hamisítás veszélye főleg a régi mestereket fenyegeti, akik még nem alkalmazták ezeket a módszereket.

Mesterjegyeknek szoktuk nevezni azokat az apró mesterségbeli jellemzőket, melyek a készítés során keletkeznek és nagyon sokat mondhatnak el a szakértőknek az alkotóról.

A sarkok kiképzése, a csigavonal lezárása – kiszúrása –, az FF-ek metszése, a makk formája, a peremek kidolgozása, a belső részletek és még sok apróság lehet jellemző egy mester munkájára, s ezeket nem, vagy csak alig lehet hamisítani. A szerszámok alakja is más, eltérően fogják és használják azokat a mesterek, következésképpen a beidegzett mozdulatokat többnyire ugyanúgy ismétlik meg s ez megőrzi kezük nyomát a hangszereken. Felismerésük és értékelésük komoly alapokat nyújt a szakértői tevékenységhez. Természetesen a színezési, lakkozási technika is ide tartozik.

Összefoglalva tehát a hangszerek vizsgálatánál a legkevésbé a mestercédulákra támaszkodhatunk. Ezek eredetisége viszonylag könnyen megállapítható – erre a papír anyaga, az írásmód, a festék vagy tinta és a ragasztás módja ad tájékoztatást – de a legtöbb esetben idegen cédulákkal találkozunk a hangszerekben és ilyenkor egyik legfontosabb támpont éppen a mesterek sajátos munkajegyeiből a mesterjegyekből adódik.

A vonós hangszerek állapota

Az árak megállapításánál a már említetteken kívül komoly szerepet játszik az illető hangszer állapota. A fa gyakran reped, törik, a hangszer kopik, megsérül és ez hatást gyakorol értékére is. A hangszerek eredetiségéről szóló fejezetben már szóltam azokról a pótlásokról – nyak, gerenda, lélek, lécek, esetleg a makk – melyek nem befolyásolják a hangszerek eredetiségét és itt hozzátehetjük, hogy lényegesen azok árát sem. Az egyes repedések vagy törések a szakszerű javítás után is befolyásolják a hangszerek értékét. (Ezeknek ha a javításuk valóban szakszerű, úgy az eredetiségre nincs hatásuk.)

Az alábbiakban a jellegzetes törésekkel kapcsolatosan azok értékcsökkentő szerepét tárgyalom:

A legveszélyesebb törés a vonós hangszerek családjában a hát lélektáji törése. Bár javítható, ez mégis mintegy 30–40%-os értékcsökkenést okoz.

A tető gerendatörése nem okoz ilyen mérvű árváltozást, mégis a tető a legveszélyesebb meghibásodásának kell tartanunk. 20–25%-os értékcsökkentés indokolt.

A lélekrepedés a hangszerek fedőlapján 15–20%-kal szállítja le értéküket.

A felsorolt törések a fa szálirányában szoktak többnyire bekövetkezni, de még súlyosabb a károsító hatásuk, ha keresztirányban jönnek létre.

A tetőn és háton egyéb károsodások is előfordulhatnak, ezek hatása főként nagyságuktól függ. A csigák és a kávak törései nem kevésbé gyakoriak, jelentőségükben mégis elmaradnak a felsoroltak mögött. A szuvasodás, a gyakori bonthatásból eredő különböző repedések és folytonossági hiányok, a kulcslyukak kopása és átszakadása, az alsó nyereg menti törések, a makk leszakadása, az FF-ek alsó lapkájának beszakadásai, a peremek lekopása és letöredezése, a berakólécek felválása sok hangszeren bekövetkezik. Mértékük nagyon különböző lehet és bár a súlyos szuvasodástól eltekintve – amely teljesen tönkretelhet egy hangszert, s így értékét esetleg 70–80%-kal is csökkentheti – nem gyakorolnak különösebb hatást a hangszerek hangjára, mégis mérlegelni kell ezeket is az ár megállapításánál.

Hangsúlyozni kívánom azt is, hogy egy kisebb hiba kijavítása avatatlan kezekben még sokkal súlyosabb következményekkel járhat, mint egy látszólag komolyabb károsodás a szakszerű javítás elvégzése után. Az értő mester mindig tudja, hogy a nemes instrumentumok megóvása – a legfőbb eredeti részlet megtartása mellett – milyen beavatkozást igényel. Különös figyelmet érdemel a felhasznált segédanyagok problémája, mivel a hagyományostól eltérő újabb ragasztó, impregnáló és javító anyagok hatása még nem eléggé ismert, viselkedésüket hosszú távon nem ismerjük, így felhasználásukban igen nagy körültekintéssel és óvatossággal kell eljárni.

A hangszakértői tevékenységről

A többi művészeti ágaktól eltérően a hangszerszakértői tevékenységgel foglalkoznak maguk a hangszerkészítők is. Ez önmagában nem jelent különösebb nehézséget, ha az illető megfelelő zenetörténeti, esztétikai és zenei képzettséggel rendelkezik, ismeri a nemzetközi irodalmat, a gyűjtemények anyagát és ráadásul bírja az elengedhetetlen fiziológiai adottságokat (kitűnő szemek, jó fül, kifinomult tapintóérzék stb.).

A nemzetközi és többnyire a magyarországi gyakorlatban is azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ezzel valamennyi hangszerkészítő rendelkezik. Legalábbis ezt mutatják a tények. Nevezetesen az a körülmény, hogy sok mester egyben csalhatatlan műértőnek is tartja magát és legtöbbször megfellebbezhetetlen szakértői tevékenységet gyakorol függetlenül attól, hogy esetleg egyetlen szakkönyvet el sem olvasott, idegen nyelvet nem ismer, a külföldi gyűjtemények anyagát nem is látta, esetleg egyáltalán nem járt a nemzetközi hangszerkereskedelem és hangszerkészítés központjaiban, az általa készített hangszereken még alapfokon sem képes játszani, a zenei hangról pedig hozzávetőleges elképzelései sincsenek. Természetesen nem azt állítom, hogy a felsorolt tényezők mindegyikét nélkülözik a mesterek, közülük valóban nagyon sok jól képzett alkotó van, de ez akkor sem elfogadható körülmény, mivel a szakértői működés egyben értékmegállapítást is magában foglal, s így enyhén szólva mulatságos, ha a mesterek mind a saját, mind a versenytársak készítményeit maguk bírálják és árazzák. Kortársak vonatkozásában ez talán csak mulatságos, a régi hangszerek területén azonban nagyon veszélyes méreteket ölthet. Napjainkban tapasztalhatjuk, hogy míg egy-egy élő hangszerész a saját készítményeit 100 000,- – 200 000,- Ft-ra, nem ritkán 400 000,- – 600 000,- Ft-ra becsüli, addig nagyon jó nevű régi mesterek alkotásait nem is hajlandó 30 000,- – 40 000,- Ft-nál többre értékelni. Jól tudjuk, hogy a hangszerkészítéshez szükséges anyagok rendkívül megrágultak és beszerzésük nehézkes. Nem szükséges azt sem bizonyítani, hogy egy mestermű elkészítése hosszadalmas, nagy türelmet és szakértelmet igénylő feladat, s azt sem várjuk el a készítőtől, hogy több nyelvet ismerjen, több könyvet olvassanak el, mint a kutatók, de mindezek ismeretében annyit mégis el kell várnunk mestereinktől, hogy megbecsüljék a náluk nem rosszabb elődöket, műveiket megfelelően értékelve ne nyújtsanak segédkezet értékeink kiáramlásához, hanem járuljanak hozzá nemzeti kincsünk megóvásához és történeti értékeink megőrzéséhez.

Mielőtt még a névjegyzék és az árak áttekintéséhez foglalkozunk, szükségesnek tartok néhány megjegyzést:

Nem vonhatjuk kétségbe a kortárs mestereknek és örököseiknek azt a jogát, hogy a korábbi mesterek munkáinak áraitól függetlenül alakítsák ki a saját hangszereik árát. A mindinkább terjedő piaci viszonyok idővel természetesen módosíthatják – minden bizonnyal módosítani is fogják – ezeket az árakat, de ennek végső kialakítása mindenképpen az eladó és a vevő közötti eladás–vételi ügylet során fog megtörténni. Itt is érvényesülni fog az egyes hangszerek minőségi jellemzői közötti eltérés ármódosító hatása és a mindenkori piaci viszonyok befolyása. (Azok az élő mesterek, akik a továbbiakban ebben az árjegyzékben is közölni kívánják hangszereik árát, írásbeli nyilatkozatban szíveskedjenek a következő kiadás előtt állásfoglalásukat a szerző címére eljuttatni.)

Nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy az árjegyzék árai átlagárak. Jó állapotban lévő, eredeti hangszerekre vonatkozna, amelyek esetenként igen jelentősen eltérhetnek az írásunkban közölt ártól. A nemzetközi pénzpiaci mozgások, a műkincspiacok állandóan változó árvizonyai bizonyos mértékig szinte a hangszerektől függetlenül is jelentős áringadozásokat okozhatnak. Mindezekből következik, hogy csak tájékoztató jellegűnek tekinthetjük a magyarországi mesterektől itt első ízben megjelenő árjegyzéki szinteket, melyeket a későbbi kiadásban a tapasztalatok és várható tendenciák figyelembevételével megfelelően módosítani szükséges.

Végül néhány szó az árak forint értékben megadott összegéről (SUMMA). Valamennyien szemtanúi és alanyai vagyunk a nemzetközi pénzpiacok árváltozásainak. Csak az idősebbek emlékezhetnek olyan időkre, amikor a svájci frank (CHF), a német márka (DEM), az osztrák schilling (ATS), a francia frank (FRF), az angol font (GBP) vagy az USA-dollár (USD) hosszú-hosszú hetekig, hónapokig változatlan áron volt becsülhető. Ma már az árak bizonyos sűrűn, az átlagpolgár számára szinte kiszámíthatatlanul változnak. Mindezek kényszerű figyelembevételével közlöm az 1995. éveleji közelítő átszámítási arányokat, amellyel bárki egyszerű osztási művelettel kiszámíthatja az egyes devizanemekre érvényes árakat:

angol font (GBP)	=	SUMMA /	190–200
francia frank (FRF)	=	SUMMA /	25–27
német márka (DEM)	=	SUMMA /	90–95
osztrák schilling (ATS)	=	SUMMA /	12–13
svájci frank (CHF)	=	SUMMA /	100–110
USA-dollár (USD)	=	SUMMA /	120–125



A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK JEGYZÉKE

ABEL, Rudolf

18–19. sz., Konstanz
90 000,- – 120 000,-

ALTHEIM, Gusztáv

19–20. sz., Budapest, Zürich
120 000,- – 150 000,-

ANDRESCU, János

19–20. sz., Szászváros, Bécs
80 000,- – 90 000,-

APPEL, Ignác

19–20. sz., Pest, Bécs
130 000,- – 160 000,-

ARZT, Antal

20. sz., Újpest, Budapest, Pécs
Kortárs

ATELBOTINGER, János György

18–19. sz., Hermannstadt
220 000,- – 250 000,-

ÁGOSTON, József

20. sz.,
Kortárs

BABOS, Béla

19–20. sz., Szeged, Nagyszeben
120 000,- – 140 000,-

BABOS, Sándor

19–20. sz., Szeged, Nagyszeben
90 000,- – 110 000,-

BACSÓ, István

19–20. sz., Szeged
70 000,- – 80 000,-

BAK, (P.) János

20. sz., Budapest, Baja
Kortárs

BALÁZS, István

20. sz., Budapest
Kortárs

BALCZER, Rudolf

19–20. sz., Kassa
110 000,- – 150 000,-

BALOGH, B. M.?

20. sz., Budapest
Kortárs

BALOGHY, Lajos

19–20. sz., Kolozsvár, Jassy, Balassagyarmat
120 000,- – 160 000,-

BAMBACH, János

19–20. sz., Újvidék, Szabadka
70 000,- – 80 000,-

BANUM, Károly Vilmos

19–20. sz., Bécsújhely ?
60 000,- – 70 000,-

BARABÁS, Géza

19–20. sz., Nagyvárad, Budapest
80 000,- – 110 000,-

BARABÁS, János

18–19. sz., Cremona
160 000,- – 200 000,-

BARABÁS, Menyhért

19. sz., Nagyvárad
70 000,- – 90 000,-

BARABÁS, Menyéért (ifj.)

19–20. sz., Nagyvárad, Budapest, Brassó
70 000,- – 80 000,-

BARABÁS, Menyért (legifj.)

19–20. sz., Brassó
70 000,- – 80 000,-

BARANOVSKY, Gyula

19–20. sz., Magyaróvár
50 000,- – 60 000,-

BARÁT, István

19. sz., Párizs?
90 000,- – 120 000,-

BARÁTOSI, BUCSY Gábor

19–20. sz., Bécs, Berlin, Párizs, Chicago, Székelyudvarhely
120 000,- – 150 000,-

BARÁTURY, András vitéz

19–20. sz., Budapest
140 000,- – 160 000,-

BARCHANEK, József

19. sz., Prága, Sopron
160 000,- – 200 000,-

BARZA, Mihály

20. sz., Nagyszalonta
Kortárs

BARMBERGER, (Hamberger??) Joseph

19. sz., ? Pressburg
80 000,- – 110 000,-

BARTAK, Franz

19–20. sz., Znaim?
60 000,- – 70 000,-

BARTEK, Antal

19. sz., Budapest
80 000,- – 120 000,-

BARTEK, Ede

19. sz., Pest, Budapest
600 000,- – 800 000,-

BARTEK, János

?, Sajógömör
50 000,- – 60 000,-

BARTHA, Gyula

20. sz., Nagyváradi, Berettyóújfalui
Kortárs

BATHÓ, János

19. sz., London ?
110 000,- – 140 000,-

Bär, Bähr, BEER??, Andreas Perr??

17–18. sz., Füssen??, Bécs?
90 000,- – 120 000,-

BÁCSI, Sándor

20. sz., Lovászpátona, Győr
Kortárs

BÁRÁNY Dezső

19–20. sz., Budapest, Bécs, Berlin, Budapest
600 000,- – 700 000,-

BÁTFAI, Kálmán

20. sz.,
Kortárs

BÁTHORI, Géza

20. sz., Eger?
Kortárs

BEKE, Péter Pál

19–20. sz., Budapest, Köln, Düsseldorf, Párizs, Budapest
50 000,- – 200 000,-

BELÁNYI, László

20. sz., Ózd, Blakhurst (AUS)
Kortárs

BENCZE, Ignác (Pence, Penze)

18. sz., Cremona
120 000,- – 250 000,-

BENEDEK, László

20. sz., Kolozsvár, Budapest
Kortárs

BENEDEK, Noémi Erzsébet

20. sz., Budapest
Kortárs

BENYOVSZKY, Rudolf

19–20. sz., Lehnice (Nagylég), Pozsony

110 000,- – 120 000,-

BERGMANN, András

19–20. sz., Budapest, Nagymaros

250 000,- – 450 000,-

BERGMANN, András (ifj.)

19–20. sz., Budapest

200 000,- – 350 000,-

BESSLER, Ádám

17. sz., Kassa, Eperjes

800 000,- – 1 500 000,-

BÉRI, Mihály

20. sz., Dombóvár

Kortárs

BIELTZ, (Bilz) Gusztáv

20. sz., Kaposvár, Nagybecskerek

Kortárs

BIKSZEGI, Ferenc

19–20. sz., Budapest

80 000,- – 120 000,-

BIKSZEGI, Lajos

20. sz., Budapest

Kortárs

BILZ, Gusztáv I. Bieltz

20. sz., Kaposvár, Nagybecskerek

Kortárs

BINA, János

19. sz., Prága, Pozsony, Pest, Prága

110 000,- – 120 000,-

BIRÓCZKY, József

19–20. sz., Budapest, Hatvan?

80 000,- – 90 000,-

BITTERMANN, Dezső

19–20. sz., Budapest

80 000,- – 120 000,-

BITTERMANN, Ödön

20. sz., Budapest

Kortárs

BLASZAUER Róbert

20. sz., Pécs, Budapest

Kortárs

BOCZÁN, Béla

20. sz., Pécs

Kortárs

BOCZÁN, Béla (ifj.)

20. sz., Pécs

Kortárs

BOCZÁN, Lajos I.

20. sz., Zenta, (Horvátország)

Kortárs

BOCZÁN, Lajos II.

20. sz., Zenta (Horvátország)

Kortárs

BODA, István

20. sz., Diósgyőr

Kortárs

BODOR, János

20. sz., Budaörs

Kortárs

BODY, Ottó

19–20. sz., Mittenwald, Innsbruck

120 000,- – 140 000,-

BOGDANOVICS, István

19. sz., Pest

130 000,- – 160 000,-

BOHÁK, Lajos

19–20. sz., Budapest

90 000,- – 120 000,-

BOHÁK, Lajos (ifj.)

20. sz., Budapest

Kortárs

BOKROSS, Kálmán

19–20. sz., Jelenel, Prága, Budapest,
Bécs, Nyitra
110 000,- – 140 000,-

BOLDIZSÁR, István

19. sz., Pest, Szeged
180 000,- – 220 000,-

BORBÉLY, Márton

19–20. sz., Bukarest, Budapest
120 000,- – 160 000,-

BORZA, Endre

19–20. sz., Kolozsvár
70 000,- – 90 000,-

BOTH, Béla

20. sz., Budapest ?
Kortárs

BOTH, János

19. sz., Pest, Bécs
90 000,- – 130 000,-

BOZÓKY, József

20. sz., Budapest
Kortárs

BÖHM, Ferenc

18–19. sz., Pest
160 000,- – 220 000,-

BÖHM, János

18–19. sz., Pest
160 000,- – 220 000,-

BÖLCSKEY, Ferenc

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

BÓSZ, Károly

20. sz., Budapest
Kortárs

BRADA, Jaroslav

20. sz., Temesvár
Kortárs

BRANDL, Károly

19. sz., Pest, Bécs, Pest
350 000,- – 600 000,-

BRAUN, Antal I.

19–20. sz., Bécs, Prága, Budapest,
Belgrád, Temesvár
120 000,- – 180 000,-

BRAUN, Antal II.

19–20. sz., Temesvár
90 000,- – 120 000,-

BRAUN, Brunó

19–20. sz., ?, ?, Szeged
60 000,- – 80 000,-

BRAUN, János

19–20. sz., Bécs, Szeged
120 000,- – 160 000,-

BRAUN, Mihály

19–20. sz., Kolozsvár?
90 000,- – 130 000,-

BREYER, Miklós

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

BROTSKÓ, Károly

19. sz., Pest
200 000,- – 350 000,-

BRÜCKNER, Nándor

19–20. sz., Schönbach, Budapest
250 000,- – 500 000,-

BUCSY, Gábor

19–20. sz., Kolozsvár
80 000,- – 90 000,-

BUKÓ, Sándor

20. sz., Budapest
Kortárs

BURAI, Gyula

19–20. sz., Mezőtúr
60 000,- – 70 000,-

BURGER, Kálmán (Bátfai)

20. sz., Budapest
Kortárs

BURGER, Károly

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

BURGER, Lajos Viktor

20. sz., Fergana, Budapest
Kortárs

CEJKA, János

19. sz.?, Sopron
80 000,- – 100 000,-

CEJKA, Josef I.

18–19. sz., Prága
120 000,- – 150 000,-

CEJKA, Josef II.

18–19. sz., Prága, Sopron
120 000,- – 150 000,-

CHARVÁT W.?

19–20. sz., Ruttká??
50 000,- – 60 000,-

CHITTA, Gyula

19–20. sz., Beszterce
70 000,- – 80 000,-

CHRACSINSZKY, János

20. sz.? Budapest
Kortárs

CZIEGLER, Ferenc

20. sz., Esztergom
Kortárs

CIGL, Antal

20. sz., Budapest
Kortárs

CIGL, Géza I.

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

CIGL, Géza II.

20. sz., Budapest
Kortárs

CIGL, Jeromos

19–20. sz., Bejdekov, Budapest
350 000,- – 500 000,-

CIGL, Rezső

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

CONIA, Stefano (Kónya)

20. sz., Felsőgalla, Cremona
Kortárs

CSAPKOVICS, József

20. sz.?, Budapest
Kortárs

CASPER, Mihály

18–19. sz., Brassó??
80 000,- – 120 000,-

CSEJKA János (Cejka!!)

19. sz.?, Morva o.? Sopron
70 000,- – 90 000,-

CSER, Károly

20. sz., Kisbér
Kortárs

CSERI, Kálmán

20. sz., Cinkota, Budapest
Kortárs

CSERMELY, Zoltán

20. sz., Budapest
Kortárs

CSERNUS, Farkas

20. sz., Hódmezővásárhely, Csongrád
Kortárs

CSISZÁR, Gyula

20. sz., Igriczi, Miskolc
Kortárs

CSÓTI, ?

19–20. sz., Szeged
60 000,- – 70 000,-

CSUTOR, János

19–20. sz., Nagybánya, Budapest ?
70 000,- – 80 000,-

CSUTOR, Sándor

19. sz., Nagybánya, Budapest?
70 000,- – 80 000,-

CZAKÓ, István

20. sz., Pécs
Kortárs

CZENKE József

20. sz., Budapest
Kortárs

CZINEGE, József

20. sz., Szolnok, Budapest
Kortárs

CZUKOR, Gyula

19–20. sz., Losonc
80 000,- – 90 000,-

DAHLINGER, Sebestyén

18–19. sz., Bécs, Pozsony
900 000,- – 1 200 000,-

DAMM, Pál

20. sz., Pestszenterzsébet, Budapest
Kortárs

DARÓCZI, Péter

20. sz., Szeged
Kortárs

DAUM, (Daun) Károly Vilmos

19–20. sz., Bécsújhely, Bécs, Pozsony
700 000,- – 900 000,-

DAUM, (Daun) Mátyás

18–19. sz., Bécsújhely
1 100 000,- – 1 200 000,-

DÁVID, József

20. sz., Kolozsvár
80 000,- – 120 000,-

DÉNES, József

20. sz., Budapest
Kortárs

DIEHL, János

19. sz., Pest
600 000,- – 800 000,-

DISCHKA, János

19–20. sz., Pécs
50 000,- – 60 000,-

DISCHKA, Győző

19. sz., Pécs
70 000,- – 90 000,-

DOLMÁNYOS, Krisztina

20. sz., Budapest
Kortárs

DUDÁS, Lajos

20. sz., Subotica, Szabadka
Kortárs

DVORAK, (Dworak) János

19. sz., Unhorstl, Prága, Pest
700 000,- – 900 000,-

DVORZSÁK, (Dworak) Lajos

19–20. sz., Budapest
Kortárs

EBERLE, Benedek

18–19. sz., Wien, Pest
400 000,- – 450 000,-

EBERLE, Johann Udalricus

17–18. sz., Vils, Prag
1 500 000,- – 1 800 000,-

EBERLE, Magnus, Benedek

19. sz., Wienerneustadt, Győr
600 000,- – 750 000,-

EBERLE, Tomaso

18. sz., Wien, Neapol, Pest?, Győr?
1 400 000,- – 1 600 000,-

EGERT, József

19–20. sz., Hódcság
40 000,-50 000,-

ELEK, Béla

20. sz., Miskolc
Kortárs

ELEK, Sándor

19–20. sz., Erdőhorváti, Miskolc
250 000,- – 300 000,-

ELEK, Sándor (ifj.)

20. sz., Budapest, Miskolc
Kortárs

ENGLEDER, Alajos

19. sz., Grossberg, Buda, Budapest
800 000,- – 1 200 000,-

ENGLEDER, András

19. sz., Pest?
??

ENGLEDER, József

19. sz., Buda?
??

EÖRDÖG, István

20. sz., Budapest
Kortárs

ERDÉSZ, Ottó

20. sz., Pozsony (Bratislava), Budapest, USA
Kortárs

ERŐS, József

20. sz., Győr
Kortárs

ERTL, Jakob

19. sz., Pressburg
600 000,- – 750 000,-

ERTL, Johann

18–19. sz., Raidling, Wien
450 000,- – 500 000,-

ERTL, Karl

19. sz., Pressburg
800 000,- – 950 000,-

ERTL, Martin

19. sz., Wien, Pressburg??
300 000,- – 350 000,-

FARKAS, Béla

20. sz., Jászalsószentgyörgy, Nagyvár-
rad, Pest, Cegléd
Kortárs

FARKAS, Béla

20. sz., Nagyigmánd, Győr, Debrecen,
Bécs, Pécs, Kaposvár
400 000,- – 500 000,-

FARKAS, Frantisek

20. sz., Zihárec, Zilina, Galanta
Kortárs

FARKAS, István

20. sz., Veszprém, Budapest, Cremona
Kortárs

FARKAS, Károly

19–20. sz., Kolozsvár
50 000,- – 60 000,-

FEJÉR, Miklós

20. sz., Sátorajjáújhely
Kortárs

FEJES, László

20. sz., Orosháza, Budapest
Kortárs

FEKETE, Mihály

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

FERENCZY, Sándor (Alexander)

19. sz., Pest, Wien, Budapest, Wien, USA?
850 000,- – 1 200 000,-

FERENCZY-TOMASOVSKY, Károly

19–20. sz., Pest, Berlin, Hága
950 000,- – 1 400 000,-

FINSTER, János

19–20. sz., Budapest, New York
400 000,- – 600 000,-

FINTA, János ?

19. sz., ?
??

FLORIÁN, Jozef

20. sz., Kosice (Kassa)
150 000,- – 200 000,-

FRIRSZ, Márton

20. sz., Budapest
Kortárs

FRIRSZ, Miksa I.

19–20. sz., Budapest, München, Würzburg, Budapest
1 200 000,- – 1 400 000,-

FRIRSZ, Miksa II.

20. sz., Budapest, USA
Kortárs

FÜGEDI, György

20. sz., Budapest
Kortárs

GABINGER, (Kabinger) Jakab

19. sz., Pest, Oroszország??
150 000,- – 250 000,-

GAÁL, Ferenc

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

GALLA, Antal

19–20. sz., Kosice (Kassa), Brünn
350 000,- – 500 000,-

GARAI, János

19–20. sz., Temesvár
60 000,- – 70 000,-

GARAMI, Miklós ?

18. sz., Neapel
??

GÁL, György

20. sz., Pécs
Kortárs

GEIGER, ?

19–20. sz., Budapest
??

GERLE, Conrad

15–16. sz., Nürnberg?
??

GERLE György

16.–17. sz., Innsbruck, Wien ?
??

GERLE, János (Melchior)

17. sz., Innsbruck, Nürnberg?
??

GILA, Jenő

19–20. sz., Hódmezővásárhely
65 000,- – 75 000,-

GINTRA, Sándor

19–20. sz., Budapest, Székesfehérvár, Bécs, Schwerin
150 000,- – 200 000,-

GOLLOB, Balázs

20. sz., Budapest
Kortárs

GOSSLER, Endre

20. sz., Kíspest, Szombathely
70 000,- – 85 000,-

GOTTFRIED, Vencel

19. sz., Pozsony
65 000,- – 75 000,-

GRÜNDLER, János

19. sz., Szabadka, Pest
150 000,- – 200 000,-

GRÜNTLER, A. ?

19. sz., Pest

??

GSCHIEL, András, János

18. sz., Pest

350 000,- – 450 000,-

GSCHIEL, József, Mihály

18–19. sz., Pest

350 000,- – 450 000,-

GUCKER, Nándor

19–20. sz., Budapest

350 000,- – 400 000,-

GUMINÁR, Ernő

20. sz., Óriszentpéter, Székesfehérvár

Kortárs

GUMINÁR, Tamás

20. sz., Székesfehérvár, Budapest

Kortárs

GUTERMANN, Vilmos, Tivadar

19–20. sz., München, Budapest, Bécs

400 000,- – 600 000,-

GUTH, Miksa

20. sz., Budapest

120 000,- – 200 000,-

GYÉMÁNT, János

20. sz., Kiskundorozsma, Szeged

Kortárs

GYÖRKÖS, Zs.. Lajos

20. sz., Tordaszentlászló, Nagybánya,

Kolozsvár, Berlin

Kortárs

GYÖRKY, Mihály

19–20. sz., Budapest

75 000,- – 80 000,-

GYŐRY, Endre

20. sz., Nagyvárad, Budapest, Székes-
fehérvár

Kortárs

GYURA, Gábor (Dezséri)

19–20. sz., Cserhátszentiván, Budapest

85 000,- – 95 000,-

HAÁR, Samu

19–20. sz., Medve, Nagyszeben,

Nagyvárad

80 000,- – 90 000,-

HABITS, Antal

19–20. sz., Győrszentmárton, Budapest

150 000,- – 180 000,-

HABITS, János

19. sz., Székesfehérvár, Győr

80 000,- – 90 000,-

HABITS, István

19–20. sz., Pannonhalma?, Győr?

??

HABITS, József

18–19. sz., Pannonhalma

??

HABITS, Lajos

19–20. sz., Rákoscscaba, Budapest

85 000,- – 95 000,-

HACKHOFER, Antal?

19–20. sz., ?

??

HACKHOFER, Ferenc (Franz)

18–19. sz., Wien, Pest

120 000,- – 150 000,-

HAJDÚ, Pál

20. sz., Orosháza, Szeged?

Kortárs

HALÁSZ, József

18–19. sz., Schönbach, Pest

250 000,- – 300 000,-

HAMBERGER, Ferdinánd

19. sz., Pressburg

600 000,- – 800 000,-

HAMBERGER, Ferenc

19. sz., Pressburg
500 000,- – 700 000,-

HAMBERGER, Ferenc Nándor

19. sz., Pressburg
600 000,- – 800 000,-

HAMBERGER, József (Joseph)

19. sz., Wien, Pressburg
400 000,- – 1 200 000,-

HAMBERGER, József (Joseph) ifj.

19–20. sz., Pressburg, Wien
800 000,- – 1 200 000,-

HARSÁNYI, István

20. sz., Budapest
Kortárs

HAUSER (Hauszer), Gusztáv

19. sz., Budapest, Zombor, Nagyváradi
70 000,- – 90 000,-

HAVAS, István

19–20. sz., Budapest
450 000,- – 750 000,-

HEGYESI, Béla

20. sz., Budapest
Kortárs

HEIDEGGER, Ede

19–20. sz., Passau, Pest, Linz
150 000,- – 250 000,-

HEIN, Márton

19–20. sz., Nagymaros, Budapest,
Székesfehérvár
150 000,- – 250 000,-

HEINICKE, Mátyás

19–20. sz., Maria Kulm, Markneu-
kirchen, Budapest, Velence, Wildstein
350 000,- – 600 000,-

HEINRICH, Andreas

19. sz., Schönbach, Budapest, Schönbach
120 000,- – 160 000,-

HEPKE, András

20. sz., Budapest
Kortárs

HERCEGH, István

19. sz., Kecskemét
80 000,- – 120 000,-

HERENDI, Géza

20. sz., Babot, Budapest
Kortárs

HETESY, Ferenc

19–20. sz., Budapest
??

HIDY, László

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 160 000,-

HIDY, Zoltán

19–20. sz., Budapest
80 000,- – 90 000,-

HILLER, Franz

19. sz., Wiener-neustadt, Znaim, Bu-
dapest?
90 000,- – 120 000,-

HILLER, Artúr Vilmos

19. sz., Drezda, Budapest, Mittenwald
90 000,- – 120 000,-

HILZ, Carlo ?

20. sz., Budapest ?
??

HOCK, Nándor

19–20. sz., Rákospalota
50 000,- – 60 000,-

HOFFMANN, Nándor

19–20. sz., Budapest
150 000,- – 200 000,-

HOLLÓ, Bence

20. sz., Budapest
Kortárs

HOLZEL, Ignaz

18–19. sz., Brassó, Kronstadt?
80 000,- – 120 000,-

HOLZMANN, Vilmos

20. sz., Budapest, ?
90 000,- – 120 000,-

HOMOLKA, Ferdinand

19. sz., Velvary, Prag, Sopron, Prag
1 800 000,- – 2 500 000,-

HOMOLKA, Vincenz, Emanuel

19. sz., Velvary, Prag, Pest, Prag
1 500 000,- – 2 00 000,-

HORÁK, János

18. sz., Pest
??

HORVÁTH, ?

19. sz., Árva?
??

HORVÁTH, Anton

20. sz., Románia (Erdély), Saarbrücken
Kortárs

HORVÁTH, Baltazár?

20 sz., Kolozsvár
??

HORVÁTH, Boldizsár

20. sz., Kolozsvár
Kortárs

HORVÁTH, D. Gyula

19–20. sz., Magyarország, USA
??

HORVÁTH, István

19–20. sz., Vasbozsok, Budapest
150 000,- – 180 000,-

HORVÁTH, Károly

20. sz., Székesfehérvár
80 000,- – 90 000,-

HORVÁTH, László Dr.

20. sz., Topovár, Dombóvár
Kortárs

HORVÁTH, László

19–20. sz., Szombathely
60 000,- – 80 000,-

HOZMANN, Pál ?

??
??

HUEBER, András

18. sz., Pest
300 000,- – 400 000,-

IZIK, ?

20. sz., Budapest
Kortárs

JAKAB, Benjámín

19–20. sz., Temesvár
80 000,- – 120 000,-

JANKÓ, János

19. sz., Pest
??

JÁGER, László

20. sz., Budapest
Kortárs

JERKOVITZ, Oszkár

19–20. sz., Nagykanizsa
??

JERZSABEK, Bonifác

19–20. sz., Budapest
??

JERZSABEK, Bonifác (ifj.)

20. sz., Budapest
??

JUNGSMANN, Dezső

19–20. sz., Arad, Budapest, Berlin
120 000,- – 150 000,-

KABAY, Imre (I)

19–20. sz., Hajdúnánás, Debrecen
80 000,- – 120 000,-

KABAY, Imre (II)

20. sz., Nádudvar, Debrecen, Budapest
Kortárs

KABINGERM (Gabinger?) Jakab

19. sz., Pest, Oroszország?
120 000,- – 450 000,-

KAIML, Franz

19–20. sz., Budapest
??

KAIN, Lajos

19–20. sz., Szeged, Nagykikinda, Pécs,
Budapest, Szabadka
120 000,- – 150 000,-

KALFMAN, Lajos

20. sz., Budapest, Toronto
Kortárs

KALIKIN, László

20. sz., Pestszentlőrinc
250 000,- – 300 000,-

KALMAN,? (Kalmár?) ? Lajos

20. sz., Erdély
??

KALMÁR, Lajos

20. sz., Recsk
Kortárs

KAMARÁS, János

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

**KAMLOSI (Comlossi, Komlósi??),
Andreas**

19. sz., Wien, ?
??

KATONA, Géza

20. sz., Budapest
Kortárs

KÁSA, Sándor

20. sz., Budapest
Kortárs

KELEMEN, László

20. sz., Mezőtúr
Kortárs

KEMENCEZI, Gyula

20. sz., Budapest
Kortárs

KEMÉNY, Zsombor

20. sz., Budapest
Kortárs

KENYHERCZ, István

20. sz., Palló, Budapest
Kortárs

KÉPSZELY, János

19–20. sz., Besztercebánya, Újszöny,
Bélabánya
120 000,- – 150 000,-

KERKOVITS, Ferenc

18–19. sz., Nyitra, Pressburg
90 000,- – 120 000,-

KERTÉSZ, János

19–20. sz., Kassa, Hidasnémeti
60 000,- – 70 000,-

KERTI, János

20. sz., Budapest
Kortárs

KIEFER, Nándor

19–20. sz., Temesvár, Budapest
150 000,- – 180 000,-

KICKINGER, Zoltán

20. sz., Budapest
Kortárs

KILYÉNFALVI, Gábor

20. sz., Budapest
Kortárs

KIS, Ferenc

19–20. sz., Árokszállás
50 000,- – 60 000,-

KISS, Gyula

20. sz., Báránd
Kortárs

KISSZÉKELYI, Gyula

20. sz., Budapest
Kortárs

KLEVERKAUS, Frigyes

19–20. sz., Brassó
250 000,- – 300 000,-

KLIER, Andreas

19–20. sz., Schönbach, Hamburg, Budapest, Pressburg
150 000,- – 200 000,-

KLIER, Antal

19–20. sz., Schönbach, Budapest?
??

KLIER, Roan, Josef

20. sz., Schönbach, Budapest, USA
??

KLIER, Otto

20 sz., Schönbach, Pressburg
Kortárs

KLOTZ, Mátyás

18. sz., Pressburg
350 000,- – 450 000,-

KMETTY, István

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

KOCSIS, Gáspár

20. sz., Budapest
Kortárs

KOCSIS, Mihály

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

KOCSIS, Sándor

19–20. sz., Budapest ?
50 000,- – 60 000,-

KODÁJ, Zoltán

20. sz., Budapest, Wien
Kortárs

KOHÁNYI, Károly

18. sz., Mehádia, Fehértemplom, Pest
50 000,- – 90 000,-

KOMÁROMY, Sándor

19–20. sz., Abony, Budapest
120 000,- – 150 000,-

KOMÁROMY, Sándor, Tihamér

20. sz., Budapest
Kortárs

KONDOROSY, István

20. sz., Budapest
Kortárs

KÓNYA, István

20. sz., Felsőgalla, Cremona, Tata, Baj
Kortárs

KÓNYA, István (jun.)

20. sz., Tatabánya, Cremona,
Kortárs

KÓNYA, Lajos

20. sz., Tatabánya
Kortárs

KÓNYA, Lajos (ifj.)

20. sz., Tatabánya
Kortárs

KOPÁNYI, Sándor

20. sz., Budapest
Kortárs

KORPONYAI, György

20. sz., Újpest, Budapest
Kortárs

KÓSA, Sándor

20. sz., Rugonfalva
Kortárs

KOTÁN, Csaba

20. sz., Budapest
Kortárs

KOVÁCS, Emil

20. sz., Budapest
Kortárs

KOVÁCS, János

20. sz., Budapest
Kortárs

KOVÁCS, (Kováts) Kálmán

19–20. sz., Kolozsvár
120 000,- – 150 000,-

KOVÁCS, Lajos

19–20. sz., Wien, Budapest
800 000,- – 1 200 000,-

KOVÁCS, Péter

20. sz., Kolozsvár
Kortárs

KOVÁCS, Zoltán

20. sz., Budapest
Kortárs

KOVÁCS, Zoltán

19–20. sz., Zólyom (Zvolen)
150 000,- – 200 000,-

KOZMA, József

19–20. sz., Mezőkomárom, Budapest
90 000,- – 120 000,-

KÖHLER, Lajos

19–20. sz., Abaújszántó, Budapest,
Berlin, Chicago
450 000,- – 600 000,-

KÖRÖSI, Ferenc

20. sz., Budapest
Kortárs

KÓVÁRI, Gyula

20. sz., Tóalmás, Budapest
Kortárs

KRESZNIK, Ferenc Dr.

19–20. sz., Fiume
70 000,- – 90 000,-

KRETSCHMANN, Ernő, Ágost

19–20. sz., Markneukirchen, Budapest
??

KRIGLER, (Kriegler) András

18–19. sz., Wien?, Pest
600 000,- – 900 000,-

KUBESKA, (Kubeschka) Lajos

19–20. sz., Pozsony
150 000,- – 180 000,-

KUBESCHA, Alois

19–20. sz., Pressburg, (Bratislava)
80 000,- – 120 000,-

KUDLIK, István

20. sz., Szabadka, Nagykanizsa
90 000,- – 120 000,-

KUKA, Ferenc

19–20. sz., Pápa
50 000,- – 60 000,-

KÜHLMAYER, Ottó

19–20. sz., Pressburg
60 000,- – 80 000,-

KVANDUK, ?

20. sz., Nyíregyháza
??

LACZKÓ, Sándor

19–20. sz., Budapest
400 000,- – 600 000,-

LADECZKY, János

19–20. sz., Nagykanizsa
250 000,- – 300 000,-

LAKATOS, Ferenc

20. sz., Budapest
Kortárs

LAKATOS, István

20. sz., Kolozsvár
Kortárs

LAKATOS, László

20. sz., Budapest
Kortárs

LANGER, József

19–20. sz., Arad, Pest
60 000,- – 80 000,-

LANGFORTH, Antal

19–20. sz., Budapest
??

LANGFORTH, Károly

19–20. sz., Budapest, Szabadka, Hollandia?
120 000,- – 150 000,-

LANTNER, Ferdinánd

19–20. sz., Prága, Pest, Prága
600 000,- – 800 000,-

LAUMANN, Róbert

19–20. sz., Budapest, Magdeburg, Markneukirchen, Düsseldorf, Budapest
350 000,- – 600 000,-

LEEB, Andreas Carl

18–19. sz., Wien, Pressburg
1 200 000,- – 2 500 000,-

LEEB, Antal

18–19. sz., Pressburg, Wien?
??

LEEB, Baltazár (Boldizsár?)

18–19. sz., Pressburg, Nagyszombat?
??

LEEB, Johann Georg (I)

18–19. sz., Pressburg
1 000 000,- – 2 000 000,-

LEEB, Johann Georg (II)

18–19. sz., Pressburg
800 000,- – 1 500 000,-

LEEB, Johann Georg (III)

18–19. sz., Pressburg
800 000,- – 1 500 000,-

LEEB, Vencel

18–19. sz., Pressburg??
??

LEHNER, Ferenc

19. sz., Prága, Kismarton, Tüppelsgrün
800 000,- – 1 200 000,-

LEMBÖCK, Gabriel

19. sz., Buda, Wien
900 000,- – 2 500 000,-

LENGYEL, István

19–20. sz., Győr
80 000,- – 100 000,-

LENGYEL, Kálmán

19–20. sz., Kolozsvár, Wien, Budapest, Kolozsvár
120 000,- – 150 000,-

LENHARDT, Antal

20. sz., Törökbecse, Nagybecskerek
Kortárs

LENHARDT, János

19–20. sz., Pécs, Szeged, Pécs
150 000,- – 180 000,-

LENK, Vencel

19. sz., Schönbach, Pest, Frankfurt
120 000,- – 200 000,-

LETÉNYI, Károly

19–20. sz., Rónaszék
50 000,- – 60 000,-

LÉVAY, Imre

20. sz., Felsőbánya
Kortárs

LIEDL, Vencel

18. sz., Pest?
??

LIGETI, Lajos

20. sz., Szeged
Kortárs

LÖBB, Franz

18–19. sz., Pressburg
600 000,- – 900 000,-

LOTZ, Tódor

18–19. sz., Pressburg, Wien
150 000,- – 180 000,-

LUTZ, Ignác

19–20. sz., Schönbach, Pest, Wien
250 000,- – 400 000,-

LUTZ, József

19. sz., Schönbach, Budapest
400 000,- – 600 000,-

MACHNITZ, Sámuel

19–20. sz., Újvidék, Szabadka
120 000,- – 180 000,-

MACHNITZ, Sándor

20. sz., Budapest, Szabadka
120 000,- – 180 000,-

MAGASHÁZI, János

20. sz., Ajkarendek, Kanada
Kortárs

MAGYAR, József

20. sz., Budapest
Kortárs

MALDONER, Mihály

18–19. sz., Füssen, Sopron
250 000,- – 350 000,-

MÁLY, György ?

16. sz., ?
??

MALYÁR, Jos?

19. sz., ? Cremona
??

MARECSEK, János

20. sz., Prága, Brünn, Marosvásár-
hely, Kolozsvár
200 000,- – 400 000,-

MAROSSZÉKI Magda, László

20. sz., Budapest
Kortárs

MAROSVÁRY, László

20. sz., Tiszapüspöki, Budapest
Kortárs

MARTIN, János

20. sz., Cremona
Kortárs

MARTIN, H. Richárd

19–20. sz., Breitenfeld, Markneu-
kirchen, Budapest, Bukarest
150 000,- – 180 000,-

MÁNDY, Zoltán

20. sz., Debrecen, USA?, Brazília?
Kortárs

MÁHR, (Már) János

19–20. sz., Székesfehérvár
50 000,- – 60 000,-

MÁRTON, József

20. sz., Makó
Kortárs

MEDGYESY, József

20. sz., Budapest, Székesfehérvár
Kortárs

MEISSNER, János

20. sz., Budapest
??

MEISSNER, Mihály

20. sz., Budapest
Kortárs

MENICH, András

20. sz., Budapest
350 000,- – 600 000,-

MÉSZÁROS, István

19–20. sz., Kolozsvár?
80 000,- – 90 000,-

MÉSZÁROS, János

20. sz., Pusztavacs, Budapest
Kortárs

MÉSZÁROS, József

20. sz., Budapest
Kortárs

METELKA, Josef

19. sz., Prága?, Pest, Wien
??

METZKER, Ferenc

19–20. sz., ?
??

METZKER, (Metzger) István

19–20. sz., Nagymaros, Székesfehérvár, Győr, Szombathely
200 000,- – 250 000,-

METZKER, (Metzger) József

19–20. sz., Nadap, Székesfehérvár, Kolozsvár, Győr, Budapest
150 000,- – 200 000,-

MEZEI, János

20. sz., Mátészalka, Budapest
Kortárs

MICHELBERGER, Ferenc

20. sz., Budapest
Kortárs

MICHELBERGER, János

19–20. sz., Érd, Budapest
200 000,- – 300 000,-

MIKLÓSI, Lajos

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

MILÁN, S. ?

19–20. sz., Werschetz, ?
??

MIRTH, József

19–20. sz., Budapest
250 000,- – 350 000,-

MOGYORÓSSY, Gyula

20. sz., Budapest
Kortárs

MOLNÁR, Gábor

20. sz., Budapest
Kortárs

MOLNÁR, Zoltán

20. sz., Budapest
Kortárs

MÓR, Johann

19–20. sz., Székesfehérvár
120 000,- – 150 000,-

MOSER, Judith

20. sz., Mittenwald, Budapest
Kortárs

MÓZSA, Sándor

19–20. sz., Feketefalu, Nagybánya
120 000,- – 150 000,-

MÖNNIG, Adolf Vilmos

19. sz., Markneukirchen, Pest, Miskolc, Kolozsvár, Debrecen
1 200 000,- – 1 800 000,-

MÖNNIG, Ernst

19–20. sz., Wien, ?
??

MÖNNIG, Ferenc

19–20. sz., Wien, Markneukirchen, Budapest

300 000,- – 350 000,-

MÖNNIG, József

19. sz., Pest

600 000,- – 800 000,-

MUNTYÁN, Sándor

20. sz., Budapest, Pécs, Székesfehérvár

120 000,- – 160 000,-

MÜLLER, József

19–20. sz., Plauen, Pest

??

MÜRELL, András

20. sz., Budapest

Kortárs

NAGY, Béla

20. sz., Jászalsószentgyörgy, Budapest

Kortárs

NAGY, Ferenc (Franz)

19. sz., Pest

220 000,- – 300 000,-

NAGY, Ferenc

19. sz., Szabadka

??

NAGY, István

19–20. sz., Szabadka, Szeged, Miskolc, Bukarest

120 000,- – 180 000,-

NAGY, János

18–19. sz., Pest

600 000,- – 900 000,-

NAGY, József

19. sz., Pest

??

Nagy, József

19–20. sz., Bukarest, Pesterzsébet

120 000,- – 160 000,-

NAGY, Karl

18–19. sz., Pest, Wien

??

NAGY, Sándor Dr.

20. sz., Nagykanizsa, Debrecen

??

NEMES, George

20. sz., Budapest, London

Kortárs

NEMES, István

20. sz., Budapest

Kortárs

NEMESSÁNYI, László

20. sz., Budapest

Kortárs

NEMESSÁNYI, Sámuel (Samu)

19. sz., Liptószentmiklós (Werbic-Husték), Pest, Szeged, Budapest

2 000 000,- – 4 000 000,-

NEMESSÁNYI, Lőrinc

19–20. sz., Losonc

80 000,- – 100 000,-

NEUBAUER, Károly

19. sz., Buda

150 000,- – 200 000,-

NEUBAUER, Kriisztján

19. sz., Buda

250 000,- – 350 000,-

NEUSIDLER (több változatban is!), Hans

16. sz., Pressburg, Nürnberg

??

NÉMETH, Dezső

19–20. sz., Rákóczi falva

120 000,- – 150 000,-

NISLE, David

18–19. sz., Kismarton?

??

NOVADOVICS, István

19–20. sz., Pécs
60 000,- – 70 000,-

NOVÁK, Bálint

19–20. sz., Hódmezővásárhely, Budapest
120 000,- – 150 000,-

NYITRAI, Ferenc

20. sz., Budapest
Kortárs

OBERLÄNDER, Vilmos

19–20. sz., Jászberény, Budapest
120 000,- – 150 000,-

ORBÁN, Imre

19–20. sz., Sturovo, Budapest
350 000,- – 400 000,-

ORBÁN, József

19–20. sz., Bedeg, Budapest
140 000,- – 160 000,-

ÖRDÖGH, István

20. sz., Szeged
Kortárs

ÓRY, Péter ?

18–19. sz., Paris?
??

PACZKA, Antal

19–20. sz., Lemberg??
??

PADUCH, Ede

19–20. sz., Jablunkau, Budapest ,
Hamburg
400 000,- – 600 000,-

PALATINUS, András

19–20. sz., Cibakháza, Pécs, Budapest,
Szolnok
200 000,- – 300 000,-

PALATINUS, György

20. sz., Szolnok
Kortárs

PÁLHEGYI, Lajos

20. sz., Mezőkövesd, Miskolc
Kortárs

PÁLINKÁS, Pál

20. sz., Cegléd, Kecskemét
Kortárs

PÁLLYA, Celesztin

19–20. sz., Genova, Újpest
70 000,- – 80 000,-

PAPP, Béla

20. sz., Mátranovák
Kortárs

PAPP, József

19–20. sz., Pécs, Budapest
50 000,- – 60 000,-

PAPP, Sándor

19–20. sz., Budapest
200 000,- – 300 000,-

PARRAGH, Kálmán

20. sz., Budapest
Kortárs

PÁSZTHY, István

19–20. sz., Pásztó, Budapest
150 000,- – 250 000,-

PATAKI, Szilárd

19–20. sz., Békéscsaba
50 000,- – 60 000,-

PATHAN, Vince

19–20. sz., Unter-Graupen, Budapest,
Wien
350 000,- – 500 000,-

PATZELT, Nándor

19. sz., Pest
250 000,- – 350 000,-

PATZELT, János Ferdinánd

19. sz., Pest, Wien, Berlin
600 000,- – 850 000,-

PAUER, Stefan

19–20. sz., Pressburg
80 000,- – 90 000,-

PÉCELI, Péter

20. sz., Sárospatak, Cremona
Kortárs

PERJÉS, Kálmán

19. sz., Gyula
??

PERJÉS, Kálmán

19–20. sz., Torna, Kuzsnicz
60 000,- – 80 000,-

PÉTERI, Károly

20. sz., Miskolc, Cremona
Kortárs

PETRI, Antal

19–20. sz., Zombolya
50 000,- – 60 000,-

PETRÓ, József

20. sz., Lőrinci, Vác
Kortárs

PETRÓCZKY, József

20. sz., Heves
120 000,- – 150 000,-

PETZ, János

19. sz., Pest
??

PFINGSGRAEFF, Frigyes

19. sz., Nagyszeben
60 000,- – 90 000,-

PILÁT, Ernő, Pál

19–20. sz., Budapest, New York, Los Angeles
500 000,- – 800 000,-

PILÁT, Pál

19–20. sz., Beneschau, Wien, Budapest
400 000,- – 600 000,-

PISZTÓRY, ?

20. sz., Budapest
??

PLACHT, Ferenc

19. sz., Schönbach, Pest, Budapest
90 000,- – 120 000,-

PLIVERICS, Emil

19–20. sz., Sopron, Budapest, Berlin
1 500 000,- – 2 000 000,-

POLLÁK, József

20. sz., Arad, Temesvár, Mirecourt, Bukarest
Kortárs

PRAUNER, József

18. sz., Wien, Pest
??

PRESZL, József

20. sz., Budapest
Kortárs

PROKOP, Ferenc

19. sz., Hlinsko, Wien, Pest
250 000,- – 800 000,-

PRÜLLER, Antal

19. sz., Schönbach, Pest
??

PUSKÁS, József

20. sz., Cleveland, Budapest, New York, Los Angeles
Kortárs

RAÁB, Johann

19–20. sz., Schönbach, Komárom, Pécs, Göppingen
??

RAAB, Károly (Karl)

19–20. sz., Zombor
120 000,- – 150 000,-

RÁCZ, Barnabás

20. sz., Gödöllő
Kortárs

RÁCZ, József

20. sz., Békéscsaba
Kortárs

RÁCZ, Lóránd

20. sz., Budapest, Den Haag
Kortárs

RACZINSKY, (Racsinszky), János

19–20. sz., Budapest
150 000,- – 180 000,-

RADLER, Emil

19. sz., Segesvár
??

RÁK, Sándor

19–20. sz., Szombathely
60 000,- – 80 000,-

RAUER, György

19–20. sz., Wien, Budapest
??

REISZNER, Nándor

19–20. sz., Debrecen, Pécs
90 000,- – 120 000,-

REMÉNYI, László

19–20. sz., Budapest, Hamburg, Paris
350 000,- – 450 000,-

REMÉNYI, Michael, Erik

20. sz., Budapest, Toronto
Kortárs

REMÉNYI, Mihály

19–20. sz., Pest, Wien, Budapest
600 000,- – 800 000,-

RÉTFI, ?

19–20. sz., Chartres
??

REZSABEK, Attila

20. sz., Budapest
Kortárs

RIBARITS, István

19–20. sz., Szombathely, Budapest
120 000,- – 150 000,-

RIBARITS, János (I)

19–20. sz., Sopron, Szombathely, Pest
250 000,- – 400 000,-

RIBARITS, János (II)

20. sz., Környe, Szombathely, Kőszeg,
Kispest
120 000,- – 150 000,-

RIBARITS, József ?

19–20. sz., Szombathely?
??

RIBARITS, Mihály

19. sz., Felsőpulya, Paris?
??

RIBARITS, Sándor

19–20. sz., Szombathely, Kőszeg, Bot-
falu
110 000,- – 120 000,-

RICHTER, Károly?

19. sz., Szeged
??

RICHTER, Kristóf Ádám

19. sz., Szeged
??

RICHTER, Pál

19–20. sz., Szatmárnémeti??
??

RIDWAL, Anton

19. sz., Temesvár
50 000,- – 60 000,-

RIEDL, János

19–20. sz., Schönwerth, Sopron
??

RIEDL, Rezső (I)

19–20. sz., Sopron, Schönbach, Innsbruck
??

RIEDL, Rezső (II)

20. sz., Sopron, Graslitz, Klingenthal
Kortárs

RINGBAUER, Dezső

20. sz., Kispeszt
Kortárs

ROMANEK, András

20. sz., Majlát, Budapest
Kortárs

ROMANEK, Tihamér

20. sz., Martonvásár
Kortárs

ROMÁK, György

20. sz., Szeged
Kortárs

ROTHAMMER, Károly

19–20. sz., Budapest, London, Los Angeles
350 000,- – 600 000,-

RUHLINSKY (Rucklinski), Ioan. Ant.

17–18. sz., ?
??

RUMANN, Alfréd

20. sz., Pécs, Budapest
Kortárs

SABATHIEL, Albin

19–20. sz., Budapest, Wien, Berlin, Frankfurt a. M.
350 000,- – 500 000,-

SANDNER, Johann

19. sz., Schwarzenbach, Budapest
??

SANDNER, József

19. sz., Schönbach, Pest
250 000,- – 350 000,-

SANDNER, J. Károly

19–20. sz., Schönbach, Budapest, Wien
350 000,- – 450 000,-

SANDNER, Vince

19. sz., Schönbach, Budapest
150 000,- – 250 000,-

SÁGI (Steiner), Tibor

20. sz., Szeged, Mirecourt
Kortárs

SÁLI, Géza

20. sz., Mezőhegyes, Budapest
Kortárs

SÁNDOR, Lajos

19–20. sz., Kolozsvár
??

SÁRÁNSZKY, Pál

20. sz., Pilis, Budapest
Kortárs

SÁRKÖZY, Károly

19–20. sz., Körmend, Prága, Passau
120 000,- – 250 000,-

SCHEFFERNÁ, János (I)

18–19. sz., Prága, Pest
150 000,- – 200 000,-

SCHEFFERNÁ, János (II)

19. sz., Budapest Kassa
80 000,- – 120 000,-

SCHEFFERNÁ, József ?

19. sz., ?
??

SCHEFFERNÁ, Kálmán ?

19. sz., Kassa ?
??

SCHEFFERNÁ, Károly ?

19. sz., Pest, Kassa?

??

SCHEFFERNÁ, Róbert ?

19. sz., Kassa?

??

SCHEIB, Ferenc

19. sz., Pest, Szabadka

??

SCHILLING, Károly

19–20. sz., Budapest

150 000,- – 250 000,-

SCHLAGER, József

19. sz., Pressburg

??

SCHMAL, János

20. sz., Budapest

Kortárs

SCHMIDT, János, Márton

18–19. sz., Pressburg

250 000,- – 350 000,-

SCHMIDT, József

19. sz., Pressburg??

??

SCHMIDT, Soma?

19. sz., ?

??

SCHMIDT, Károly?

18–19. sz., Pressburg

??

SCHMIED (Schmidt??) János

18–19. sz., Pressburg

250 000,- – 350 000,-

SCHMIED, Josef

19. sz., Pressburg

200 000,- – 400 000,-

SCHMIED, Soma

19–20. sz., Budapest

200 000,- – 350 000,-

SCHMIEDBAUER, Jakob

19. sz., ?

??

SCHNEIDER, Ferenc

19–20. sz., Pakrac, Pécs, Zágráb

??

SCHNEIDER, István

20. sz., Várpalota, Budapest

Kortárs

SCHNEIDER, István László

20. sz., Várpalota Budapest

Kortárs

SCHNÉBERGER, Lajos

20. sz., Budapest

Kortárs

SCHÖNHERR, Sándor

19–20. sz., Nagybánya

50 000,- – 60 000,-

SCHÖLLNAST, Franz

18–19. sz., Pressburg

??

SCHHÖLLNAST, Vencel

19. sz., Pressburg

??

SCHREIBER, Antal19–20. sz., Schönbach, Budapest,
Hamburg**SCHUNDA, Franz**

19. sz., Sibirin, Prága, Pest

150 000,- – 250 000,-

SCHUNDA, Josef

19. sz., Sibirin, Prága, Pest

1500 000,- – 250 000,-

SCHUNDA, Károly

19–20. sz., Budapest
90 000,- – 120 000,-

SCHUNDA, Vencel József (Wenzel, Josef)

19–20. sz., Dubec, Pest, Budapest
150 000,- – 200 000,-

SCHWEITZER, Johann Baptist

18–19. sz., Wien, Pest
2 000 000,- – 3 000 000,-

SCHWERER, Anton

19–20. sz., Filippovár, Pest, Pécs
120 000,- – 150 000,-

SCHWERER, Nándor?

19–20. sz., Nagyszeben??
??

SEBESTYÉN, Sándor

19–20. sz., Nagyvárad
50 000,- – 60 000,-

SEBŐK, Lajos

20. sz., Orosháza, Szeged
Kortárs

SEBŐK, Miklós

20. sz., Szeged
Kortárs

SEEMAYER, Vilmos

20. sz., Miskolc
Kortárs

SEITZ, ?

20. sz., ? Pest
??

SETZER, Ágoston

19. sz., Pest, Wien, Drezda, Stuttgart,
Budapest
350 000,- – 600 000,-

SEMMELWEIS, Tibor (I)

20. sz., Budapest
Kortárs

SEMMELWEIS, Tibor (II)

20. sz., Budapest, Mittenwald, Cremona, London
Kortárs

SIEBENHÜHNER, Antal

19–20. sz., Pest, Wien, New York, Zürich
450 000,- – 800 000,-

SIMKÓ, Adalbert

20. sz., Kassa
Kortárs

SIMKÓ, Béla

19–20. sz., Kassa
50 000,- – 60 000,-

SIMÓ, Gábor

19–20. sz., Marosvásárhely
70 000,- – 90 000,-

SIMON, Georges

20. sz., ?
??

SIMON, János

20. sz., Nagyvárad?
??

SINAY, Tibor

20. sz., Debrecen
Kortárs

SIPEKI, Balázs

19–20. sz., Jászárokszállás
50 000,- – 60 000,-

SKOPÁL, István

19. sz., Győr
??

SITT, Antal

19. sz., Vál, Pest, Wien, Leipzig, Prága
1 200 000,- – 1 800 000,-

SOLLNER, Franz

19–20. sz., Tachau, Wien, Pest, London
200 000,- – 400 000,-

SOMOGYVÁRY, Tivadar

20. sz., Arad, Pécs, Szolnok
Kortárs

SÓTI, János

20. sz., Budapest
Kortárs

SÖRÖS, Tibor

20. sz., Budapest, Brantford
Kortárs

SPIEGEL, János

19–20. sz., Sopron, Budapest
600 000,- – 1 500 000,-

SPITZ, József

20. sz., Újpest, Pécs, Budapest
Kortárs

STAUFER, Johann Anton

19. sz., Wien, Kassa
150 000,- – 250 000,-

STAUFER, Johann Georg

18–19. sz., Wien
1 500 000,- – 1 800 000,-

STEGER, Franz

18–19. sz., Buda
800 000,- – 1 200 000,-

STEGER, Ferenc

19. sz., Nagyszeben
350 000,- – 450 000,-

STEHLIK, István

20. sz., Budapest
Kortárs

STEHLIK, János

19–20. sz., Budapest
80 000,- – 120 000,-

STEHLIK, Lajos

19–20. sz., Budapest
80 000,- – 120 000,-

STEIGERWALD, Ernő

20. sz., Szolnok, Székesfehérvár, Budapest, Gyula, Békéscsaba
Kortárs

STEIN, Henrik

19. sz., Augsburg, Pressburg
??

STEINER (Sági), Tibor

20. sz., Szeged, Mirecourt
Kortárs

STERBACH, Frank (Fritz)

19–20. sz., Késmárk, Budapest, USA
??

STERNBERG, ?

20. sz., Budapest
Kortárs

STIGLITZ, Erzsébet

20. sz., Budapest
Kortárs

STOSZ (Stoss), Benedict

18–19. sz., Füssen?, Nagyszeben
150 000,- – 250 000,-

STOWASSER, János

19. sz., Csehország, Pest, Buda, Budapest
120 000,- – 150 000,-

STÖSSZEL (Stössel), György

19–20. sz., Würzburg, Wien, Budapest, Köln
150 000,- – 250 000,-

STRAUB, András

19. sz., Pest, Budapest
??

STROCKL, Nándor

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

SZABÓ, Géza

19–20. sz., Budapest
??

SZABÓ, István

20. sz., Budapest
Kortárs

SZABÓ, Károly Ákos

20. sz., Budapest
Kortárs

SZALAY, Gyula

19–20. sz., Budapest, Oroszország??
??

SZALAY, István

19–20. sz., Székesfehérvár, Budapest,
Wien
120 000,- – 200 000,-

SZENDŐFY, Pál

20. sz., Tatabánya
Kortárs

SZENDREY, József

20. sz., Szombathely
Kortárs

SZENDRŐFI, Attila

20. sz., Budapest
Kortárs

SZENTESSY, Kálmán

19. sz., Dunaföldvár, Budapest
450 000,- – 800 000,-

SZEPESSY, Béla

19–20. sz., Pest, Budapest, Wien,
München, London, Schruns
1 500 000,- – 2 500 000,-

SZERÉNYI, Béla

20. sz., Budapest
Kortárs

SZERGIUSZ, Miklós

19–20. sz., Szentes
60 000,- – 70 000,-

SZÉKELY, Péter

20. sz., Budapest, Cremona
Kortárs

SZÉLES, Miklós

20. sz., Vác, Budapest
Kortárs

SZÉP, Emő

20. sz., Debrecen
Kortárs

SZILÁGYI, György

20. sz., Keszthely
Kortárs

SZTANKÓ, Zoltán

19–20. sz., Sátoraljaújhely
60 000,- – 80 000,-

SZÜTS, Tibor

20. sz., Esztergom, Győr
Kortárs

TAMÁSI, György Gyula

19–20. sz., Mezőtúr
80 000,- – 90 000,-

TANCZER, György (I)

19–20. sz., Kecskemét, Budapest, Wi-
en, Debrecen
600 000,- – 800 000,-

TANCZER György (II)

19–20. sz., Budapest, Debrecen
350 000,- – 500 000,-

TARNÁRY, Gyula

20. sz., Budapest ?
Kortárs

TASSY, András

20. sz., Győr
Kortárs

TATÁR, György

20. sz., Nyíregyháza
Kortárs

TATÁR, Péter (Pietro)

20. sz., Bátaszék, Budapest, Milánó,
Cremona, New York
Kortárs

TAUBER, András (Andreas)

18–19. sz., Wien, Pressburg
450 000,- – 600 000,-

TELEKY, László Gyula gróf

20. sz., ? Kővár–Hosszúfalu
Kortárs

TEMESVÁRI, Péter

20. sz., Budapest
Kortárs

TEŐKE, Béla

20. sz., Budapest
Kortárs

TEREBESI, Albert

19–20. sz., Máramarossziget, Prága,
Budapest, Debrecen, Óbuda
120 000,- – 150 000,-

THEISZ, Michele

19–20. sz., Budapest
??

TEUFELSDORFER, Peter

18–19. sz., Wien, Pest
800 000,- – 1 600 000,-

THIR (Thier, Dier, Dürr stb.), Anton (I)

18. sz., Birnbaum, Pressburg?, Wien?
800 000,- – 1 200 000,-

THIR (Több változatban!) Anton (II)

18–19. sz., Pressburg, Wien
800 000,- – 1 200 000,-

THIR, (Több változatban!), Anton (III)

18–19. sz., Wien
800 000,- – 1 200 000,-

THIR, (Több változatban!), Andreas

18–19. sz., Pressburg
1 200 000,- – 1 500 000,-

THIR (Több változatban!), Mathias

18–19. sz., Wien, Pressburg
800 000,- – 1 200 000,-

TISCHINANT (Tischenant), Ferenc

19. sz., Oberbulen, Pest
700 000,- – 1 200 000,-

TODT, Henrik Hermann

19–20. sz., Markneukirchen, Budapest
??

TOMAY, András

19–20. sz., Zágráb, Budapest ?
??

TONTÉ, Lázár

19–20. sz., Dorog, Budapest
80 000,- – 120 000,-

TORDAI, Árpád

19–20. sz., Salgótarján
80 000,- – 90 000,-

TORMA, János

19–20. sz., Zombor, Újvidék
120 000,- – 150 000,-

TORMA, János (ifj.)

20. sz., Újvidék
Kortárs

TÓTH, András

19–20. sz., Nagybecskerek, Temesvár,
Belgrád, Hamburg, Orosháza, Budapest
150 000,- – 180 000,-

TÓTH, János (I)

19–20. sz., Magyarkanizsa, Szolnok,
Budapest
800 000,- – 1 600 000,-

TÓTH, János (II)

20. sz., Budapest
Kortárs

TÓTH, Jánosné (Lemberkovics, Ilona Márta)

19–20. sz., Négyes, Budapest
350 000,- – 450 000,-

TÓTH, Terézia

20. sz., Debrecen, Budapest, Róma
Kortárs

TÓTH, Sándor

19–20. sz., Szeged, Budapest, Wien,
Berlin, Prága
250 000,- – 350 000,-

TÖRÖK-SZÉKELY, György

20. sz., Budapest
Kortárs

TURCSÁK, Tibor

20. sz., Budapest
Kortárs

TURY, Gyula

19–20. sz., Budapest, Cegléd
70 000,- – 80 000,-

UHRIN, Károly

20. sz., Budapest
Kortárs

UNGÁR, Frigyes

19–20. sz., Földvár (Brassó m.), Seges-
vár
50 000,- – 60 000,-

URBÁN, József

19. sz., Cernuc, Sopron, USA, Prága,
San Francisco
120 000,- – 150 000,-

UNGARINI, Antonio

18. sz., Fabriano ?
??

UTRI, Ferenc

19–20. sz., Sátoraljaújhely
120 000,- – 150 000,-

VADON, Géza Dr.

19–20. sz., Nyüved, Budapest
350 000,- – 600 000,-

VAJDA, Ákos Lajos

19–20. sz., Budapest, Felsőgöd, London?
450 000,- – 800 000,-

VAJDAFFY, Béla

20. sz., Mátyásföld, Budapest,
Markneukirchen, Wien, Szolnok, Baja
Kortárs

VAJDAY, András

19–20. sz., Szarvas
50 000,- – 60 000,-

VALSA, Elemér

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 130 000,-

VARGA, Lajos

20. sz., Győr?
Kortárs

VARGA, Mihály

20. sz., Felsőszászberek, Budapest
Kortárs

VARGA, Stefan

20. sz., Lőcse, Pozsony
Kortárs

VARJÚ, Béla

19–20. sz., Újpest
??

VARJÚ, István

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 130 000,-

VARJÚ, Károly

19–20. sz., Budapest
??

VASI, Márk

19. sz., ?, Köln, Ravenna??
??

VASVÁRY, István

19. sz., Arad
??

VÁRADY, Gyula

19–20. sz., Sárosporoszi, Budapest, Komárom
300 000,- – 450 000,-

VÁRADI, Antal ?

19–20. sz., Budapest
??

VÁRSZEGI, Tamás

20. sz., Budapest
Kortárs

VERMES, P. ?

18–19. sz., ?
??

VÉBER, Miklós

20. sz., ?
??

VIDA, András

19–20. sz., Érsekkéty, Budapest
120 000,- – 130 000,-

VIEDENHOFER (Wiedenhoffer stb.), Bernhard

18–19. sz., Füssen, Pest
350 000,- – 500 000,-

VINAHLEK, Ferenc

19–20. sz., Budapest, Temesvár, Nagyszében
120 000,- – 150 000,-

VOIDISCHEK, Jos.?.?

19. sz., Pest
??

VOIGT, Károly

19–20. sz., Markneukirchen, Pest, Wien
600 000,- – 800 000,-

VORERG, Sándor

19. sz., Eperjes
90 000,- – 110 000,-

VINHALEK (Wyhnalek stb.), Ferenc ?

19–20. sz., ?
??

WACHA, Albert

19. sz., Pressburg
??

WANNER, József

20. sz., Váradszőlős, Nagyvárád
??

WEBER, ?

19–20. sz., Szeged?
??

WEIDLICH, Antal Ernő

19–20. sz., Markneukirchen, Budapest
??

WEIDLICH, Gusztáv

19–20. sz., Oberdöbling, Budapest
??

WEIDLICH, Oszwald

19–20. sz., Markneukirchen, Düsseldorf, Budapest
250 000,- – 350 000,-

WELLER, Hermann

19–20. sz., Budapest, Odessza
??

WENTLAND, Pál

19–20. sz., Berlin, Budapest, Wien
120 000,- – 150 000,-

WERNER, Alajos

19–20. sz., Budapest
450 000,- – 600 000,-

WEISSKIRCHER, Ernő

19–20. sz., Szentágota
120 000,- – 150 000,-

WILFER, József

19–20. sz., Absroth, Budapest ?
??

WINAHLEK, Ferenc ? I. Vinahlek, Vinhalek

19–20. sz.,
??

WINDISCH, Gusztáv

19. sz., Gyömrő, Pest
??

WINDISCH, J. ?

19. sz., Nagyszeben
??

WISKY, Ferenc

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

WOJCSIK, Ignác

19–20. sz., Budapest?
50 000,- – 60 000,-

WÖRLE, Johann Paul

18–19. sz., Vils, Pressburg
350 000,- – 450 000,-

ZACH, Franz

19. sz., Csehország, Pest, Bukarest
250 000,- – 350 000,-

ZACH, Carl

19–20. sz., Wien, Budapest, Mannheim stb.
450 000,- – 550 000,-

ZACH, Ignaz

19–20. sz., Wien
??

ZACH, Thomas

19. sz., Csehország, Prága, Pest, Szabadka, Kolozsvár, Bukarest, Wien
1 500 000,- – 2 500 000,-

ZERKOVITZ, Oskar

19–20. sz., Nagykanizsa
120 000,- – 150 000,-

ZIMMER, K. Ottó

19–20. sz., Erlbach, Budapest
450 000,- – 600 000,-

ZIMMER, Olivér

20. sz., Budapest, Frankfurt a. M.
150 000,- – 180 000,-

ZOBEL, Venzeslaus (Vince)

18–19. sz., Leitmeritz, Pest
450 000,- – 600 000,-

ZOFALL, Georg Johann

18–19., sz., Ofschik ?, Pest
350 000,- – 700 000,-

ZOFALL, Rezső,

19. sz., Buda
150 000,- – 200 000,-

ZOFALL, Rudolf

19. sz., Pest?
??

ZSIBÓK, István

20. sz., Szeged

Kortárs

ZSIGA, László

20. sz., Foktő, Budapest

Kortárs

ZSIGA, Lajos

19–20. sz., Dunaszentbenedek, Kalocsa, Budapest

120 000,- – 150 000,-



VONÓS ÉS PENGETŐS HANGSZEREK NYILVÁNTARTÁSA

(Nómenkiatúra, adatlapok, sablonok)

A hangszer-történet, és azon belül a hangszerkészítés történetének mellőzöttsége meglehetősen nyilvánvalóvá válik, ha áttekintjük a gyűjtemények nyilvántartását. Lét-rejöttük körülményei, nevezetesen, hogy állami vagy magángyűjteményekről van-e szó, illetve, hogy a XX. sz. vagy korábbi időszakok voltak megalapításuk időkeretei, nagyon eltérővé tehetik tárgyaik nyilvántartási módszereit, szokásait, előírásait is. Ez a felhasználó és áttanulmányozott nyomtatványokból meglehetősen egyértelműséggel állapítható meg. Egyes helyeken szöveges, máshol rajzos, olykor fotózott vagy vegyesen alkalmazott leírások, ábrák képezik a nyilvántartások alapját. Ezt különböző részleges vagy teljes katalógusok egészítik ki, amelyek adatai ugyancsak nagyon változók. Bizonyos, hogy a műtárgyak — és ilyennek kell tekinteni a hangszereket is — vizsgálatának fejlődésével együtt jár a nyilvántartásuk fejlődése is, és ez a később indulóknak bizonyos előnyöket biztosíthat. Miután így mi Magyarországon különösen előnyös helyzetben vagyunk, megragadhatjuk a lehetőséget, hogy olyan nyilvántartási rendszert dolgozzunk ki, amely felhasználja a már alkalmazott módszereket, eljárásokat és eszközöket. A következőkben ismertetésre kerülő módszerek nem tekintendők véglegesnek, de úgy vélem a kiinduláshoz elfogadható alapokat szolgáltathatnak. A közölt táblázatok, sablonok és rajzok, valamint a javasolt nómenklatúra egy átfogó vizsgálati és adatrögzítési rendszer része, amely együttesen képezi a körülményeink között viszonylag gazdaságosan megvalósítható kutatási, gyűjtési, nyilvántartási és publikálási munka alapjait.

A komplex vizsgálati rendszerről itt nincs mód részletes beszámolót adni, így csak annyit írhatok róla, hogy az eddig ismert — és általunk is elérhető — módszereket, valamint egy új vizsgálati módszert együttesen alkalmazva, véleményem szerint megbízható, korszerű kutatási programot tervezhetünk és valósíthatunk meg. Ehhez természetesen elengedhetetlen a nómenklatúra kidolgozása, ami a mellékletekben javaslatként szerepel, valamint az adatok rögzítésére szolgáló nyomtatványok elkészítése, amelyek mind fekvő, mind álló formában ugyancsak a mellékletek között találhatók. A két adatlaptípus (hegedűfélékhez, viola- és pengetett hangszerek családjához) alkalmazkodik az egyes csoportokhoz, de ugyanakkor meglehetősen általánosít is, hogy a sokféle különböző nyomtatvány elkerülhető legyen. A hegedűfélék előnyomott rajzai egyértelművé teszik a méretek vonatkoztatását, míg a másik adatlapra a sablonok segítségével rajzolhatjuk be a kérdéses típust. A sablonok elkészítéséhez néhány lehetséges rajz-javaslatot közlök a mellékletekben. E rajzok nem a természetes nagyságot mutatják, csupán típusokat jelölnek. A nómenklatúrát célszerű lenne nemzetközi együttműködéssel továbbfejleszteni német, angol, orosz, francia, olasz, cseh, lengyel és spanyol nyelven.

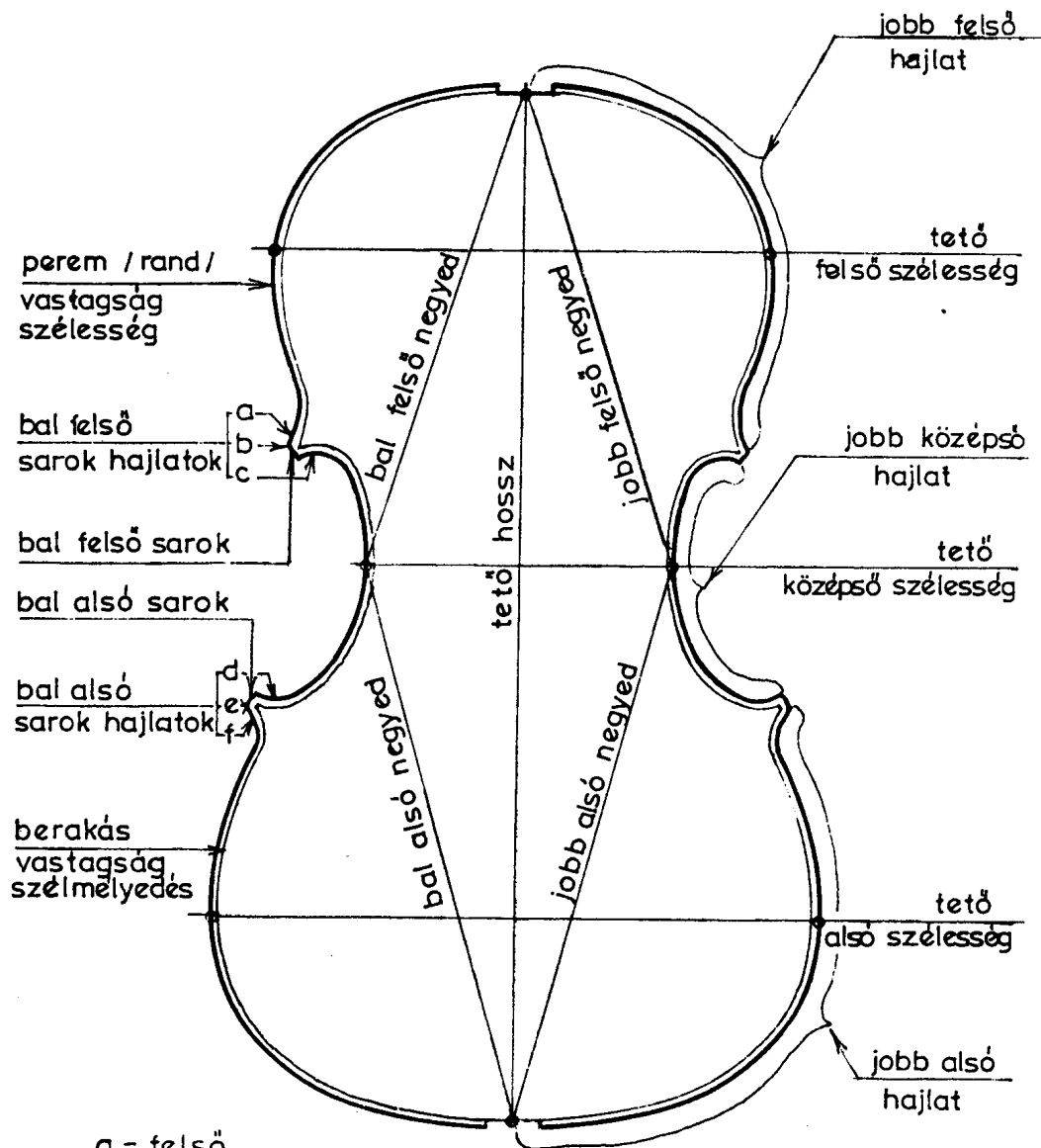
Registrieren der Streich- und Zupfinstrumente (Zusammenfassung)

Das Registrieren der in den Sammlungen befindlichen Musikinstrumente ist gegenwärtig nicht einheitlich. Ich schlage vor die Einführung eines solchen Register-systems, das die bisher verwendeten Systeme, Verfahren und Mittel verwendet. Die mitgeteilten Tabellen, Schablonen und Zeichnungen, wie auch die empfohlene Nomenklatur — deren Ausarbeitung auch in einer anderen Sprache erwünscht wäre, — sind Teile eines umfassenden, untersuchenden und Daten festsetzenden Systems. Die Zeichnungen und Schablonen zeigen nicht die natürliche Größe, sie bezeichnen bloß Typen.

Nómenklatúra

(Táblák)

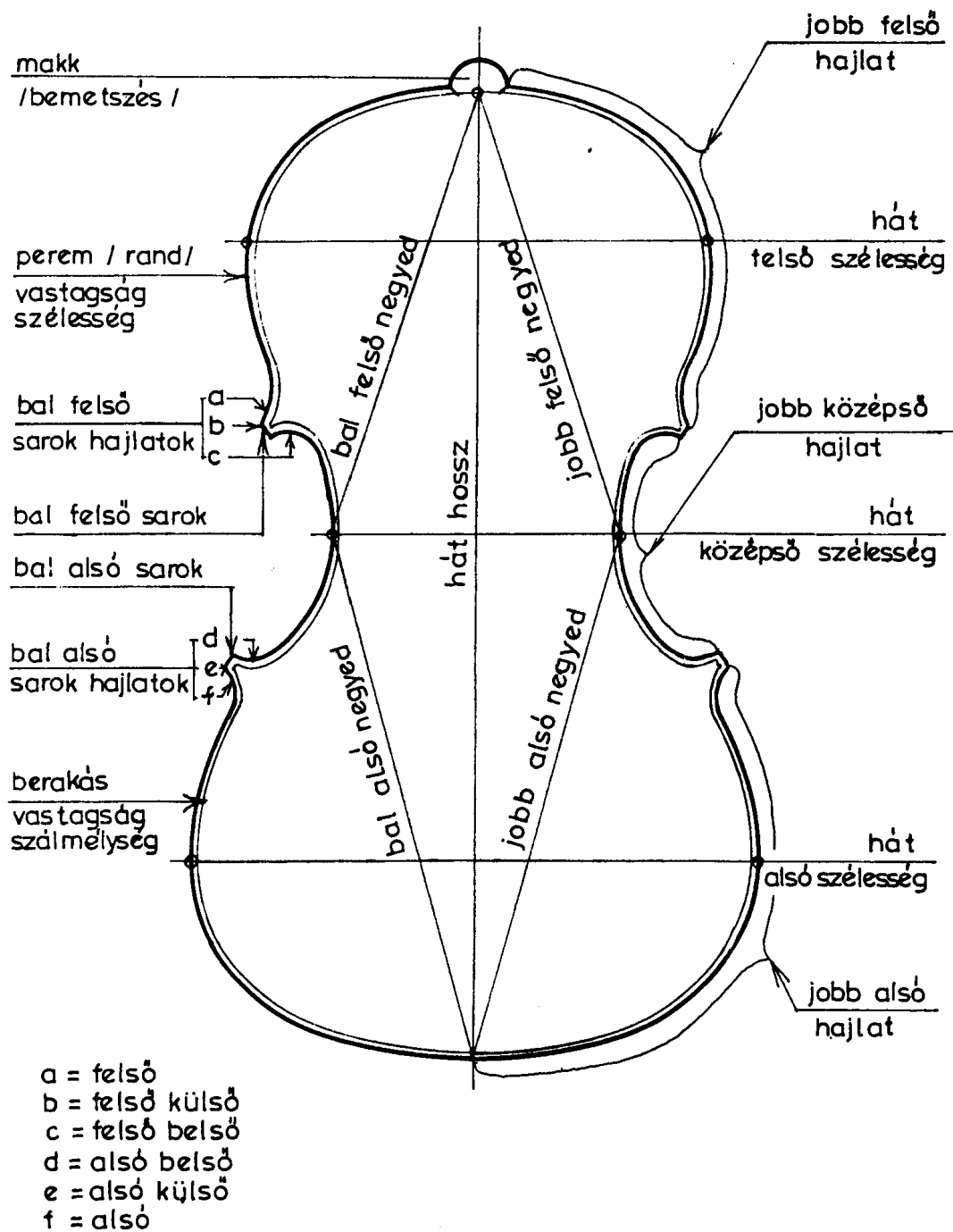
A tető



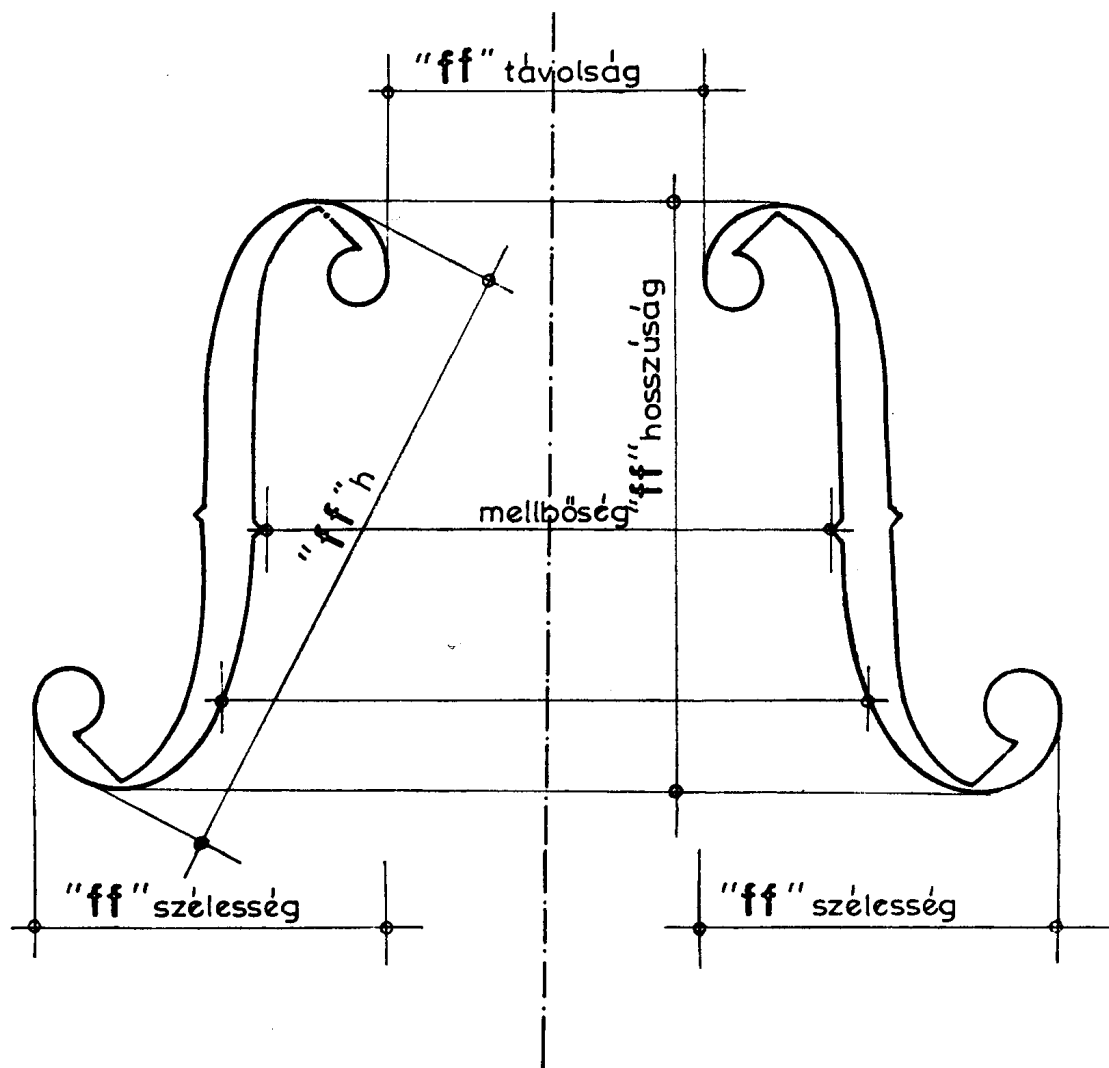
- a = felső
 b = felső külső
 c = felső belső
 d = alsó belső
 e = alsó külső
 f = alsó

A hát

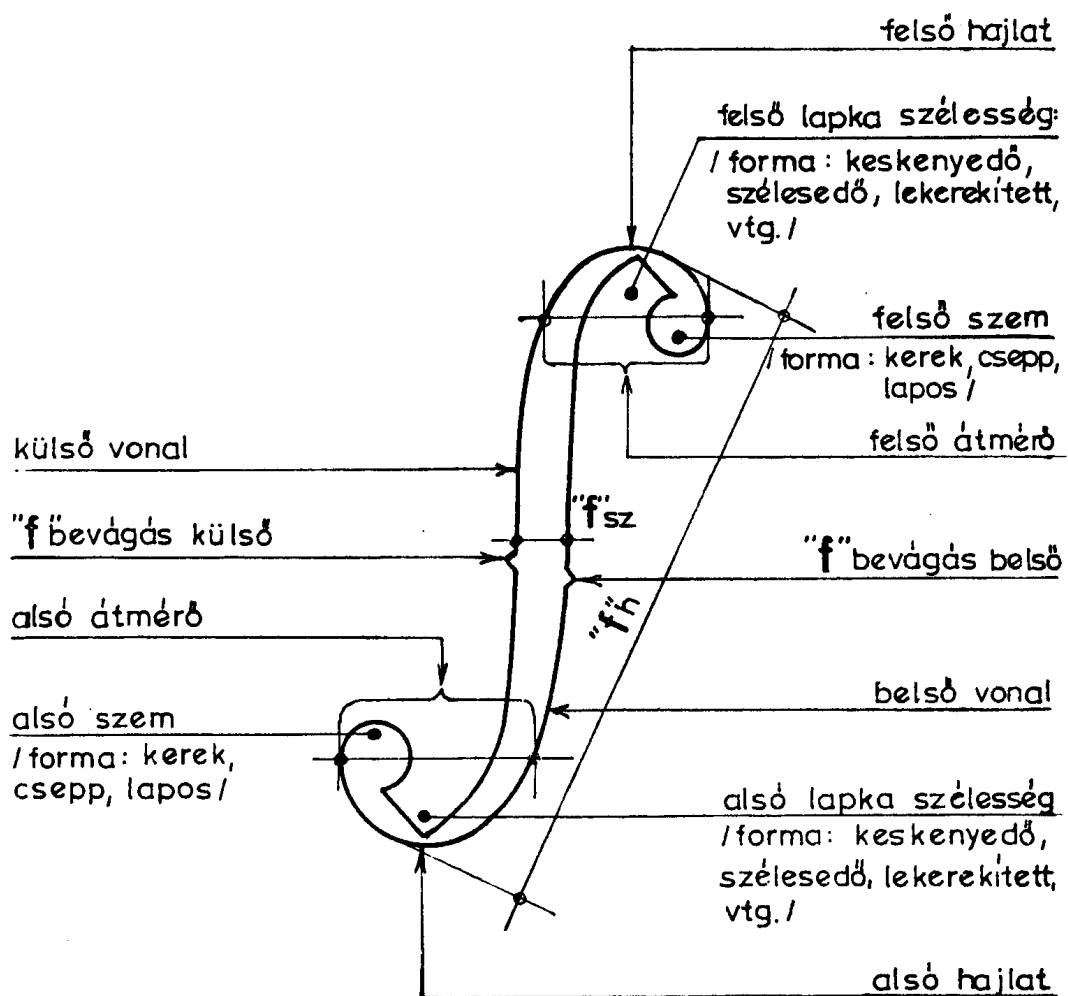
178



Az FF-nyílások helyzete



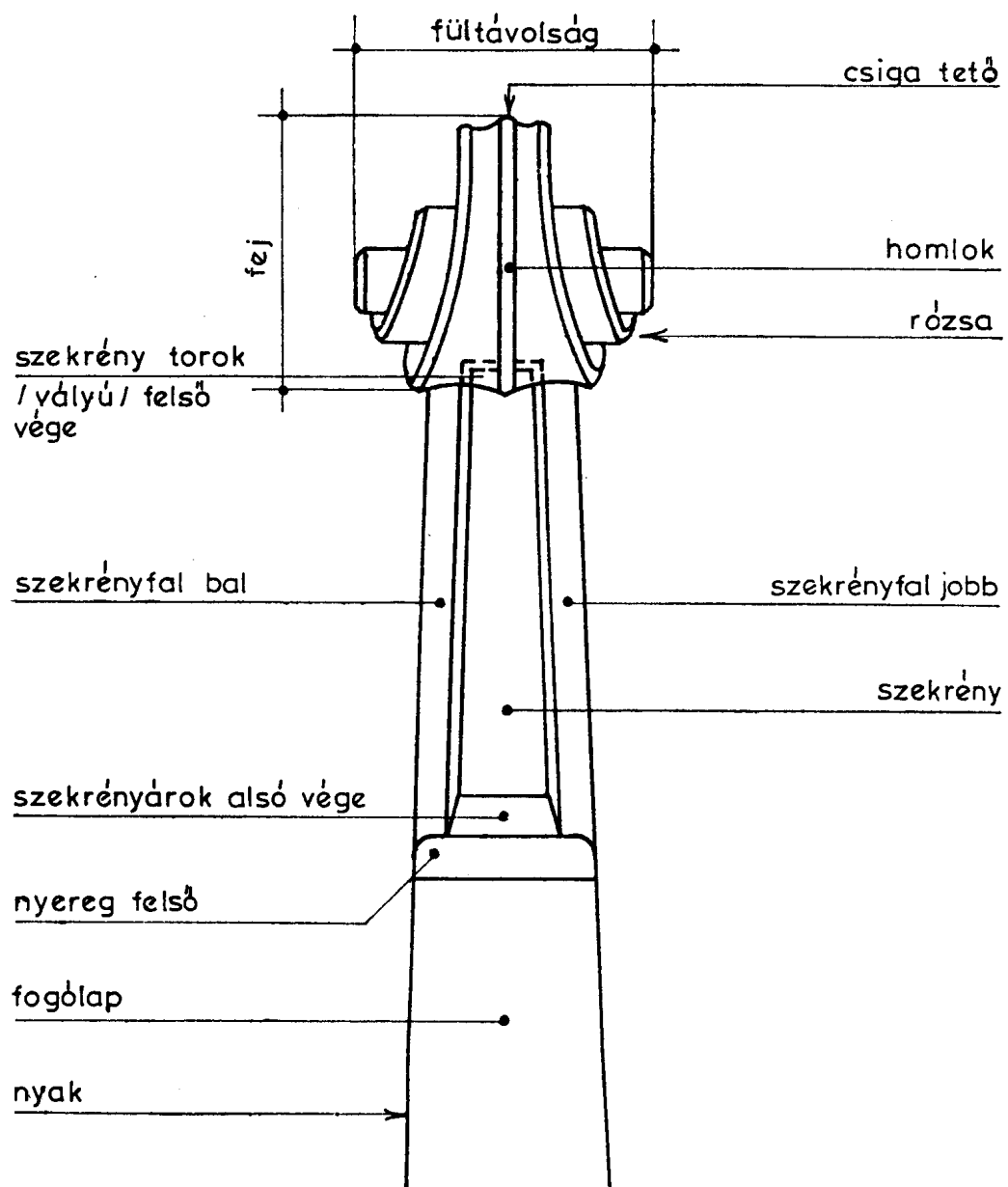
Az F-nyílás



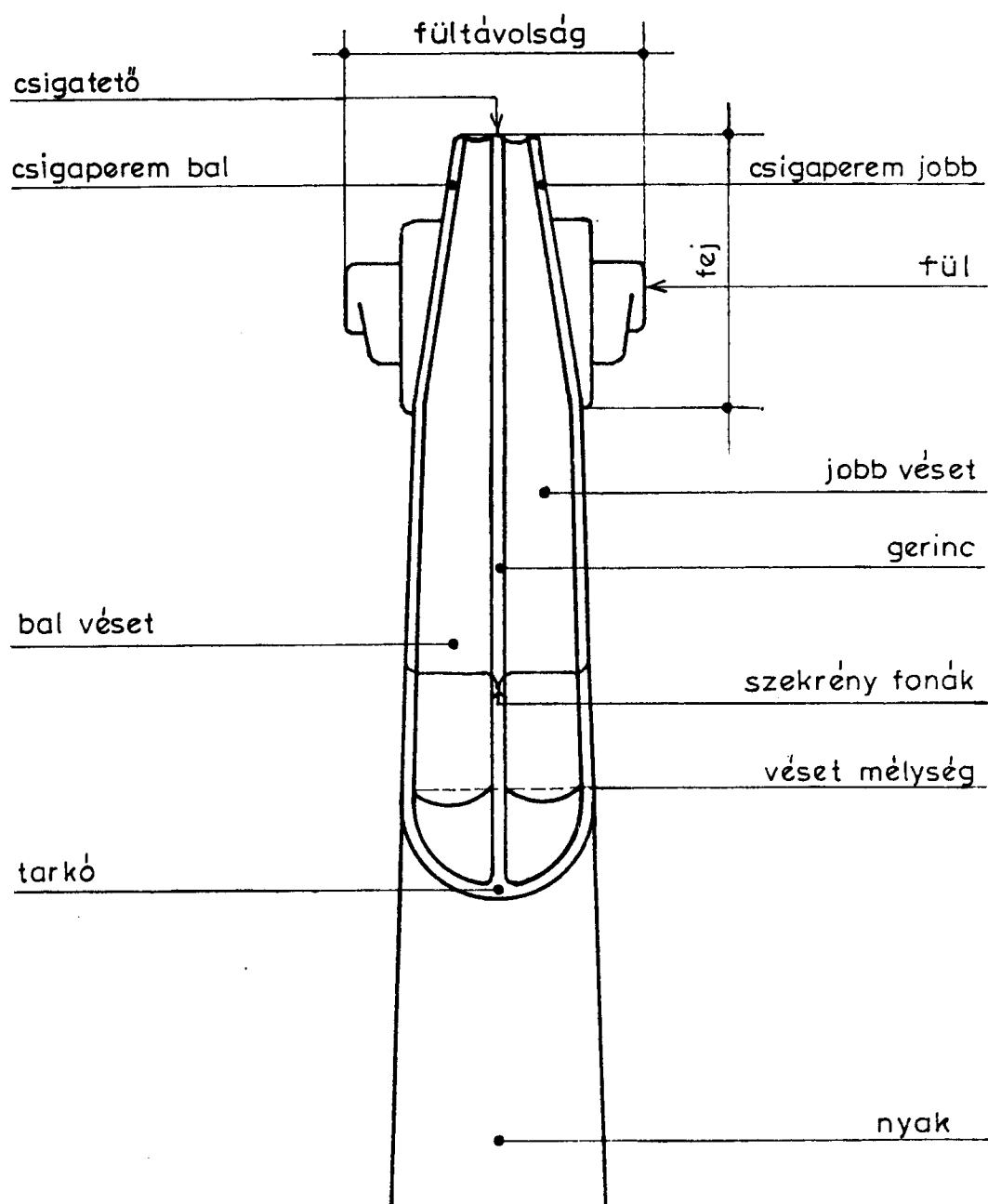
"f"sz = "f" szélesség

"f"h = "f" hosszúság

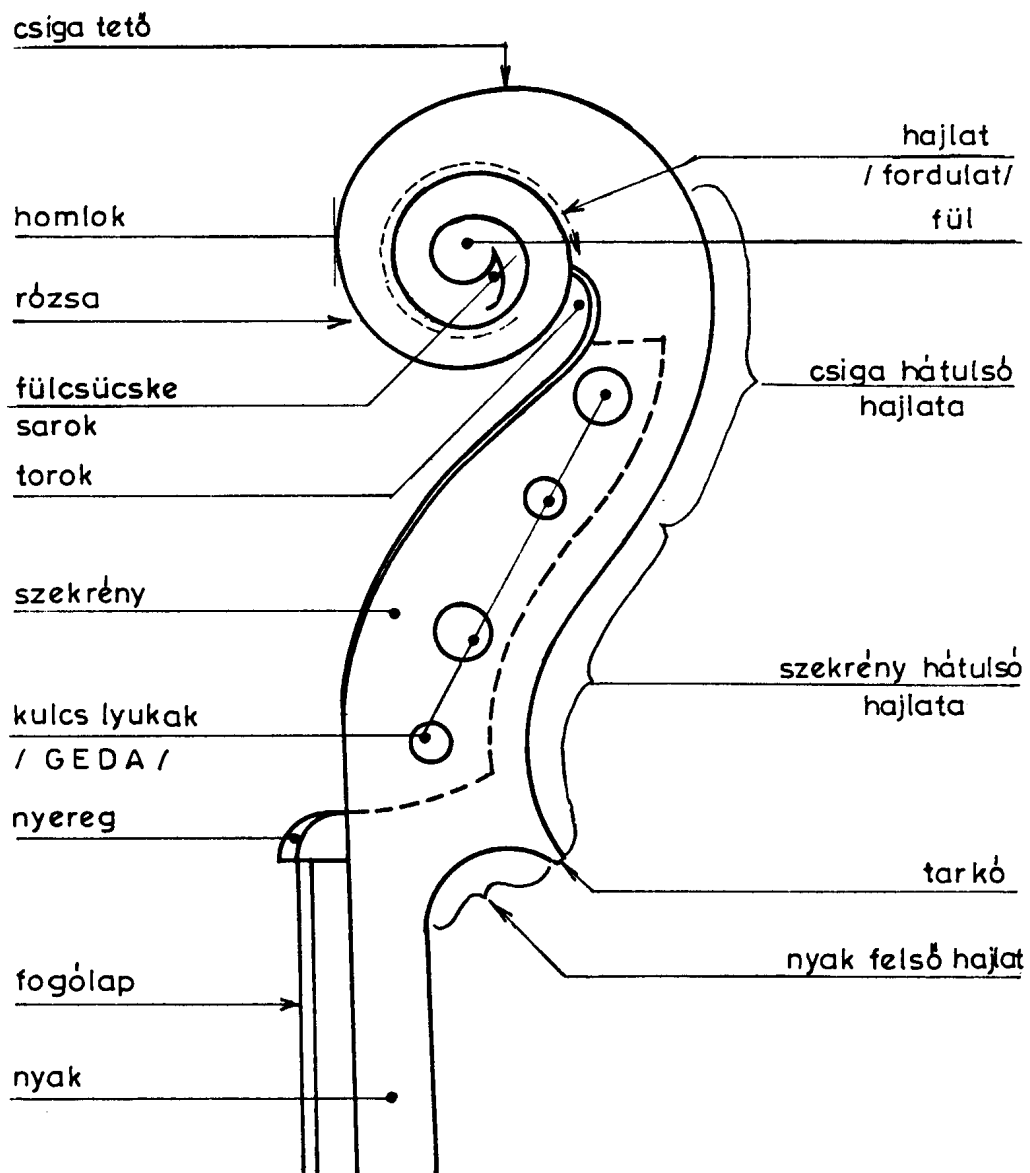
A csiga (előlnézet)



A csiga (hátnézet)



A csiga (oldalnézet)



Adatlapok

(Táblák)

RÖVIDÍTÉSEK

a	= alsó
ag	= anyag
b	= bal
be	= belső
cm	= centiméter
d	= átmérő (diameter)
e	= eredeti
ef	= elrendezési forma
elh	= elhelyezés
en	= előnézet
fj	= fej
f	= felső
felv	= adatfelvétel helye, ideje, személye
ft	= fordulat
h	= hosszúság
hg	= hang
hly	= hanglyuk
hm	= hosszmetset
nk	= húr, húrok
hs	= hangolás, hangolása
ht	= hűrtartó
j	= jobb
k	= középső
km	= keresztmetset
kü	= külső
lsz	= leltári szám
m	= magasság
ma	= maximális
mi	= minimális
mm	= milliméter
mt	= metset
nsz	= negatív-szám
ny	= nyak
o	= oldal
r	= réteg
s	= sűrűség
sz	= szélesség
sza	= szám, száma
t	= teljes
táv	= távolság
tip	= típus
tt	= test
tul	= tulajdonos
v	= vastagság

Leitári szám	Negatív szám	Tulajdonos	Eihelyezés
Mesterjegyek		Javítójegyek	
		Teljes h Teljes sz Teljes m Test h Test sz/f/k/a Test m Tető ag/h/s Tetőív-mt m/ma Perem mt/sz/v Berakás r/mm Hangrés h Hangrés sz/f/k/a Hangrés tg m/k/ma Hanglyuk d/ma-mi O bevágás h/lb Hg gerenda ag/h Bordák ag/sza/et Lélek ag/h/d Hát ag Hát h/ma-mi Hát sz/f/k/a Hát iv-mt/m-ma Hátbordázat kü Hátbordák ag/sza/et Kávak ag Káva m/f/k/a Lécek ag/sza Tökek ag/sza Tökek mt Nyak ag/h Nyak m/sz/ma-mi Nyak v/ma-mi Nyak illesztés Nyak kötések	Húrszekrény sz/f/a Kulcsok ag/sza Mechanika Fej ts/itt Fej ag/h Fej sz Fogólap ag/h Fogólap sz-f/a Fogólap a.mt/v Fogólap kötések szá Mensura ht/ny/itt Húrok szá/hs Lengőhúrok szá/hs Húr tg f/ma-mi Húr tg a/ma-mi Húrtartó ag/h Húrtartó sz/f/k/a Húrtartó mechanika Húrtartó függesztése Húrok rögzítése F nyereg ag/h F nyereg sz/v A nyereg ag/h A nyereg sz/v Láb ag/h Láb m/ma-mi Láb v/ma-mi Lakk ag Lakk szín Diszek ag Diszek helye Diszek ts
Foto		Leírás	
		Irodalom	
		Változások	
		Feltevő	
		Megjegyzés	

Erdélyi Sándor:

A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTÉS TÖRTÉNETI IRODALMA

A magyarországi hegedűkészítés története máig feldolgozatlan. Az okok kézenfekvők: a történészek általában nem foglalkoznak a hangszerkészítés történetével¹, a zenetörténet művelői többnyire a zeneszerzők, előadóművészek, zenei formák, zeneelméleti kérdések stb. történeti feldolgozását tartják elsőrendű feladatuknak², a hangszerkészítők pedig nyilvánvalóan elsősorban nem a hangszerkészítés történeti kutatásával foglalkozkodnak.³ A feladatot így jószándékú amatőrök, az illető hangszert tanító tanárok, diplomamunkájukat e területről összeállító főiskolások, a szakmunkásképzőből kikerülő hangszerkészítők végzik el. Ezek ismeretében az már természetesnek mondható, hogy ezek az írások a felkészültség színvonala, az illető terület kialakult elvárásai, a területi korlátok, de talán leginkább a feladat önkéntes vagy kényszerű jellege következményeként, változó eredményekkel járulnak hozzá a zenetörténet, a művelődéstörténet, az ipartörténet, illetve az általános történet egészének munkásságához.

Írásunkban megkíséreljük azoknak a jelentősebb munkáknak összefoglalását, amelyek hozzájárultak a magyarországi hegedűkészítés történetének felvázolásához. A válogatás szükségszerűen szubjektív. Teljességre törekedtem azoknak a műveknek az esetében, amelyek kizárólag a hegedűvel foglalkoznak és történeti utalásokat is tartalmaznak e hangszer készítésére vonatkozóan. A legfontosabb külföldi szakirodalmat is áttekintem, amennyiben jelentős anyagot tartalmaz a felvállalt témakörben. Nem szerepelnek — néhány indokolt kivételtől eltekintve — a napilapok és folyóiratok cikkei, a kiállítások ismertetői és katalógusai, a magánszemélyek vagy intézmények propagandakiadványai⁴, a lexikonok, enciklopédiák, szótárak, általános zenetörténeti kiadvá-

¹ Kosáry Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. (Budapest 1980) és Zolnay László, *A magyar muzsika régi századaiból* (Budapest 1977) című könyve tiszteletreméltó kivétel.

² Sz. Farkas Márta, Gábry György, Sárosi Bálint írásait ugyancsak kivételnek kell tekintenünk. Természetesen a nagy elődök, Mátray Gábor, Ábrányi Kornél, Haraszti Emil, Lajtha László, Szabolcsi Bence, Major Ervin kutatásai és publikációi felbecsülhetetlen segítséget jelentenek kutatásainkhoz.

³ Ez a megállapítás ugyan általában igaz, mégis meg kell említenünk, hogy Reményi Mihály (1867–1939) feljegyzései, Reményi László (1895–1964) jegyzetei jelentős hozzájárulást nyújtanak tevékenységük időszakának kutatásához. Ugyanakkor azt is meg kell állapítanunk, hogy mestereink közül Tóth János (1875–1944), Hidy László, Kiefer Nándor is írt a hegedűépítés problémájáról, Dr. Vadon Géza pedig a hegedűkészítés technológiájáról írt kitűnő tankönyvet.

⁴ Magyarországon tudomásunk szerint önálló kiállításon csak 1968-ban mutatták be a magyarországi hegedűkészítést, „Szép magyar hegedűk” címmel, a Budapesti Művészeti Hetek egyik bemutatójaként. Lényegében hasonló céllal került összeállításra a következő önálló kiállítás: a „Hegedűkincsek Magyarországon” 1971-ben. Ezek a kiállítások, de a korábban több-kevesebb rendszerességgel megrendezett országos ipari kiállítások is, hatékony propagandát jelentettek a magyarországi mestereknek. Tudjuk, hogy az ismertetésre kerülő kiadványok is jelenthettek és jelentettek is propagandát a maguk korában. (V. ö. Jurasics Béla könyve.)

nyok. Természetesen ez utóbbiak esetében is kivételt képeznek azok a kiadványok amelyekben megítélésünk szerint fontos adatok szerepelnek a magyarországi hegedűkészítés történetéről.

A kiindulás pontosítása érdekében megemlíjtük, hogy magyarországi alatt a történeti Magyarország területeit értjük. A hegedűkészítés értelmezésünk szerint ugyan csak történeti megközelítésben értendő, vagyis adott korban és bizonyos feltételek között ezek a mesterek nemcsak hegedűket, hanem mélyhegedűt, gordonkát, nagybögőt vagy akár lantot, gitárt is készíthettek.⁵ Hangsúlyozni szeretném, hogy a felsorolás nem tartalmazza a hegedűkészítés technológiájával, pedagógiájával, fejlődésével, elméleti kutatásaival stb. kapcsolatos irodalmat. Kizárólag azokat a műveket vesszük szemügyre, amelyek a magyarországi hegedűkészítőkkel, az egyes városok hegedűkészítő iparával foglalkoznak. A kiadványok időrendi sorrendben követik egymást. Az időrendet minden esetben az első kiadás figyelembevételével állapítottuk meg.

1683. SPEER, D.⁶ könyve tekinthető mai ismereteink szerint az első nyomtatásban megjelent munkának, amely adatokat tartalmaz a magyarországi hegedűkészítésről. Jóllehet ezek az utalások inkább csak következtetések levonására nyújtanak lehetőséget, mégis becses emlékei a magyarországi hangszeres gyakorlatnak, amely mindenkor szoros összefüggésben él és fejlődik az adott kor hangszerkészítő tevékenységével.⁷ Az adatok száma lényegesen kevesebb, viszont a pontos, megbízható közlés szakszerű kutatással megragadható az említett szerző következő kötetében:

1687. SPEER, D.⁸ Tudomásunk szerint ez a munka tekinthető a magyarországi hegedűkészítésre vonatkozó első olyan közlésnek, melyben név szerint szerepel Adam Bessler⁹, aki Eperjesen „híres hegedűkészítő” volt.¹⁰ Hosszú ideig ez a megállapítás

⁵ Napjainkig fellelhető gyakorlat ez. Az Amatik, A. Stradivari és más olasz mesterek, Tourte, Vuillaume és több francia mester, Stainer, Klotz és a német mesterek, de a Leebek, Thierek Pozsonyban, vagy Schweitzer és Nemessányi Pesten is készítenek a hegedűiken kívül más hangszereket is. A jelenleg működő mesterek többsége is foglalkozik más hangszerek készítésével (javításával) is. Nyilvánvalóan más megközelítést igényel, hogy ez kényszerű körülményekből, vagy kedvtelésből ered, további kérdés, hogy ez kivételes, vagy általánosnak tartható jellegzetessége-e az adott mester működésének.

⁶ *Ungar, Oder Dacianischer Simplicissimus* (h.n. 1683). A kötetet Varjú Elemér fordításában *Magyar Simplicissimus* címen a Művelt Nép Kiadó jelentette meg Budapesten 1956-ban. Szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta Turóczi-Trostler József.

⁷ Ez az összefüggés annyira szoros, hogy igen sok esetben még a muzsikáló személy és a hangszer készítője is azonos. Mint a későbbiekben látni fogjuk, ez éppen Bessler Ádám esetében is érvényes lesz. Lényegében ezt a gyakorlatot és egyéb zenei vonatkozásokat rögzít az ugyancsak 1683-ban nyomtatott „Wahrheitsgeige” című politikai röpirat, melyet Bartalus István ismertetett. (*Újabb adalékok a magyar zene történelméhez* 1882. Akadémiai értekezések a nyelv- és széptudományok köréből. 1882. X. 13.)

⁸ Daniel Speer: *Grund-richtiger / Kurtz-Leicht- und Noethiger... Unterricht der Musicalischen Kunst*, (Ulm, 1687). A második javított és bővített kiadás ugyanott jelent meg tíz évvel később 1697-ben. (Mindkét kiadás G. W. Kühn kiadónál.)

⁹ Adam Bessler neve a korban szokásos módon különféle formákban is előfordul. Ezek közül leggyakrabban a Beßler, Besler írásmódokkal találkozhatunk.

¹⁰ A vonatkozó rész szó szerinti idézete: „...solcher Künstler aber (so darauf spielen) findet man gar wenig; ich habe auf meiner peregrination nicht mehr als am Bischofflichen Hofe zu Freysing einen

ellenőrizhetetlen maradt, bár időről-időre többen is átvették Speer könyvének idézetét,¹¹ mígnem e dolgozat szerzője az eperjesi városi levéltárban megtalálta Adam Bessler nevét, és néhány reá vonatkozó adatot.¹² Ezzel lényegében igazolódott Speer állítása. Kiegészítésül még megemlíthjük, hogy a levéltári adatok szerint Bessler már jóval korábban, 1658-ban nyert polgárjogot Eperjesen.

A következő évszázadokból nincs tudomásunk hasonló kiadványról. A levéltárak anyagából ugyan jelentős adatok birtokába jutottunk,¹³ de ezek feldolgozása még a jövő feladata. Az első híradás, amely kifejezetten a magyarországi hegedűkészítést tárgyalja:

1901. Pester Lloyd¹⁴ két egymást követő vasárnapi száma. A két cikket nem ugyanazon szerző írta. Az elsőt v. L. jelzéssel, a másodikat W. Josef Schunda aláírás-

[10. lábjegyzet folytatása]

angetroffen (auch dergleichen Instrument nirgends als zu Eperies in Ungarn) bey dem Stadt-Trompeter Musico, Adam Beßlern (der als ein berühmter Geigenmacher solches selbst gemacht) gesehen." (Az idézet az 1697. évi második kiadás 207–208. oldalain található.) Ezúton is szeretnék köszönetet mondani a szíves tájékoztatásért a bécsi Bibliothek der Akademie für Musik und Darstellende Kunst igazgatójának, Dr. Alois Strassl úrnak; az idézett részek fotokópiáinak elkészítéséért és átengedésükért a Musikbibliothek der Stadt Leipzig igazgatónőjének, Herta Schetelich asszonynak, valamint Hannelore Preibisch asszonynak a Städtische Musikbibliothek in München munkatársának.

¹¹ Elsősorban a Bariton nevű hangszer tárgyalásánál idézik előszeretettel a vonatkozó részt. Kinsky, G.: *Heyer Katalog*. (Cöln 1912 499. l.) Csuka Béla: *Haydn és a baryton* (Zenetudományi Tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára (Budapest 1957 VI. 669–728. l.) Idézi azonban W. L. v. Lütgendorff: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Frankfurt am Main 1922 I–II. kötet I. 239 l.) és Gábry György: *Régi hangszerek* (Budapest 1969 22–23. l.) E két utóbbi szerző már a magyarországi hangszerkészítés történetével kapcsolatban.

¹² Adam Bessler nevét az említett alkalommal két városi iratban találtam meg. Mindkét bejegyzés 1659-ből származik. Az egyik az eperjesi városi levéltár 2118. számú kötetében, „Matricula seu Receptaculum civitate Donatorum” 7. oldalán A. 1658. d. 7. Febr. Adam Beßler Geigenmacher található. A másik az 1144. számú kötetben („Kniha daňova”). Adam Bessler 1658 d. 50 jelzi szükséztlenül, hogy ebben az évben nevezett 50 dénár adót fizetett. Itt is köszönettel tartozom Dr. Ervin Lazar úrnak szíves tanácsaiért és útmutatásaiért, valamint a szlovákiai levéltárak pozsonyi főhatóságainak a kutatási engedély soron kívüli biztosításáért. Azóta már több levéltári adatot is közöl Bessler Ádámról Bárdos Kornél: *Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez* c. tanulmánya. Zenetudományi dolgozatok 1982. (Budapest 1982 80–81. l.)

¹³ Elsősorban Szigeti Kilián: *Régi magyar orgonák* (Köszeg 1974, Győr 1977, Szombathely 1978, Pécs 1979, Eger 1980, Szeged 1982) kötetei bőséges levéltári adatokat tartalmaznak. Bár a sorozat befejezésében megakadályozta a váratlan halál Dr. Szigeti Kiliánt, de műve így is felbecsülhetetlen érték számunkra. Nem hagyhatom említés nélkül Bárdos Kornél széles körű levéltári kutatásokon alapuló városi zenetörténeti műveit sem, amelyek ugyancsak sokat segítettek munkámban. Végül megemlítem, hogy a pozsonyi hegedűkészítő dinasztia egyik feltehető őst jelen tanulmány készítője találta meg a Szent Mártonról elnevezett r. kat. plébánia keresztelési anyakönyvében: *infans Georgius / P. joannes Leeb / M. Catharina / P. Georgius Winckler / p^a Catharina Moserin*. A 16. lapon található bejegyzés — 1617 április 23-ról tudósít, amikor a később híressé vált Leeb (Leb, Löb, Löbb stb. változatokban is!) család egyik feltehető elődje keresztelőt tartott Pozsonyban.

¹⁴ Pester Lloyd 1901. júli 14. Sonntag. Nr. 168. és Pester Lloyd 1901. júli 21. Sonntag. Nr. 174. (Dr. Geyer i. m. tévesen adja meg az első írás dátumaként július 17-ét!)

sal¹⁵ közli a lap. S minthogy az első szerző v. L. (v. Lütgendorff?) felkérte olvasóit írásának kiegészítésére, így W. J. Schunda több neves magyar mesterral egészítette ki a korábbi írást. Nagyon szigorú mércével nem mérhetjük egyik írást sem, hiszen a napilapoknak akkor sem volt feladatuk a részletes történeti feldolgozások publikálása. Jól használható tájékoztatást nyújt mindkét írás a legkisebb nyomnak is hálásan örvendő kutatónak.¹⁶ Ezt követően már sűrűbben jelentek meg e szakterület nyomtatott közleményei. A kiegészést követő gazdasági-társadalmi változások mind a hangszerkészítő ipar, mind a hangszeres szakirodalom területén éreztették fejlesztő, élénkítő hatásukat.¹⁷ Így nem csodálkozhatunk azon, hogy a következő írás már egy több száz oldalas könyvecske:

1902. Dr. VAJDA E. kötete.¹⁸ Jóllehet ez a munka sem foglalkozik bővebben a a magyarországi hegedűkészítés történetével, mégis 32 fejezetéből egy – a XXIX.-ik – ezzel a címmel jelenik meg: „A magyar és külföldi hegedű s általában húros hangszerek készítőinek betűsoros névjegyzéke a legrégibb időktől napjainkig”.¹⁹ A könyv tanúsága szerint a legkorábbi magyar hegedűkészítő, Nagy János²⁰ Budapesten 1707-ben alkotó mester.²¹ A többi fejezet a hegedű történetével, a külföld-

¹⁵ W. Josef Schunda (1845–1923) 1856-ban jött Pestre, ahol később átveszi bátyja hangszerkészítő üzemét. Igen jelentős szerepet töltött be a magyar hangszerkészítés történetében. Különösen a cimbalom tökéletesítése terén ért el komoly eredményeket, de nagyon fontosnak véljük a hegedűkészítés magyarországi történetében kifejtett hatását is. A cikk megírása idején ő tölti be a „Präsident der Korporation der Instrumentenmacher” tisztségét.

¹⁶ Az első írás mintegy harminc, korábban élt magyar hegedűkészítőt sorol fel, ezt egészíti ki W. J. Schunda további közel negyven mester nevével. Külön felsorolja a Schunda cégnél korábban alkalmazásban állott mestereket.

¹⁷ Lényegében ezt a változást tükrözi és segíti tovább az 1872: VIII. T.cz. Az Ipartörvény, mely „Szentelést nyert 1872. évi február 27-én. Kihirdettetett a képviselőházban 1872. évi február 29-én, a főrendek házában 1872. márczius 1-én.” (Kolosvári Sándor–Óvári Kelemen: *Corpus statutorum Hungariae municipalium* v. ö. Márkus Dezső (többek közreműködésével szerk.): *Corpus Juris Hungarici* törvénygyűjteménnyel.

¹⁸ Soósmezői Dr. Vajda Emil: *A hegedű* (A hegedű keletkezése, fejlődése, szerkezete. A hangszerkészítők különböző iskolái és kiválóbb képviselői. Magyar és idegen hegedűművészek rövid életrajza. A hegedűre írott s hegedűről szóló irodalom.) (Győr 1902 „Pannonia”-könyvnyomda)

¹⁹ I. m. 325–346. l.

²⁰ Nagy János neve tudomásunk szerint az első Pester Lloyd cikkben szerepel először az irodalomban. (Lásd a 14. és 16. jegyzetet.) Eszerint Pesten 1707-ben (!) „alkotó mester” volt. Később Lütgendorff idézett művének első kiadásában is így szerepel. (Ez is igazolhatja a cikk feltételezett szerzőségét.) Nevezett mester azonban csak a század végén dolgozott Pesten, amit Dr. Geyer mestercéduláiról állapít meg, és ezt Lütgendorff is elfogadja. Így későbbi kiadásaiiban már a helyes 1797-es évszám szerepel Nagy János neve mellett.

²¹ Ez a tévedés több ízben is kísért a hegedű készítési évének meghatározásánál. A mesterek ugyanis a hangszereikbe ragasztott mestercéduláikon az évszám két első jegyét többnyire előnyomatják, és amennyiben ez a századfordulók táján történik, úgy előfordul, hogy néhány hangszerben elfelejtik az új század számjegyre javítani a régit, s ez néhány kutatót „megtréfálva” 100 éves tévedésekhez vezet. Lényegében hasonló tévedést okozhat, ha az évtized 9-es számjegyét vélik el 0-nak, bár ez „csak” 90 év eltérést okoz. Ez történt Nagy János esetében is!

di hegedűkészítéssel, a hegedű részeivel, a különböző hegedűiskolákkal, a hegedűjáték művészeivel, valamint a hangszergyárakkal és kottakiadókkal foglalkozik. A kötetet „A hegedűkészítőkről szóló irodalom” zárja.

1903. BLOCH J. módszertan könyve²² sok tekintetben napjainkig sem meghaladott írás. Ez a megállapítás főként a történeti, elméleti és technikai, valamint pedagógiai fejezetekre érvényes. Éppen ez indokolja, hogy ebben az összefoglalóban szerepeljen, különben a magyar hegedűkészítésre vonatkozó történeti része meglehetősen szűkszavú. Mégis, az alig fél oldalt kitevő rész azonban egy mondatával Pandora szelencéjének bizonyul a magyar hangszerkészítés történetében. A „végzetes” mondat így hangzik: „A jelenkor legjobb hegedűkészítői Riechers Berlinben, Szepessy Londonban, Gemünder New-York-ban, Lemböck Bécsben és Reményi Budapesten.”²³ Ez a minősítés a korszak több hegedűkészítőjét sértette, és így a további kiadásokban már egyáltalán nem találunk adatokat a magyar hegedűkészítésről.²⁴

1904. LÜTGENDORFF, L. v.²⁵ munkája a legkorábbi átfogó, tudományos felkészültséggel összeállított, nagy gondossággal megírt gyűjtemény. A tárgyalt téma területén máig is alapműnek számít. Több kiadást ért meg, és szerzője a későbbiekben jelentősen kibővítette.²⁶ Nem érezzük túlzásnak, ha azt írjuk, valamennyi későbbi munka Lütgendorff nyomdokain halad, és néki lehet hálás az út feltöréséért. Az első kiadás még többnyire a mesterek felsorolását, életrajzi adataikat, jelzéseiket és hangszereik jellegzetességeit tartalmazza „csupán”, de később összefoglalja az egyes területekre, országokra jellemző történeti hatásokat, iskolákat, jellemző szakmai jegyeket stb. Így meglehetősen részletesen tárgyalja a magyarországi hegedűkészítés történetét, és azon belül a budapesti valamint pozsonyi magyar mesterek munkásságát.²⁷ Természetesen a későbbi kutatások több részletben módosították ezt a kivételes művet is, ez azonban semmit sem von le értékéből. Lehetséges, hogy a magunk kutatásai során mi is vitatkozni fogunk olykor-olykor valamelyik megállapításával, kijavítjuk néhány tévesnek bizonyuló adatát, kiegészítjük oldalait az újabb mesterek adataival, elvégezvén a magyarországi történeti kutatások reánk háruló részét, hozzájárulunk Lütgendorff egész Euró-

²² Bloch József (Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia Rendes Tanára): *A hegedűjáték és tanítási módszere* (Methodika) (Budapest 1903 Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadóhivatala Múzeum-körút 15.)

²³ l. m. 37. l.

²⁴ U. o. 1906, valamint 1919. évi kiadások.

²⁵ Lütgendorff, Willibald Leo Freiherrn von: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Frankfurt a. M. 1904 Verlag von Heinrich Keller)

²⁶ A második kiadás u. o. 1913-ban már két kötetben jelent meg. Ezt már bővebb történeti áttekintés vezeti be. Lényegében ennek pontosítását hozzák a további kiadások az 1922. évben megjelent 5. és 6. kiadásig. A közelmúltban reprint kiadása is megjelent. Nadeln, Lichtenstein 1968. (Kraus Reprint LTD)

²⁷ l. m. l. 239–244. l.

pát átfogó művének egy fejezetéhez. De mindez nem feledtetheti a lübecki festőművész, hangszer-történész kimagasló teljesítményét.²⁸

1906. FUCHS, A.²⁹ 1978-ig tíz kiadást megért írása elsősorban nem történeti fogantatású. Jelentőségét éppen a kereskedelmi életben betöltött szerepe hangsúlyozza, amely a magyar mesterek értékelésével, munkásságuk jellemzésével meghatározó a nemzetközi hegedűkereskedelemben.

1913. Dr. GEYER J.³⁰ első pillantásra szerénynek tűnő könyvecskéje a magyar hegedűkészítés történetének úttörő összefoglalása. Kizárólag hegedűkészítőinkkel foglalkozik, azok életrajzi adatait, műveik jellegzetességeit közli. Ismeri Lütgendorff 1904. évi első kiadását, de vitatkozik annak egyes megállapításaival.³¹ A Pester Lloyd korábban idézett két cikkére hivatkozik,³² míg az élő mesterektől személyesen gyűjti össze adataikat. „Az élő hegedűkészítőktől meg tudtam ugyan szerezni a szükséges adatokat, bár ezek közül is akadtak, kik kérdő leveleimre nem válaszoltak, de a már elhaltakról csak hosszas kutatás után szerezhettem be egy-két adatot.”³³ „A hangszerek jellegzésénél” — írja később — „már kedvezőbb helyzetben voltam. Több mint 30 év óta minden alkalmat felhasználtam, hogy minél több magyar hegedűt láthassak és ezeket gondosan megvizsgáltam és naplót vezettem róluk.”³⁴ Munkájában az a bevallott cél vezeti, hogy a magyar hegedűkészítést az azt megillető méltányláshoz juttassa. Hogy a magyar hegedűkészítők „...annyira mellőzöttek, ennek részben mi vagyunk okai, mert nem iparkodtunk a külföld figyelmét felhívni; másik oka pedig az, hogy a külföld Magyarországot sohasem méltányolta kellőképpen.”³⁵ „A magyar hegedűkészítőket tehát a külföldön alig ismerték, de ami még sajnosabb, nálunk sem részesülnek abban a méltánylásban, amelyet megérdemelték volna. Ily körülmények ösztönöztek ezen mű megírására, melyben a magyar hegedűkészítőknek lehetőleg teljes névsorát, hangszereiknek jellegzését, és méltánylását szándékoztam nyújtani az ez iránt ér-

²⁸ A feledésre vonatkozó utalás nem véletlen. Lütgendorff több Riemann-kiadásban szerepelt — méltán! — mígnem az újabb kiadásokban már hiába keressük nevét. Valószínű, hogy e cikk szerzője elfogult Lütgendorff munkásságának értékelésében, jelentőségének megítélésében. Erre mutathat a korábbi MGG-kiadás is, bár már az 1979. évi 16. kötete (Supplement. Kassel—Basel—Tours—London 1979) az 1175—1176. oszlopában Günther Hellwig írásával méltatja az „elfelejtett” szerző munkásságát!

²⁹ Fuchs, Albert (Professor der Musik Hochschulelehrer am Königl. Konservatorium): *Taxe der Streichinstrumente* (Anleitung zur Einschätzung von Geigen, Violen, Violoncelli, Kontrabässen usw. nach Herkunft und Wert.) (Dresden 1906 Michaelis.)

³⁰ Dr. Geyer József: *A magyar hegedűkészítők*. (Budapest 1913 Kilián Frigyes utóda Magyar Királyi Egyetemi Könyvkereskedése)

³¹ „Meglehetősen elfogultság”-gal vádolja Lütgendorffot, amiért ő tagadja a külön magyar hegedűkészítő iskola létét. Ő hívja fel a figyelmet a Nagy János működésével kapcsolatos tévedésre. (Lásd a 19. és 20. jegyzeteket.)

³² Lásd a 14. jegyzetet.

³³ I. m. 4. l.

³⁴ I. m. 4. l.

³⁵ I. m. 3. l.

deklődőknek.”³⁶ Ha ma nem is értünk egyet a szerző valamennyi megállapításával, megértjük törekvéseit és messzemenően méltányolnunk kell szakszerű jellemzéseit, a kezdeményezés erőfeszítéseit.³⁷ Dr. Geyer könyvében említést tesz „Bessler Ádám”-ról is, de semmi közelebbit nem tud róla. A legrégebb magyar hegedűt 1706-ra datálja az egyik pozsonyi Leeb-től.³⁸

1921. JURACSEK B.³⁹ név alatt jelenik meg egy kis füzet, mely nem annyira történeti adatainak mint inkább a napi politikai- és magánérdekeknek kiszolgálását célzó kirohanásainak köszönheti „hírét”. A nyomdafestéket alig, az elvárható emberi hangot egyáltalán nem tűrő megállapításait itt nem idézem. Elrettentő példaként mutatja, hogy a legszebb emberi tevékenységek is válhatnak embertelen célok hordozóivá. E könyv végére a pontot egy nyilatkozat teszi, mely így hangzik: „... a Pestvidéki Nyomdánál Vácott megjelent „Magyar Hangszerépítő Művészet” című könyveket, amelyeken Juráček Béla van mint szerző feltüntetve — tekintettel arra, hogy az abban foglaltak összes kollegáimra sértők és hogy abban igazságtalan, minden szaktudást nélkülöző és teljesen valótlan adatok vannak —, a kiadótól és egyes ismert helyeken eladás céljából elhelyezett és még eladatlan példányokat összegyűjtve 8 nap alatt az Ipartestület rendelkezésére bocsájtom és gondoskodom róla, hogy abból több példány újlag ki ne adassék, mely körülményről kötelező nyilatkozatot szerzek a Pestvidéki Nyomdától Vácott...”⁴⁰

1926. ISOZ K.⁴¹ munkája viszonylag keveset közöl kutatásaiból a hangszerkészítők munkásságáról, de tudományos értéke valamennyi felsorolt műét meghaladja. Elsősorban adatainak bősége és pontossága érdemel említést, jóllehet azok elsősorban nem a hangszerkészítés területére vonatkoznak. A források részletes és megbízható közlése jelentős segítséget nyújt kutatásainkhoz. Adatai szerint Pest-Buda első hegedűkészítője Hueber András, aki „... a pozsonyi híres Leeb mester modorában dolgozott s akinek egy 1756-ban készített hegedűje fennmaradt.”⁴² Ismeri Lütgendorff és Geyer korábban ismertetett munkáit, és foglalkozik Nagy Jánossal, akiről a következőket írja: „Még

³⁶l. m. 4. l.

³⁷ Elsősorban a nagyszámú eredeti hangszer megtekintése és véleményezése jelent ma is nagy segítséget munkánkban. Ezek a mesterek napjainkban már csak jelentősen megfogyatkozott és „megromlott” hangszereiken keresztül vizsgálhatók. Sok hangszerük tönkrement, elveszett, külföldre került — többnyire idegen mestercédulákkal —, fellelhető példányok megrongálódtak, többször javítottak.

³⁸ Bár a levéltári adatok arra utalnak, hogy Leeb nevű családok már az 1600-as évek elején is éltek Pozsonyban (lásd a 13. számú jegyzetet), számunkra még nem elég meggyőző az egészen korai (1700-as évek első két évtizede) Leeb-hegedűk eredetisége, illetve a keletkezési évszámaik pontossága. Nincs kizárva annak lehetősége sem, hogy a Nagy Jánossal kapcsolatban már említett história áll fenn ebben az esetben is. (Lásd a 19. és 20. jegyzeteket.)

³⁹ Juráček Béla: *A magyar hangszerépítő művészet* (Iparművészeti viszonyaink a XVI. századtól.) (Vác 1921 Pestvidéki nyomda)

⁴⁰ Tekintettel arra, hogy a nyilatkozatot tévő hegedűkészítő hozzátartozói kortársaink, így a birtokomban lévő írás szerzőjének nevét nem közölhetem.

⁴¹ Isoz Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873)* I. kötet. (A 18-ik század.) (Budapest 1926 Kiadja a Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány)

⁴²l. m. 98. l.

egy nevezetes hegedűkészítője van Pestnek a 18-ik század utolsó negyedében, ez magyar ember, alighanem kurtanemes, Nagy Jánosnak hívják. Sokat nem tudunk felőle. Emlékét több hangszer és egy perpatvar őrizték meg. Hangszerei szintén az olaszos Leeb-féle iskolát árulják el. 1798-ból ismert céduláján egyszerűen „Johann Nagy in Pest 1798” áll. Kurtanemes mivoltára abból lehet következtetni, hogy az 1784-ben a tanács elé vitt kocsmai verekedésben kivont karddal vett részt s hogy a tanácsi jegyzőkönyv nem hívja „polgári” hegedűkészítőnek s végül, hogy panaszát ő maga latinul adta elő.”⁴³ Érdekes és fontos az a következtetés, amelyet a szerző a magyar hangszerkészítők értékeléséről megfogalmaz: „...jó hírnevet szereztek maguknak. Különösen hegedűkészítőink, kik olasz formák szerint dolgoztak, voltak jók.”⁴⁴

1944. SZÉKELY N.⁴⁵ már a történelmi katasztrófánk utolsó óráiban adja nyomdába kéziratait. Népszerűsítő munka, melyhez Országh Tivadar⁴⁶ ír előszót. Ennek utolsó sorait idézzük: „Becsülni kell azt a bátorságot, amellyel a könyv szerzője nem annyira töpreng és fontolgat, mint inkább toronyiránt nekivág a célnak. Nagy hegedűrajongó Székely Nándor és könyve bizonyára egy lépéssel előbbre viszi a nagyközönség körében a magyar hegedűkészítés népszerűbbé tételét.”⁴⁷ Tudomásunk szerint a könyv nem tölthette be ezt a szép hivatását.⁴⁸ Szerzője talán nem is sejtette, hogy mennyire igaznak bizonyulnak bevezető sorai: „Tudom előre, darázs-fészekbe nyúlok. S tudom azt is, hogy szelet vetek s vihart aratok. De bátorságot önt belém az 'isteni simplicissimus', a naiv tudatlanság...”⁴⁹ Úgy tudjuk, hogy a könyvet, mely 1944 karácsonyára jelent volna meg, a nyilas hatalomátvétel után a nyomdából zúzdába küldték. Néhány példányával mégis találkoztunk az elmúlt évek során.

1962. HEGYESI Z.⁵⁰ könyvében külön foglalkozik a magyarországi hegedűkészítéssel, mintegy 5–5 1/2 oldalon. Ez sem mennyiségileg, sem tartalmilag nem haladja meg az egészen korai munkák színvonalát. Tekintve, hogy időközben több színvonalas munka jelenik meg ebben a témában, meglehetősen nehéz a világ hegedűkészítésének egészét áttekinteni egyetlen nem túlságosan terjedelmes műben.⁵¹ Írásában nem tesz

⁴³ l. m. 99., 100. l.

⁴⁴ l. m. 101. l.

⁴⁵ Székely Nándor: *A magyar hegedű mesterei* (Budapest é.n. [1944])

⁴⁶ Országh Tivadar (1901–1963) hegedűművész, zeneszerző és pedagógus. 1929-től a Zeneművészeti Főiskola tanára, 1961-től haláláig tanszékvezető tanár. 1948-tól a Rádiózenekar hangversenymestere, 1958–60 között szóló-mélyhegedűse. (Magyar életrajzi lexikon)

⁴⁷ l. m. 4. l.

⁴⁸ Reményi László és Kovács Lajos elhunyt magyar hegedűkészítő mesterek szóbeli közlése.

⁴⁹ l. m. 5. l.

⁵⁰ Hegyesi Zoltán: *Vioara și constructorii ei*. (București 1962 Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din. R.P.R.)

⁵¹ A korábbi kiváló Hill-írásokat, valamint Hamma névvel fémjelzett köteteket követte Vannes több kiadást megélt könyve, de említhetjük Henley vagy Jalovec írásait is. A tényleges történeti feldolgozás meglehetősen ritka. A családi monográfiákat leszámítva, itt említhetjük meg Bletschacher, Richard *„Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes”* c. kiemelkedő művét. (Hofheim am Taunus 1978)

említést Bessler-ről, a magyar hegedűkészítők között a Leeb-ekről, de az egész pozsonyi hegedűkészítő iskoláról sem.

1982. ERDÉLYI S.⁵² írása a magyarországi hegedűkészítés kezdeteit tárgyalja, Nemessányi Sámuel (az elismerten legjelentősebb magyar hegedűkészítő) életrajzi adatait közli,⁵³ továbbá felsorol több tájékoztató adatot néhány mai magyar hegedűkészítő életrajzából és tevékenységéről.⁵⁴ A kötetet „A vonós hangszerek értékelése és nyilvántartása” című fejezet zárja.⁵⁵

⁵² Erdélyi Sándor: *A hegedű* (A magyarországi hegedűkészítés kezdetei – Nemessányi Sámuel – Magyarországi hegedűkészítők – A vonós hangszerek értékelése és nyilvántartása) (Budapest 1982 Közzéteszi az MTA Zenetudományi Intézet)

⁵³ A könyv nyomdába jutása után sikerült megtalálni Nemessányi Sámuel eredeti anyakönyvi bejegyzését Liptószentmiklóson. Julius Gabul úr szíves segítségét ezúton is megköszönjük.

⁵⁴ Az adatok részét képezik az MTA Zenetudományi Intézet megbízásából összegyűjtött anyagok. (A tanulmányok összeállítása 1974-től több éven át valósult meg.)

⁵⁵ A történeti anyag feldolgozása is töredékes egyenlőre a magyar hegedűkészítés területén. Az értékelés, nyilvántartás, esztétikai bírálat stb. azonban talán még elmaradottabb, bár ezen a téren a külföldi szakirodalom sem jár sokkal előbbre. Ami azonban a hangszerkészítés társadalmi vonatkozását illeti, véleményünk szerint még sokkal inkább megmunkálandó terepnek felvállalt kutatásunknak.

ERDÉLYI, Sándor

A hangszerek világa. (MS: 1983–85)

ERDÉLYI, Sándor

A hegedűkészítés elmélete és gyakorlata A. Stradivari halála után. (MS. 1984)

ERDÉLYI, Sándor

Mesterhegedűk mesterszalagon? In: HIFI Magazin 1985/3. Budapest

ERDÉLYI, Sándor

Stradivaritól Nemessányiig. (MS. 1985)

ERDÉLYI, Sándor

A magyarországi hegedűkészítés története a kezdetektől 1686-ig.

(Bölcsészdoktori disszertáció. 1987)

ERDÉLYI, Sándor

A magyarországi hegedűkészítés jeles napjai. (MS. 1988)

ERDÉLYI, Sándor

A hegedűk csodálatos világa. (MS. 1991)

ERDÉLYI, Sándor

A hangszerkészítés helyzete Magyarországon. In: HANGSZERVILÁG, 1991/1.

ERDÉLYI, Sándor

Húros hangszerek magyarországi kiállításokon. In: HANGSZERVILÁG, 1991/1., 1992/2., 1992/3., 1992/5.

ERDÉLYI, Sándor

Magyar „hegedősök” Európában, Európa hegedűi Magyarországon. In: HANGSZERVILÁG, 1992/3.

ERDÉLYI, Sándor

Hegedűk a világ műkincspiacán. In: HANGSZERVILÁG, 1992/3.

ERDÉLYI, Sándor

Kiállítás után. In: HANGSZERVILÁG, 1992/3.

ERDÉLYI, Sándor

Esztétikai jelenségek a hangszervilágban I–II. (MS. 1992–1994)

ERDÉLYI, Sándor

Zenei jelenségek a barokk Vác társadalmi életében. (MS. 1993)



HISTORICAL LITERATURE ON VIOLIN MAKING IN HUNGARY

The history of violin making in Hungary is a subject that, up the present, has not been treated yet. The reasons for it are evident: in general, historians do not deal with the history of instrument making¹ while those in the history of music consider, in the majority of the cases, their main duty to elaborate, from a historical point of view, on questions relating to composers, performing artists, forms of music, the theory of music, and so forth². As so the instrument makers, they do not, obviously, busy themselves with historical research on the manufacturing of musical instruments³. Hence, the task is handled by benevolent laymen, professors teaching the music instruments in question, graduating students writing their theses on the subject, and, also, instruments makers trained in trade schools. So, it can then be said, matter of factly, that these treatises, due to the level of knowledge, the expected exigencies of the field, the limits on size or, perhaps more importantly, the voluntary or forced character of the task, make contributions of greatly varying value to the history of music, culture, industry, as well as to entire sphere of general history.

In our study, we intend to summarize those more significant works which have contributed to giving an outline of the history of violin making in Hungary. The choice is, perforce, subjective. We have striven for completeness in the case of works which deal exclusively with the violin and also contain historic references on the making of this instrument. We have also given an overview of the most important foreign language literature to the extent that the work in question contains important material on the subject treated. Some exception aside, articles in dailies and journals, exhibition brochures and catalogues, pro-

¹ KOSÁRY, Domokos. *Education In Hungary In The 18th Century*. (Budapest, 1980.) and ZOLNAY, László. *Ancient Centuries of Hungarian Music*. (Budapest, 1977.) These two books are honourable exceptions.

² The works of Márta Sz. Farkas, György Gábry, and Bálint Sárosi should also be regarded as exceptional. As a matter of course, researches and publications by Gábor Mátray, Kornél Ábrányi, Emil Haraszti, László Lajtha, Bence Szabolcsi, and Ervin Major, the great predecessors, constitute an immeasurable help in our researches.

³ Although this statement is true generally, we still have to mention that the observations of Mihály Reményi (1867–193) and the notes of László Reményi (1895–1964) contribute significantly to researching the era of their activities. We should also state that among our masters, János Tóth (1875–1944), László Hidy, and Nándor Kiefer also wrote on the problems of violin making, and Dr. Géza Vadon wrote an excellent textbook on the technology of violin making.

paganda publications of private individuals or institutes⁴, lexica, encyclopedias, dictionaries, as well as general publications on the history of music, do not figure in the present study. Evidently, in the case of the latter, exemplars are also exempt if, in our judgement, there is important information in them on the history of Hungarian violin making.

In order to make our point of departure more precise, we have to mention here that when we mention "Hungary" or "Hungarian", we mean the territories of historic Hungary as they existed at the given epoch. We are of the opinion that violin making should also be tackled by using a historical approach, i.e., that in a given period of time and under certain conditions these masters made⁵ not only violins but also alto violins, violoncellos, contrabasses, or even lutes or guitars. We wish to stress that the listing does not include literature on the technology, didactics, evolution, theoretical research, etc. of violin making; only those oeuvres come under review here which deal with Hungarian violin makers, and the violin making industry in Hungarian towns. The order of the publications is chronological. The chronology is always based on the date of the first edition.

1683. D. Speer's book⁶ can be considered, according to what we know today, the first work printed that contains information on violin making in Hungary. Although these references offer a possibility to draw consequences only, they are, nonetheless, treasured memories of the practice of musical instrument making in Hungary, that lived and evolved at all times in strict relation

⁴ As far as we know, it was only once, 1968, that an exhibition in Hungary was dedicated exclusively to violin making, entitled "Beautiful Hungarian Violins", as one of the exhibitions staged during the "Artistic Weeks in Budapest" program. Basically, the next independent exhibition, "The violin treasures in Hungary" was prepared in 1971, with a similar view in mind. These exhibitions – just like national industrial exhibitions organized with a more or less regularity – represented an efficient publicity for the masters in Hungary. We know that the publications presented could have also represented, and they, indeed, did represent, publicity in their own epoch. Some of them (I think especially of the "book" authored under the name of Béla Juracsek) contains such kinds of statements on purpose.

⁵ It is a practice that survives until the present. The Amati, A. Stradivari, and other Italian masters; Tourte, Vuillaume and other many other French masters; Stainer, Klotz and the German masters, but also the Leeb and the Tier in Bratislava, or Schweitzer and Nemessányi in Pest also made musical instruments other than their violins. The majority of masters working today makes and repairs not only violins but other musical instruments as well. It evidently requires another approach, namely to know if this is due to circumstances not under their control, or to a favourable pastime, whether it is an exceptional or general characteristic of the activities of the given masters.

⁶ Ungar, Oder Dacianischer Simplicissimus. No place of edition. 1683. The book, translated by Elemér Varjú, was brought out by the publisher Művelt Nép in Budapest, in 1956. It was edited by József Turóczy – Trostler who also wrote an introductory study.

with the activities of musical instrument making of the given period.⁷ The number of data is significantly smaller in the following volume of the author mentioned above, but its content that seems to be exact – and reliable, as we already know it by today – can be made accessible, through proper researching:

1687. SPEER, D.⁸ As far as we know, this work can be considered the first, accessible communication on violin making in Hungary, in which Adam Bessler,⁹ “a famous violin maker” in Eperjes, is given by name.¹⁰ This statement remained unverifiable for a long time, but, from time to time, there were many who took over this quotation from Speer’s book¹¹ until the moment the author of this study found the name of Adam Bessler on August 11, 1982, and some

⁷ This relation is so strict that, in many cases, even the music player and the maker of the instrument are the same person, i.e., the music player and the instrument maker is a single person. As we are going to see later, this holds true in the very case of Ádám Bessler. In essence, this practice and other aspects relating to music are depicted by a political tract entitled “Wahrheitsgeige”, printed equally in 1683, and reported by István Bartalus. [More recent contributions to the history of Hungarian music, 1882. (Academic treatises on linguistics and fine arts. 13 October, 1882.)) The copies of the tract complements usefully the studies done by D. Speer.

⁸ DANIEL SPEER: Grund – richtiger (Kurtz-Leicht und Nöthiger...Unterricht der Musicalischen Kunst. Ulm. 1687. The second edition, corrected and expanded, was published in the same town ten years later, in 1697.) (Both editions published by G. W. Kühn.)

⁹ The name of Adam Bessler appears in the customary style of the epoch, in different forms. The most often used forms are Beßler and Besler.

¹⁰ A word-by-word quotation of the relevant passage: “...solcher Künstler aber – so darauf spielen – findet man gar wenig; ich habe auf meiner peregrination nicht mehr als am Bischhofflichen Hofe zu Freysing einen angetroffen – auch dergleichen Instrument nirgends also zu Eperies in Ungarn – bey dem Stadt – Trompeter Musico, Adam Beßlern – der als ein berühmter Geigenmacher solches selbst gemacht – gesehen.” (The quotation is on pp. 207 and 208 of the 1697 second edition.) In this place, I wish again express my gratitude for the information provided by Mr. Hofrat Dr. Alois Strassl, director of the Bibliothek der Akademie für Musik und Darstellende Kunst. I thank Ms. Herta Schetelich, director of the Musikbibliothek der Stadt Leipzig, and Ms. Hannelore Preibisch, Stadtische Musikbibliothek in Munich, for making the photo copies of the Passages quoted and their surrender to me.

¹¹ The relevant passage is quoted with preference when a musical instrument, called the Bariton, is discussed. – KINSKY, G.: Heyer Katalog. Cöln. 1912. 499 p., Béla CSUKA: Haydn And the Baryton (Studies in the science of music at the 75th anniversary of Zoltán Kodály’s birth. In Hungarian. June 1957. pp. 669–728.) However, he also quotes W. L. v. Lütgendorff: Die Geigen – und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. (Frankfurt am Main, 1922. vol. I = II. I (239 p.) and György GÁBRY: Antique musical instruments (Budapest, 1969. pp. 22–23). The two latter authors use the quotation already in connection with the history of musical instrument making in Hungary.

references about him.¹² Speer's statement proved, in essence, right in this way. For further information, we can mention that, according to archival documents, Bessler had already acquired a civic status much earlier, in 1658, in Eperjes.

We do not have similar publications during the course of the following centuries. Although we could obtain important information in the archives,¹³ their examination is still one of the tasks to be accomplished. The first report which specifically treats violin making in Hungary is the following:

1901. Two, succeeding, Sunday issues of *Pester Lloyd*.¹⁴ The two articles were not written by the same author. The newspaper publishes the first article with a signature of v. L., while the other is signed as W. Josef Schunda.¹⁵ And since the first author, v. L. (von Lütgendorff?) called upon his readers to com-

¹² I found Adam Bessler's name in two municipal documents at the occasion indicated. Both entries are from 1658. One of them can be found in volume 2118 in the archives of the town of Eperjes ("Matricula seu Receptaculum civitate Donatorum" on page 7: A. 1658 d. 7. Febr. Adam Beßler Geigenmacher). The other indicates laconically in volume # 1144 ("Kniha danova") Adam Beßler 1658 d. 50 that in that year the person mentioned paid 50 dinars for taxes. Here I thank again Dr. Ervin Lazar for his kind suggestions and guidance, as well as the supervising authorities of Bratislava of the Slovak archives for issuing, without the customary waiting period, an authorization for my research. Since that time, Kornél Bárdos has already published many archival references on Ádám Bessler in an excellent study on him, providing further details on this personality having remained, for a long time, in the twilight zone. (Kornél Bárdos: Contributions to the history of the "town trumpeters" of Košice / Essays In The Theory Of Music. In Hungarian. Budapest, 1982. pp. 80–81.)

¹³ I think chiefly to the rich archival information contained in the volumes of Kilián SZIGETI: Ancient Hungarian Organs (Kőszeg. 1974., Győr. 1977., Szombathely. 1978., Pécs. 1979., Eger. 1980., Szeged. 1982.) Dr. Kilián Szigeti was prevented from completing his series by his unexpected death. Still, his oeuvre has an inestimable value for us. I cannot pass over Kornél Bárdos's works on the history of town music, based on wide ranging archival research. These works greatly assisted me in my study. Finally, I wish to mention that a putative ascendant of the violin making dynasty in Bratislava was found by the author of the present study in the volume of baptized persons kept at the Saint Martin roman Catholic parish: *infans Georgius (P. Joannes Leeb / M. Catharina / P. Georgius Winckler / P. Catharina Moserin)* An entry on page 16 is dated 23 April, 1617, i.e., a date on which a presumed ascendant of the Leeb (in Leb, Löb, Löbb, variations as well!!) family becoming famous later, held baptism in Bratislava.

¹⁴ *Pester Lloyd*, 14 July, 1901. Sunday.# 168, and *Pester Lloyd*, 21 July, 1901. Sunday. # 174. (Dr. Geyer, op. cit. gives, erroneously, the date of the first article as 17 July!!).

¹⁵ W. Josef Schunda (1845–1923) arrives in Pest in 1856 to take over, at a later date, his brother's musical instrument making workshop. He played a very important role in the history of musical instrument making in Hungary. He attained especially remarkable results in perfecting the cymbal, but we regard as very important the effects he made on violin making in Hungary. At the time of the publication of the article, he fulfils the function of the "Praesident der Korporation der Instrumentenmacher."

plete his essay, W. J. Schunda completes the preceding article with many renowned Hungarian masters. Neither of the articles can be measured by using a very strict standard since dailies did not, and do not, have as their duty to publish detailed historic treatises on the one hand, and the demands on historic studies are more severe today than they were at the turn of the century. However, taking all of this into consideration, both articles give information that can be put to good use by the researcher who is glad to find even the most minuscule trace.¹⁶ Subsequently, the printed publications in the field appear more often. The economic and social changes following the Compromise of 1867, had such an effect that they led to a development and invigoration both in the field of musical instrument making industry and the field of professional writing on musical instruments.¹⁷ We should not be surprised then that the next work is printed soon, and it is already a book of several hundred pages:

1902. Dr. VAJDA E's tome.¹⁸ Even though this work does not deal in more details with the history of violin making in Hungary, one of its 32 chapters (Chapter XXIX) comes out under the title: "Alphabetical list of Hungarian and foreign makers of violins, and, in general, of stringed instruments, from the most ancient time to the present." (op. cit., pp. 325–346). According to the testimony of the book, the earliest Hungarian violin maker is János Nagy¹⁹

¹⁶ The first article lists about thirty Hungarian violin makers who lived earlier. W. J. Schunda complements this list by the names of almost forty other masters. He lists separately those masters who were employed by the Schunda company.

¹⁷ Essentially, this modification is reflected, and helped, by the 1872 Act No VIII. on the Industry, which "was given royal assent on the 27th February, 1872. It was promulgated in the Chamber of Deputies on 19 February, 1872, and, in the House of Lords, on the 1st of March, 1872." (Sándor Kolozsvári – Kelemen Óvári: *Corpus statutorum Hungariae municipalium*, cf. with the body of laws of Dezső Márkus (edited with the participation of several coauthors) *Corpus Juris Hungarici*).

¹⁸ Dr. Emil Soósmézői VAJDA: *The Violin* (The origin, evolution and structure of the violin. The different schools and more eminent representatives of musical instrument makers. Short biographies and profiles of Hungarian and foreign violin performers. Literature on the violin and on music for violin. (Győr. 1902. "Pannonia" book publisher.)

¹⁹ As much as we know, János Nagy's name figures, first in the literature, in the article published by Pester Llyod. (see notes 14 and 16!) According to this, he was a composing master in Pest, in 1701 (!) He figures the same way in the first edition of Lütgendorff's quoted work. (This can also prove the authorship assumed by the article.) However, the master indicated worked in Pest only at the end of the century, and this is found by Dr. Geyer on the basis of the master labels, and accepted by Lütgendorff as well. In this way, in later editions, the correct year of 1797 is given next to János Nagy's name.

who was a master working in Buda and Pest in 1701²⁰. The other chapters deal with the history of the violin, the making of violin abroad, parts of the violin, the different (pedagogical) schools, the artists of violin playing, as well as factories of musical instruments and the publishers of musical. The book ends with a "Bibliography on violin makers." (Chapter XXXII)

1903. J. Bloch's book on methodology²¹ is, in many a respect, a work still not surpassed today. This statement applies with some reservation especially to chapters dealing with history, theory, technology, and didactics. It is exactly this which justifies that it figures in this summary for, otherwise, its historic part concerning violin making in Hungary is quite laconic. However, a single sentence in this part of half a page of length at the most, turns out to be the Pandora's box in the history of musical instrument making in Hungary. The "fatal" sentence sounds like this: "The best violin makers of our age are Riechers in Berlin, Szepessy in London, Gemünder in New York, Lemböck in Vienna and Reményi in Budapest" (op. cit., p. 37). This qualification hurt many of the violin makers of the period, and, consequently, we do not find any references to Hungarian violin making in the subsequent editions.²²

1904. L. v. Lütgendorff's²³ work is the earliest, comprehensive collection, made with a considerable scientific knowledge and great care. It still counts as a basic work in the field discussed. The book came out in many editions, and, later, its author expanded it considerably.²⁴ We don't find it an exaggeration to say that all later works follow in Lütgendorff's traces, and they can be grateful for him for the road cleared. The first edition contains "only" the listing of masters, their biographical data, their signs and the characters of their musical instruments, but later the author recapitulates the historic (referring, of course,

²⁰ This mistake haunts many times while determining the manufacturing year of the violins. The reason for this is that the masters preprint the two first digits of the year on their labels to be glued into their musical instruments, and if this happens toward the turn of a century then it may occur that the masters forget to replace the old digit by the new one, and this can lead, by "tricking" some researchers, to a 100-year error of age estimate. Essentially, a similar mistake can be made if the digit 9 of the decade is read as 0 – although this means only an error of 90 years. This is what happened in the case of János Nagy.

²¹ József BLOCH (Professor at the Royal Hungarian Conservatory) *Violin Playing And The Method Of Its Instruction. (Methodology)* Budapest. 1903. (Károly Rozsnyai Publisher of Books and Music. Muzeum krt. 15.)

²² Idem, the 1906 and 1919 editions.

²³ LÜTGENDORFF, Willibald Leo Freiherrn von: *Die Geigen- und Leutenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Frankfurt a. M. 1904. (Heinrich Keller Publisher.)

²⁴ The second edition was published in the same city in 1913, already in two volumes. This work is introduced already by a richer historic overview. Later editions make, in essence, adjustments all the way up to the 5th and 6th editions in 1922. In the recent past, there was also a reprint edition.

to the history of violin making) effects, schools, professional signs, etc., typical of each area and country. This way, he discusses violin making in Hungary in considerable details, and, within it, the activities of the Hungarian masters in Bratislava and Budapest (5th and 6th editions of the op. cit., l/pp. 239–244). As a matter of fact, researches later modified, in many details, this exceptional oeuvre as well, but this does not at all diminishes its value. It can happen that, from time to time, we are going to take exceptions to some of his arguments during the course of our research, to correct some of its data proved erroneous, complete its pages with information on more recent masters, by carrying out our share of the research activities in Hungary and contribute to one chapter of Lütgendorff's oeuvre. However, all of this cannot make us forget the extraordinary performance of the painter, and the historian of musical instruments from Lübeck.²⁵

1906. FUCHS, A.²⁶ His oeuvre that had ten editions till 1978 is not of a historical conception in the first place. Its significance is emphasized precisely by the role it played in commerce, which is a determining factor in the international violin trade as a result of the evaluation given of the Hungarian masters, and the characterization of their activities.

1913. Dr. GEYER, J.'s²⁷ small book, seeming modest at the first glance, is a pioneering summary of the history of Hungarian violin making. It deals exclusively with the violin makers, and informs about their biographical data, and the characteristics of their masterpieces. It knows Lütgendorff's 1904 first edition, but it disputes some of its statements.²⁸ He refers to the two articles in Pester Lloyd mentioned above,²⁹ while he personally collected data from the living masters. "Although I could gather the necessary information from the

²⁵ The reference to the omission is not by accident. We can perhaps regard also as characteristic – in this case also in case of German-speaking territories – our tendency to forget. Lütgendorff could be found, rightly, in many Riemann editions, while we can look for his name in vain in more recent editions. It can be, or, rather, it is plausible, that the author of this article is biased in the assessment of Lütgendorff's activities, and in the judgment about his significance. The foregoing MGG edition may also indicate this. Or, perhaps, this is not the case considering that Günther Hellwig pays tribute to the activities of the "forgotten" author in column # 1176 in the 16th volume of the 1979 MGG edition (Supplement. Kassel – Basel – Tours – London, 1979)!

²⁶ FUCHS, Albert: (Professor der Musik Hochschullehrer am Königl. Konservatorium.) *Taxe der Streichinstrumente.* Anleitung zur Einschätzung von Geigen, Violoncelli, Kontrabaessen usw. nach Herkunft und Wert. – Dresden, Michaelis. 1906.)

²⁷ Dr. József GEYER. *Hungarian Violin Makers.* Budapest. 1913. (Frigyes Kilián's successor, Royal Hungarian University Bookseller.)

²⁸ He accuses Lütgendorff with "considerable bias because he denies the existence of a separate Hungarian school of violin making. He calls the attention to the mistake made in connection with the activities of János Nagy. (Cf. notes 19 and 20.)

²⁹ See note 14.

living violin makers, there were still some among them who did not answer to my inquisitive letters, but I could obtain only one or two pieces of information after a lengthy research work on those who had already been dead" (op. cit., p. 4). "As to the characterization of the instruments" – he writes later – "I found myself already in a more favorable position. In more than the least thirty years, I took each and every opportunity to see as many Hungarian violins as possible, and I examined them carefully, and I kept a diary on them (op. cit., p. 4). In his work, he is directed by the admitted objective that Hungarian violin making get the recognition that it deserves. The fact that Hungarian violin makers "...are ignored to such an extent, is also partly our fault, because we did not make an effort to call other countries' attention to it; the other reason is that the outside world has never appreciated Hungary properly³⁰ (op. cit., p. 3). "Consequently, Hungarian violin makers were hardly known abroad, but, what is even more to be regretted, they do not enjoy at home a recognition they would deserve.

These are the circumstances that goaded me to write the present work in which I intended to offer, to the extent it was possible, an exhaustive list of Hungarian violin makers, the characters of their musical instruments, and their appraisal to those interested" (op. cit., p. 4). Even if we are not in agreement with all the arguments proffered by the author, we understand his endeavours, and we have to appreciate greatly his expert characterizations, and the efforts of the initiative.³¹ Dr. Geyer mentions "Ádám Bessler" in his book, but he does not know anything else of him, and he dates the oldest Hungarian violin to 1706, made by one of the Leeb in Pozsony³² (op. cit., pp. 8 and 22).

³⁰ The spirit of the age cannot be disregarded in which these works were written. By today, it is already evident that foreigners cannot be blamed if he does not, cannot!!, appreciate properly the achievements attained in Hungary as a result by chances missed by ourselves. In addition, Schunda's works, just like those of Lütgendorff, offer an opportunity to draw consequences to the contrary.

³¹ Primarily, the inspection and the valuation of a big number of original musical instruments represent considerable assistance in our work even today. These masters can today be examined only through their instruments that became quite rare, and are in a "deteriorated" condition. Many of their instruments broke down, got lost, were sold to foreigners (mostly with the labels of foreign masters) or the instruments that still can be found are damaged, and repaired many times.

³² Although archival information refer to the fact that families with the name of Leeb lived in Bratislava too (see note 13) already in the beginning of the sixteen hundreds, for us it is not yet sufficiently convincing the originality of the very early Leeb violins (the first two decades of 1700), or the exactness of their year of manufacturing. The possibility cannot be excluded that the history mentioned already in connection with János Nagy applies in this case as well (see notes 19 and 20.).

1921. JURACSEK, B.³³ A thin booklet appears under this name. It acquired "celebrity" not so much because of its historical information, but because of its diatribes, calculated to serve the political interests of the day. I do not quote here his statements scarcely fit to print, but certainly not fit to an utterance expected from a human being. It shows, as an example to deter, that the most beautiful human activities can turn into carriers of inhuman goals. A declaration closes this book (?) which sounds like this: "I put the books entitled 'The Hungarian art of musical instrument making', on which the name of Béla Jurácsék figures as author and that was published by the Printers of the Country of Pest in the town of Vác at the disposal of the Tradesmen' Guild considering that the contents of the books hurt all my colleagues and include completely false information devoid of all professional merit. This I will do within eight days by picking up all the exemplars from the publisher and those unsold copies that are deposited at known places with the aim of selling them, and I will do my best to make sure that no new editions be published, of which circumstance I shall obtain a statement of obligation from the Printing Works of Pest Region in Vác..."³⁴

1926. ISOZ, K.³⁵ Notwithstanding the fact that his work contains little of the author's researches on the activities of musical instrument making, its scientific value surpasses all the works quoted. The abundance and exactitude of his information should be mentioned in the first place, in spite of the fact that the information given do not concern chiefly the field of musical instrument making. The detailed and reliable reporting of the sources give considerable help in our research. According to his information, the first violin maker in Pest – Buda was András Hueber who "...worked in the style of Leeb, the famous master of Bratislava, and one of his violin, made by him in 1756, survived" (op. cit., p. 98). He knows the works, cited earlier, by Lütgendorff and Geyer, and deals with János Nagy (see item 19 of the bibliography) about whom he writes this: "Pest has another renowned violin maker in the last quarter of the 18th century. He is a Hungarian, Called János Nagy, most probably a country squire. We do not know much about him. His memory is preserved by many musical instruments and a squabble. His instruments also reveal Leeb's Italian-style school. His label known from 1798 states only: "Johann Nagy/in Pest 1798." "The clue on his country squire status can be taken from the fact that he participated in a pub brawl, taken before the council in 1784, with a drawn sabre, and that the minutes of the council does not

³³ Béla JURACSEK. *The Hungarian Art Of Musical Instrument Construction. (Conditions In The Hungarian Industrial Design From The 16th Century.)* Vác. 1921. (Pestvidéki Printing House.)

³⁴ Considering that the relatives of the violin maker having made the declaration are our contemporaries, I cannot make public, for understandable reasons, the name of the author of the piece in my possession.

³⁵ Kálmán ISOZ. *The Culture Of Music In Buda And Pest. (1686–1873) Volume 1. (The 18th century)* Budapest, 1916. (Publisher: The council of the Hungarian Popular Theatre in Budapest.)

mention him as a "civic" violin maker, and that, finally, he himself presented his complaint in Latin" (op. cit., pp. 99 and 100).³⁶ There is an interesting and important conclusion drawn by the author on the evaluation of the Hungarian makers of musical instruments: "...they have achieved a good reputation – especially our violin makers were good, who worked according to Italian forms" (op. cit., p. 101).

1944. SZÉKELY, N.³⁷ hands over his manuscript to the printer in the last hours of our historic catastrophe. It is a popular work, and its introduction is written by Tivadar Országh³⁸ We quote here its closing lines: "The courage should be appreciated by which the author of this book does not so much broods and meditates but tackles the issue straightforwardly. Nándor Székely is a great fan of the violin, and his book certainly represents a step ahead on the road of making Hungarian violin making popular within the ranks of the general public" (op. cit., p. 4). As far as we know, the book could not fulfil its noble mission.³⁹ Its author could not perhaps guess how much his introductory lines would turn out to be true: "I know ahead of time that I am reaching into a wasps' nest. And I also know that I am sowing the wind, and shall reap the whirlwind. However, a naive ignorance, the "divine simplicissimus" fills me with courage (op. cit., p. 5). We understand that the book that was bound to appear on Christmas day, 1944, was sent to the shredder after the arrow cross government had come into power. Still, we came across a few copies in recent years. "Habent sua fata libelli." But not only books, their authors also meet their fate. We would like to believe that the author did not share the fate that visited upon his book.

1962. HEGYESI, Z.⁴⁰ in his book deals separately with violin making in Hungary, on about 5 – 5 and a half pages. This surpasses neither the quantity nor the quality offered in very early works. Considering that, in the meantime, several fine studies in the field were printed, it seems to be quite difficult to review the entire violin manufacturing of the world in a not too voluminous

³⁶ See notes 19 and 20.

³⁷ Nándor SZÉKELY. *The Masters Of Hungarian Violin*. Budapest. No date. (1944) (Published by the Public Interest Book Publishing Company) (Miklós Pál Rábely) (Budapest, 8th district. Népszínház u. 14.)

³⁸ Tivadar ORSZÁGH (1901–1963). Violinist, composer, and educator. From 1929, professor at the Conservatory, and department chief from 1961 until his death. From 1948, the leading first violin of the Orchestra of the Hungarian State Radio, and from 1958 to 1960, its violist (Hungarian Biographical Encyclopaedia).

³⁹ Oral communications by László Reményi and Lajos Kovács, deceased Hungarian master violin makers.

⁴⁰ Zoltán HEGYESI: *Vioara si constructorii ei*. Bucharest. 1962. (Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din R.P.R.)

work.⁴¹ In his book he does not mention Bessler, or Leeb among the Hungarian violin makers, but he also papers over the whole violin making school of Bratislava.

1982. ERDÉLYI, S.⁴² deals in his book with the beginnings of Hungarian violin making. He gives biographical information on Sámuel Nemessányi⁴³ (recognized as the most significant Hungarian violin maker in Hungary) and quite a few informative references on the life and activity of some contemporary violin makers.⁴⁴ The book ends with a chapter entitled "The evaluation and registration of stringed musical instruments."⁴⁵

ERDÉLYI, Sándor

A hangszerek világa. (MS: 1983–85)

ERDÉLYI, Sándor

A hegedűkészítés elmélete és gyakorlata A. Stradivari halála után. (MS. 1984)

ERDÉLYI, Sándor

Mesterhegedűk mesterszalagon? In: HIFI Magazin 1985/3. Budapest

ERDÉLYI, Sándor

Stradivaritól Nemessányiig. (MS. 1985)

ERDÉLYI, Sándor

A magyarországi hegedűkészítés története a kezdetektől 1686-ig.

(Bölcsészdoktori disszertáció. 1987)

⁴¹ The excellent, earlier Hill writing, and the volumes marked by Hamma's name were followed by Vannes' book which came out in several editions, but we can also mention Henley's or Jalovec's writings. The authentic historic work is quite rare. Family monographs aside, we mention here Richard BLETSCHACHER's eminent book, "Die Lauten- und Geigenmacher de füssener Landes" which may also represents a standard to be used to our work (Hofheim am Taunus. 1978)

⁴² Sándor ERDÉLYI. The Violin (The Beginnings Of Hungarian Violin Making – Sámuel Nemessányi – Hungarian Violin Makers – Evaluation And Registering Of String Musical Instruments (Budapest. 1982) Published by the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.)

⁴³ Following the sending of the manuscript to the printer, we managed to find Sámuel Nemessányi's original entry in the civil registry in Liptovsky Mikulás (Liptószentmiklós). We thank here for the kind assistance provided by Mr. Julius Cabul for this study.

⁴⁴ The information is part of materials collected to the order given by the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. (The compilation of the studies for several years, starting in 1974.)

⁴⁵ The processing of the historic material is equally fragmentary, for the time being, in the area of Hungarian violin making. The evaluation, registration, aesthetical critique, etc. are, however, perhaps even more backward, although foreign literature in this territory is not much ahead, either. As to the social aspects of instrument making – and it applies to the future in an even more pronounced fashion – it is a field that needs even more elaboration of the research undertaken by us.

ERDÉLYI, Sándor

A magyarországi hegedűkészítés jeles napjai. (MS. 1988)

ERDÉLYI, Sándor

A hegedűk csodálatos világa. (MS. 1991)

ERDÉLYI, Sándor

A hangszerkészítés helyzete Magyarországon. In: HANGSZERVILÁG, 1991/1.

ERDÉLYI, Sándor

Húros hangszerek magyarországi kiállításokon. In: HANGSZERVILÁG, 1991/1., 1992/2., 1992/3., 1992/5.

ERDÉLYI, Sándor

Magyar „hegedősök” Európában, Európa hegedűi Magyarországon. In: HANGSZERVILÁG, 1992/3.

ERDÉLYI, Sándor

Hegedűk a világ műkincsiacén. In: HANGSZERVILÁG, 1992/3.

ERDÉLYI, Sándor

Kiállítás után. In: HANGSZERVILÁG, 1992/3.

ERDÉLYI, Sándor

Esztétikai jelenségek a hangszervilágban I–II. (MS. 1992–1994)

ERDÉLYI, Sándor

Zenei jelenségek a barokk Vác társadalmi életében. (MS. 1993)

VIOLOGRÁFIA

A vonós hangszerek

történetével:

eredet, változatok, funkciók, elterjedés, jelenkori helyzet,

készítésével:

hagyományos–funkcionális, népi, kísérleti–tudományos tervezett, egyedi–sorozat, gyártástechnológia, mesterek, javító tevékenység,

esztétikájával:

zenei, művészettörténeti, stíluskritikai, ipari

kereskedelmével:

minőségi jellemzők, állapot, értékelés, árjegyzékek, aukciók, árváltozások, szakértői tevékenység,

múzeumi kérdésekkel:

gyűjtés, a válogatás szempontjai, restaurálás, tárolás, nyilvántartás, nomenklatúra

foglalkozó szakirodalom jegyzéke.

Elhanyagolt területe történeti kutatásainknak a hangszerek története. Az általános történeti témák – talán elfogadhatóan – nem tartalmazzák e témaköröket, a zenetörténeti címszavak pedig nagyvonalúan elsiklanak felettük. A hangzó zene – mintha hangszer nélkül is elképzelhető lenne – nem bánt édes testvérként az őt szolgáló anyagi bázisokkal, sőt úgy tűnik, mintha csak egy rangon alul kötött házasság kényszere szorítaná rá időről időre, hogy megtűrje a megszólaltatáshoz nélkülözhetetlen hangszerek és főként azok készítésének kutatását. Ez főként azokban a korszakokban következik be, amikor egy-egy ország zenei kultúrája napirendre tűzi a régebbi korok zenéjének vizsgálatát, újrateremtését, megszólaltatását. Vagyis mindaddig nemigen tarthat számot érdeklősére a hangszer-történet, amíg problémáival a mindennapok szintjén lehetne – és kellene foglalkoznunk –, amikor azonban eléggé feledésbe merült – mert időt hagytunk az elrejtőzéshez –, lassan-lassan hozzákezdünk a kutatásához. A hangszerek története, a hangszerek készítése a hangszerek vizsgálata, tervezése stb. lényegében ugyanannak a kérdésnek más-más megközelítését jelenti. A történeti kutatások azonban – amennyiben időről időre mégis rákényszerülnek – szintén mellőzik a mester-ségnek, mint gyakorlati tevékenységnek a kutatását, számbavételét. Mi következik mindebből? A felsorolhatatlanul sok következményből itt most csupán néhányat emelek ki, amelyeket magam is tapasztalhattam.

A hangszer-történeti kutatások elhanyagolása a régi korok zenéjének rekonstrukciós eljárásait akadályozza, amikor is az egyes hangszerek előállítása, megszólaltatása alig, vagy csak dilettáns módon oldható meg.

Ugyanez a szemlélet oda vezet, hogy a hangszereket tanító pedagógusoknak még a maguk hangszeréről is csak olyan gyér ismeretük van, amely sokszor nemcsak hogy nem segíti, de kimondottan gátolja szakmai munkájukat, és tanítványaik nevelését, oktatását.

Olyan további káros szemléletekhez vezethet és vezet is, amelyben az egyes emberi tevékenységek nem a végzett munka minősége, ha nem valamilyen kialakult – természetesen nem magától kialakult – értékrend szerint kapják meg az elismerést, mind az anyagi, mind az erkölcsi, de még a tudományos szférában is.

Érthetatlenné válnak bizonyos zenetörténeti – s így általános történeti – összefüggések, amelyeket a mesterség történetének ismerete nélkül próbálunk megoldani. Ennél súlyosabb a helyzet ha mégis enélkül oldjuk meg, de rosszul.

Arról a képtelen helyzetről szólnék végül, amely azt sugallhatja, hogy lehetséges olyan zenetörténet konstruálása, amelyből a hangszerek kimaradhatnak, és a hangszerkészítő mesterek munkájától is eltekinthetünk.

A kép amelyet festettem, elképzelhetően sötétebbre sikerült, mint amilyen a helyzet valójában. Számos könyvet lehet felsorolni és számtalan kutatót ebből a hiányolt témakörből. Ha azonban jobban megnézzük, úgy ezek elsősorban nem magyarországiak, írásaik többsége pedig ismeretterjesztő hangszerleírás, újabban szép színés képekkel illusztrált album. És ezek sem nálunk jelennek meg. A kiadók arra hivatkoznak, hogy erre nincs érdeklődés, az érdeklődők pedig le sem tehetik a voksukat, mert nincs mire. A kör így bezárul.

Ennyit az előzményekről és arról, hogy a hetvenes évek elejéig valóban kevésbé tért el helyzetünk a vázolttól. Azóta annyiban változott, hogy jelen sorok írójának megjelent A hegedű című könyve (Budapest, 1982. MTA Zenetudományi Intézet), és több tanulmány készült az MTA Zenetörténeti Múzeum megbízásából. Most itt a hangszer-történetnek egy olyan specifikumáról számolhatok be, mint a címben szereplő "violográfia". Tudomásom szerint ebben az összetételben a szó korábban nem volt használatban, bár azt is meg kell jegyezni, hogy sokszor tapasztalhatjuk, hogy "találmányaink" mások lábnyomaiba illenek. Nem is kívántam új szót alkotni, pusztán a kényszer vitt rá, hogy jelezzem: olyan irodalomjegyzék ez az összeállítás, amely a hegedűfélékkel és a violafélékkel is foglalkozik. A hegedű- és a viola-család lényeges megkülönböztetése a vonós hangszerek két nagy csoportjának, amely történetében, fejlődésében, alkalmazásában és használatában meglehetősen eltér egymástól. Miután történetileg összefüggő típusokról van szó, amelyek előzményeikben még a pengetett hangszereket is feltételezik, így kézenfekvőnek látszott az új szó elején utalni mind a hegedű (violino, violon), mind pedig a viola (viole, viol) nemzetközileg is ismert megjelölésére. Így jött létre a hegedűfélék, a violák és történeti előzményeikre vonatkozó szakirodalom megjelölésére a VIOLOGRÁFIA szó.

Minthogy tudomásom szerint Magyarországon ez az első ilyen jellegű összeállítás, így vállalom kellett az ezzel együtt járó valamennyi előnyt és hátrányt.

(Amennyiben kiderül, hogy mégsem ez az első vállalkozás nálunk, úgy az előnyök száma egy lényeges összetevővel csökken.) Szerettem volna teljességre törekedni, de hamarosan rájöttem, hogy ez ma *már*, és *még* napjainkban is lehetetlen. Ez még a 60-as években volt, és azóta egyre csökkentve igényeimet – a teljességet egy bő, majd egy kevésbé átfogó, később csak szűkebb összefoglalásra korlátoztam, s most témáknak csupán jelentősebb irodalmát közlöm. Bizonyára így is kimaradtak fontos könyvek, esetleg kevésbé jelentősek foglalták el a helyüket. Kérem, ezt nézzék el.

A könyvtártudomány napjainkban már csaknem olyan fejlett, mint a történettudomány (lehet, hogy bizonyos területeken fejlettebb is?) és művelése nagy szakértelmet követel. (De éppen ebből következik a magyarázat is.) Sajnos, ahogy a történettudomány és a zenetudomány elhanyagolta a hangszereket, úgy a könyvtártudomány is elsiklik e terület irodalma felett. És ha ilyenkor a jószándékú "amatőrök" nem segítenek, úgy ez a munka vagy örökre elmarad, vagy annyira feltornyosul, hogy elvégzése lassan-lassan lehetetlenné válhat. Ez szolgáljon mentségemre akkor is, amikor egy-egy kötet pontos adatai hiányoznak. Könyvtárainkban sajnos annyira hiányos e terület irodalma, hogy nemcsak a könyvek, de még a források is csak nehezen hozzáférhetők. Talán nem túlzott az a remény, hogy ennek az írásnak a birtokában egy kissé egyszerűsödik a terület irodalmának áttekintése.

ABBADO, M.

Quando e nato Antonio Stradivari?
In: Musica d'oggi.
1937. Milano

ABBADO, M.

Stradivari. In: Enciclopedia Italiana,
vol. XXXIII.
1950. Roma

ABELE, H.

Die Violine ihre Geschichte und ihr Bau.
1874. Neuburg

ABELE, Hyacinth, and**NIEDERHEITMAN, Friedrich**

The Violin: Its History and Construc-
tion, tr. by John Broadhouse 1952;
reprint
1977. Longwood

ABELE-NIEDERHEITMANN

Die Violine. h.n.,
1864.

ABELE-NIEDERHEITMANN

The violin.
1907. London

ADLER, E.

Die Behandlung und Erhaltung der
Streichinstrumente.
1910. Leipzig

AEHNELL, H.

Werkzeuge für den Geigenbau.
Markneukirchen, é.n.

AGREN, C.H.

Measuring the Resonances of Treble
Viol by Hologram.
1972. JASA.

AGRICOLA, Martin

Musica Instrumentalis Deudsch...
1528; 1545. Magdeburg

AIGN, Bernhard

Die Geschichte der Musikinstrumente
des ägäischen Raumes bis um 700
v. Chr.

ALEXANDRE, A.

Les Stradivari.
1945. Paris

ALEXANDRU, T.

Instrumentale muzicale ale poporului
romin.
1956 Bucuresti

ALLEN, E.H.

The ancestry of the violin.
1882. ?

ANDERS, G.E.

Beitrag zur Geschichte der Violine.
1832. Mainz

ANFILOV, Gleb

Fizika i muzüka.
1962., 1964. Moszkva

ANFILOV, Gleb

Physique et Musique.
1969. Moskau

ANGELONI, D.

Il Liutato.
1923. Napoli

ANTOS, ?

Chemická technologie dreva.
?, ?

APIAN, Paul – BENNEWITZ, Otto
Die Geige, der Geigenbau und die
Bogenverfertigung.
1892. Weimar

APIAN, Paul – BENNEWITZ, Otto
Die Geige.
1920. Leipzig

APTOMAS, ?
History of the Harp.
1859. ?

ARAKÉLIAN, Souréne
Die Geige.
é.n. Frankfurt am Main

ARAKÉLIAN, Souréne
Le Violon, "Das Musikinstrument"
Heft, 31.
1981. Frankfurt am Main

ARMSTRONG, R. B.
English and Irish Instruments.
1908. Edinburg,

ARNS, U.
Objektive Qualitätsbestimmung von
Geigen – Gravesaner Blätter, Nr. 7-8.
1957.

ATANASSOW, Vergilij
Die bulgarischen Volksmusikinstrumente.
1983. München–Salzburg

AUER, Leopold
Violin Masterworks and Their Inter-
pretation 1925; reprint
1979. Hyperion Press

AURIAC, E.
La corporation des ménétriers et le
roi des violons.
1880. Paris

BACCHETTA, R.
Stradivari non e nato nel 1644.
1937. Cremona

BACHMANN, A.
Le violon.
1906. Paris

BACHMANN, A.
An Encyclopedia of the Violin. New-
York, 1925.

BACHMANN, Alberto
An Encyclopedia of the Violin
ed. by Albert E. Wier, tr. by Frederick
H. Martens 1925; reprint
1975. Da Capo

BACHMANN, O.
Theoretisch-praktisches Handbuch
des Geigenbaues.
1835. Leipzig

BACHMANN, W.
Die Anfänge des Streichinstrumenten-
spiels.
1964. Leipzig

BACHMANN, GEISER, Brigitte
Die Volksinstrumente der Schweiz.
1981. Leipzig

BACKHAUS, H.
Über die Schwingungsformen von
Geigenkörpern. In: ZPh.
1931.

BACKHAUS, H.
Die Ausgleichsvorgänge in der Akustik.
1932. ?

BACKHAUS, H.
Über Resonanzeigenschaften von
Streichinstrumenten, AZ. Bd. 1.

BACKHAUS, H. – WAYMANN, G.
Neuere Ergebnisse der Geigen-
forschung. AZ. Bd. 4.

BAGATELLA, A.
Regole per la costruzione del violini,
violetti.
1786. Padova

BAGATELLA, A.

Regeln zur Verfertigung von Violinen,
Violon.

1909. Berlin

BAINES, Anthony

Musikinstrumente.

1982. ?

BALFOORT, D. J.

Antonius Stradivarius.

1947. Amsterdam

BALFOUR, B.

How to tell the nationality of old violins.

1900. London

BALFOUR, B. and Co.

How to tell the nationality of old violins. 2. Ed.

1901. London

BAND, E.

Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Orchesters.

1910. Stuttgart

BARDUCCI, I. – PASQUALINI, G.

Misura dell' attrito interno e delle costanti elastiche del legno. In: Il Nuovo Cimento 5.,

1948.

BARGAGNA, L.

Gli instrumenti musicali raccolti nel Museo del R. Istituto L. Cherubini.

?, Firenze

BARTALUS, István

A magyar egyházak zenéje a XVI–XVII. században. A Kisfaludy Társaság Évlapjai, IV. k.

1869.

BARTALUS, István

Jelentés a felső-ausztriai kolostoroknak Magyarországot illető kéziratáról és nyomtatványairól.

1870. Budapest

BARTALUS, István

Vázlatok a zene történelméből.

1877. Budapest

BARTALUS, István

Adalékok a magyar zene történelméhez.

1882. Budapest

BARTALUS, István

Újabb adalékok a magyar zene történelméhez.

1882. Budapest

BAUER, G.

Rosshaupten in Wandel der Zeiten.

Hektographiertes Manuskript.

1948. Rosshaupten

BAUMAN, T. H.

Cremona.

1901. Kladno

BÁRDOS, Kornél

A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846.

1978. Budapest

BÁRDOS, Kornél

Győr zenéje a 17–18. században.

1980. Budapest

BÁRDOS, Kornél

Adatok a pozsonyi és a nagyszombati káptalani–városi iskola 17. századi zenéjéhez. ZTD.

1984. 13–16.

BÁRDOS, Kornél

Sopron zenéje a 16–18. században.

1984. Budapest

BEAUGORD, ?

On the irish harp.

?, ?

BECK, A.

Die proportionale Konstruktion der Geige.

1923. Leipzig

BECKER, ?

Annales de Jehan et Etienne Ferrier,
menestriers de la cité de Genève.
1881. Paris

BECKER, L.

La viole de gamba.
1982. ?

BEHN, F.

Die Laute im Altertum und frühen
Mittelalter.
?, ?

BELDIE, I. P.

Die Bestimmung der Schubmoduln
des Fichtenholzes. In: Holz, Rohwerk-
stoff 26 (7), 261-266.
1968.

BELDIE, I. P.

Chladni Figures and Eigentones in
Violin Plates. IZ.
1969.

BELLAIGUE, C.

Le Luthier de Crémone, dans Notes
Brèves.
1911. Paris

BENKŐ, András

Levéltári adalékok Beszterce 16. szá-
zadi zenei életéhez. NyíOK. 2.
202-205.
1977.

BENKŐ, András

Az erdélyi fejedelmi udvar zenei éle-
téről. In: Művelődéstörténeti tanulmá-
nyok. 94-106.
1979. Bukarest

BERENZI, A. D.

Gli artefici liutai Bresciani. Comentarì
dell' Alteneo de Brescia.
1890.

BERENZI, A. D.

Gli artefici liutai Cremonese e la célèbre
loro scuola.
1891. ? Ms.

BERENZI, A. D.

Di Gio Paolo Maggini celebre liutaio
Bresciano.
1890. Brescia

BERENZI, E. D.

La patria di Gio Paolo Maggini.
1891. Cremona

BERENZI, A. D.

I liutai bresciani. Letture con note.
1890. Brescia

BERENZI, A. D.

Ch. A. de Bériot e il suo Maggini.
Ms. ?

BERENZI, A. D.

Antologia dell Liuto-violino.
Ms. ?

BERENZI, A. D.

Di alcuni strumenti fabbricati da
Gasparo da Salò posseduti da Ole
Bull, da Dragonelli et dalle Sorelle
Milanollo.
1906. Brescia

BERR, A.

Monographie zur Montagnana-Geige.
1953. München

BERR, A.

Geigen: Originale, Kopien Fälschungen,
Verfälschungen.
1962. Frankfurt

BERR, Albert

Geigen: Originale, Kopien Fälschungen,
Verfälschungen. 2. Auflage. "Das Musik-
instrument", Band 10.

BESSARABOFF, N.

Ancient European Musical Instruments.
1941. Boston

BETTONI, P.

Gasparo da Salo e l'invenzione del
Violino.
1901. ?

BIANU, V. V.

Vioara.
1957. Bucuresti

BILLÉ, I.

Storia degli strumenti ad arco e loro
cultori.
1928. Roma

BIOT, ?

Mémoire sur la construction des in-
struments a cordes et a archet.
1819. Paris

BLADIER, B.

Phénomènes transitoires dans la mi-
se en vibration des cordes. JPhR. 17,
57,
1956.

BLADIER, B.

L'état transitoire résultant de
l'ébranlement d'une corde par l'archet.
CRAS. 242, 2704,
1956.

BLADIER, B.

Sur le chevalet du violoncelle. CRAS.
250, 2161-2163.
1960.

BLADIER, B.

L'étude des cordes du violoncelle. A.
11, 373.
1961.

BLADIER, B.

Sur les Phénomènes transitoires des
cordes vibrantes. A. 14, 331-336.
1964.

BLETSCHACHER, Richard

Die Lauten- und Geigenmacher des
Füssener landes.
1978. Hofheim am Taunus

BLÜMML, E. K.

Beitrage zur Geschichte der Lauten-
macher in Wien.
ZfM, 1920. 287-299. Wien

BOGER, M.

Das Geheimnis der Stradivari.
1944. Berlin

BOLANDER, John Alfred

Violin Bow Making.
1969, 1982.

BOLTSHAUSER, H.

Geschichte der Geigenbaukunst in
der Schweiz.
1923. Leipzig

BONANNI, V.

Descrizioni degli instrumenti armonici.
1975. Roma

BONAVENTURA, A.

Il bicentenario di un violino. In: Md.
1936. Milano

**BONETTI, C. – CAVALCABO, A. –
GUALAZZINI, U.**

Antonio Stradivari: Notize e documenti.
1937. Cremona,

BOOMSLITER, P. C. – CREEL, W.

Auditory Characteristics of Violin tone.
In: JASA. 51. (6) Pt.2. 1984-1993.
1972.

BORDÁS, TIBOR

Adatok a nagybőgő történetéhez.
1981. Debrecen

BOWLES, E.A.

Musikleben im 15. Jahrhundert.
?, Leipzig

BOYDEN, D.

The Tenor Violin.
1963. Kassel

BOYDEN, D.

Monteverdis Violini Piccoli alla Francesca
and Viole da Brazzo. AM. VI.

BOYDEN, D.

Die Geschichte des Violinspieles von
seinen Anfängen bis 1761.
1972. Mainz

BOYDEN, D.

Catalogue of the Hill Collection in the
Ashmolean Museum.
1969. Oxford, London

BÖCK, P.

Seeg, das Kleine Bistum in Allgau.
?, Seeg

BRAGARD, R. – DE HEN, F. J.

Musikinstrumente aus 2 Jahrtausenden
1968. Stuttgart

BRANCOUR, R.

Histoire des instruments de musique.
1921. Paris

BRANZOLI, R.S.

Sutio del Liuti.
1889. Roma

BRANZOLI, R. S.

Manuele Strorico del Violinista.
1894. ?

BRÉCHE, ?

Abrégé de l'histoire de la menestrandie.
17.?, ?

BRENET, M.

Notes sur l'histoire du luth en France.
1899. Paris

BRIQUEVILLE, E.

Au coin de la Curiosité. Les anciens
instruments de musique.
?, ?

BRIQUEVILLE, E.

Collection d'anciens instruments de
musique a Versailles.
1893. Paris

BRIQUEVILLE, E.

La viole d'amour.
1908. Paris

BRIQUEVILLE, de Eugène

Notice sur la vielle.
?, ?

BROADHOUSE, J.

The Violin: Its Construction practically
treated with plates and many illustra-
tions.
?, ?

BROADHOUSE, J.

How to make a violin: practically
treated.
?, ?

BROADLY, A.

Adjusting and repairing violins, cellos.
1907. London

BROSSARD, Sebastien De

Dictionaire de Musique. Paris, 1705.
Reprint
1965.

BROWN, C.

Catalogue of the Crosby Brown Col-
lection.
1902. New-York

BRÖCKER, Marianne

Die Drehleier – Ihr Bau und Ihre Geschichte.

?, ?

BUCHNER, Alexander

Musikinstrumente der Völker.

1968. Prag

BUCHNER, Alexander

Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart.

1972. Praga

BUCHNER, Alexander

Musikinstrumente in Wandel der Zeiten.

1956. Prag

BUCHNER, Alexander

Geigenverbesserer. In: DM. 14.

1973. Frankfurt am Main

BUCHNER, Alexander

Malá obrazová encyklopedie hudebních nástrojů všech věků a národů.

1970–1974. Hradec Králové

BUCHNER, Alexander

Bunte Welt der Musikinstrumente.

1981. Praha

BUCHNER, Alexander

Handbuch der Musikinstrumente

1981. Praha

BURBURE, L.

Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers depuis le XVI^e jusqu' au XIX^e siècle.

1863. Bruxelles

BURGER, A.

Théorie Scientifique du violon.

1910. Paris

BURNEY, CH.

The present state of music in France.

1771. ?

BURNEY, CH.

The present state of music in Germany the Netherlands und United provinces.

1773. ?

BUTTURINI, M.

Gasparo da Salo inventore del violino moderno: studio critico.

1901. Salo

CABOS, F.

Le violon et la lutherie.

1948. Paris

CAFFARELLI, F.

Instrumenti ad arco e la musica da camera.

1894. Milano

CALAMANI, J.

Cremona nella storia, nella scienza, nell'arte.

1906. Roma

CARESSA, A.

Le Violon. Ses origines. Sa construction (Conférence faite au Conservatoire des Arts et Métiers, le 22 Février 1925)

1925.

CAVALCOBA, A.

Amenita stradivariane.

1935. Cremona

CHOUQUET

Le Musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue descriptif et raisonné.

1884. Paris

CLARKE, A. Mason

The Violin and Old Violin Makers

1976 Scholarly Press

COLLAER, P.

Ozeanien.

1965. Leipzig

COLLAER, P.

Amerika.
1967. Leipzig

COMBARIEU, J.

Histoire de la musique.
1925. Paris

CONSOLO, F.

La seccola italiano del violino.
1885. Firenze

CORRADO, A.

Il violino.
1895. Napoli

COSTIN, M.

Un Stradivari Rominu.
1920. Bucuresti

COSTIN, M.

Vioara.
1920. Bucuresti

COURVOISIER, Karl

Technics of Violin Playing
1899; reprint,
1978. Longwood

COUTAGNE, H.

Gaspard Duiffoprucart et les luthiers
lyonnais du XVI^e siècle.
1893. Paris

COWENTRY, W. B.

Notes on the construction of the violin.
1903. London

COZZANDO, P. L.

Vago e Curioso ristretto dell' historia
Bresciana.
1694. Brescia

CRAIG, T.

The violin Family.
1896. London

CREMER, L.

Die Geige aus der Sicht des Physikers.
1971. Göttingen

CREMER, L.

The Influence of "Bow Pressure" on
the Movement of a Bowed String.
CASN. No. 18., 13-19 Part I.
1972.

CREMER, L.

The Influence of "Bow Pressure" on
the Movement of a Bowed String.
CASN. No. 19., 21-25 Part II.
1973.

CREMER, Lothar

Physik der Geige.
1981. ?

CREMER, Lothar

The Physics of the Violin
tr. by John S. Allen
1984. MIT Press

DANKS, H.

The Viola d'Amore
1957. ?

DARVAS, Gábor

Évezredek hangszerei.
1961. Budapest

DARVAS Gábor

Évezredek hangszerei.
1975. Budapest

DAVIDRON, P.

The violin, a concise exposition of the
general principles of construction.
1771. London

DELGADO-CASTILLA, A.

El Violin. Apuntes historico-fisicos de este
instrumento y biografias de violinistas
celebres.
1902. Madrid

DELLACELLA, Fr.

Was ist eine italienische Geige wert?
1909. Freiburg

DELBANCO, Nicholas

The Beaux Arts Trio
1985. Morrow

DENSMORE, Frances

Handbook of the Collection of Musical Instruments in the United States Nation Museum.
1927. Washington

DESSAUER, H.

Die Verbesserungs-Versucht beim Bau des Viole (Bratsche).
1912. Berlin

DICKREITER, Michael

Der Klang der Musikinstrumente.
?, ?

DIEHL, N. L.

Die Geigenmacher des alten Italienschule.
1866. Hamburg

DIESTEL, H.

Violintechnik und Geigenbau.
1912. Leipzig

DISERTORI, B.

Bicentenario della morte di Antonio Stradivari.
1937. Milano

DLABACZ, G. J.

Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien.
1815. Praga

DOLMETSCH, A.

The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries.
1915. London

DOLMETSCH, N.

The Viola da Gamba. Its Origin and History, its Technique and Musical Resources.
1962. London

DONINGTON, R.

The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch. The Renaissance of Early Music.
1932. Haslemere Surrey

DOPPELMAYER, J. H. G.

Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern.
1750. Nürnberg

DORING, E. N.

The Gaudagnini Family of Violin-Makers.
1949. Chicago

DORING, E.N.

How many Strads?
1945. Chicago

DRÖGEMEYER, H. A.

Die Geige.
1903. Berlin

DUBOURG, G.

The violin ... and its composers.
1831. London

DUBOURG G.

The Violin
1852; reprint, 1977. Longwood

DUKA-ZÓLYOMIOVÁ, E.

Vyvoj hudobného nástrojárstva v Bratislave do roku 1918.
1978. Bratislava

DUPUICH, R.

Traité de lutherie ancienne, la cote du violon.
1894. Paris

DUSSLER, P. – HILDEBRAND, O.
Reisen und Reisende in Bayrisch.
Schwaben.
1968. Weissenhorn

DUSSLER, P.
Zur Geschichte des Dorfes Lechbruck.
1970. Lechbruck

DÜTSCHLER, U.
Die Tragödie der Geigenbaukunst.
1929. Berlin

DVORAK, K. B.
Hudební nástroje.
?, ?

DVORZSÁK, LAJOS
A hangszerfa. In: Faipar
1945.

EDLER, HANS
F-Modelle alter Meister. 3. Auflage,
1983. ?

EDLER, R.
Die Geheimnisse der Streich-instrumente.
1938. Frankfurt am Main

EGGERS, F.
Untersuchung von Corpus-Schwingungen
am Violoncello. A., 9., 453–465.
1959.

EGGERS, WOLFGANG
Die "Regola Rubertina" des Silvestro
Ganassi, Venedig 1942/43 I–II.
1974. Kassell–Basel–Tours–London

EHRlich, A.
Die Geige in Wahrheit und Fabel.
?, Leipzig

EHRlich, A.
Berühmte Geige der Vergangenheit
und Gegenwart. 2. Auflage,
1902. Leipzig

EICBORN, H.
Ein vergessenes Streichinstrumente
(Viola Baryton) Zf. I. VIII.
1887.

EINSTEIN, A.
Zur deutschen Literatur für Viola da
Gamba im 16. und 17. Jh. In: IMG. 2.
Folge H.1.
1905. Leipzig

EKWALL, AKE
System Violin Nr. 15.
1980. ?

EKWALL, AKE
System Violin Nr. 16.
1982. ?

ELSCHEK, OSKAR
Die Volksinstrumente der Tschecho-
slowakei. Teil 2. Die slowakischen Volks-
musikinstrumente.
1983. ?

EMBER, ILDIKÓ
Zene a festézetben.
1984. Budapest

ENCYCLOPÉDIE FRANCAISE
Band Lutherie.
1767. Paris

ENGEL, C.
Reserches into the early history of the
violin family.
1883. London

ERAS, R.
Die ursprüngliche Beuweise und
Mensurierung von Streichinstrumenten
Mf. XIII. In.
1960.

ERDÉLYI, Sándor
A hegedű.
1982. Budapest

ERDÉLYI, Sándor

Nemessányi Sámuel. In: A hegedű.
1982. Budapest

ERDÉLYI, Sándor

Magyarországi hegedűkészítők. In: A
hegedű.
1982. Budapest

ERDÉLYI, Sándor

A magyarországi hegedűkészítés kez-
detei. In: A hegedű.
1982. Budapest

ERDÉLYI, Sándor

A vonós hangszerek bírálata, értéke-
lése és nyilvántartása. In: A hegedű.
1982. Budapest

ERDÉLYI, Sándor

A magyarországi hegedűkészítés tör-
téneti irodalma. In: ZTD. 123–131.
1983.

ERDÉLYI, Sándor

Adam Bessler az első magyarországi
hegedűkészítő? In: ZTD. 23–36.
1984.

ERDÉLYI, Sándor

Fidulák, hegedők, violák stradivárik. In:
HIFI Magazin
1985/1. Budapest

ERDÉLYI, Sándor

Vadon Géza, a magyarországi hege-
dűkészítés kiemelkedő alakja. In: ZTD.
203–234.
1986.

ERNST, F.

Nomenclature des instruments á archet.
In: SMZ. 102.
1962.

ETTELT, R.

Geschichte der Stadt Füssen.
1970. Füssen

FALKE, K.

Von alten und neuen Geigen.
1916. Zürich

FALVY, Zoltán

A magyar zene története.
1980. Budapest

FALVY, Zoltán

Egy hangszertípus társadalmi szerepé-
nek történelmi változásai nyolc évszá-
zad során. In: MZ. 29–44.
1984/1.

FARGA, F.

Geigen und Geiger.
1940. Zürich

FARKAS, Sz. Márta

Kép és zene.
1981. Budapest

FARKAS Sz. Márta

Régi hangszerek. In: Régiségek könyve.
1983. Budapest

FARMER, H. G.

Islam.
1966. Leipzig,

FEIGELE, H.

Chronik des dreissigjährigen Kriegs.
?, Füssen

FENAROLLI, S.

Dizionario degli Artisti Bresciani.
1877. Brescia

FÉTIS, F. J.

Rapport sur les instruments de musique.
1856. Paris

FÉTIS, F. J.

Biographie universelle des musiciens et
bibliographie générale de la musique.
1883. Paris

FÉTIS, F. J.

A. S. Stradivari, précédé de recherches historiques et critiques sur les instruments à cordes.
1856. Paris

FÉTIS, F. J.

A. Stradivari luthier célèbre act.
?, Paris

FÉTIS, F. J. – GALLAY, J.

Stradivarius.
?, Paris

FIRTH, I. M. – BECHANAN, J. M.

The Wolf in the Cello. In: JASA. 53., 22/457–463.
1973.

FISSORE, R.

La lutherie.
1901. Reims

FISSORE, R.

Les Maîtres luthiers, nouvelle cote des violons.
?, Paris

FISSORE, R.

La nouvelle cote.
1913. Paris

FLEISCHER, O.

Führer durch die Sammlung alter Music-Instrumente.
1892. Berlin

FLEISCHHAUER, G.

Etrurien und Rom.
1964. Leipzig

FLEMING, J. M.

Old violins and their makers.
1897. London

FLEMING, J.

Old violins and their makers.
?, 1833.

FLETCHER, H. – BLACKHAM, E. – GEERFSEN, O.

Quality of Violin, Viola, Cello and Bass-Tones. In: JASA. Bd. 37., 851–863.
1965.

FLETCHER, H. – SANDERS, L. C.

Quality of Violin Vibrato Tones. In: JAA. 41/6 1543–1544.
1967.

FOFFA, O.

Pellegrino da Montitore del Violino.
1937. Brescia

FOLEGATTI, E.

Storia del violino de dell' archetto.
1873. Bologna

FORD, Charles

Making Musical Instruments: String and Keyboard.
1978. ?

FOUCHER, G.

Treatise on the history and construction of the violin.
1899. London

FOUCHER, G.

Repairing restoring and adjustment of the violin.
1899. London

FRANK, Ch.

Deutsche Gaue. Bd. 32, 33, 36, 39.
1938. Kaufbeuren

FRANZ, O.

Die Musikinstrumente der Gegenwart.
1884. Dresden

FRY, G.

The varnishes of the Italian Violin-Makers of the XVI., XVII., and XVIII. centuries.
1904. London

FRY, G.

The varnish.
1904. London

FRYKLUND, D.

Bidrag till kannedomen om Viola d'amore. In: STMf I.,
1921.

FRYXELL, R. E.

The Hazards of Weather on the Violin. In: AST. 16–17.
1965. Fall

FUCHS, A. – MÖCKEL, O.

Taxe der Streich-Instrumente. 1. Auflage
1906. Dresden

FUCHS, Albert

Taxe der Streichinstrumente. 12. Auflage
1985. Hofheim am Taunus

FUHR, Karl

Die akustischen Rätsel der Geige.
1926. Leipzig

FUKADA, E.

The Vibrational Properties of Wood I.
In: JPhJ. 5. 321–327.
1950.

FUKADA, E.

The Vibrational Properties of Wood II.
In: JPhJ. 6. 417–421.
1951.

FURTENBACH, M.

Der Bauernkrieg. Quellen ...
1876. Tübingen

GALLAY, J.

Les luthiers italiens aux XVII et XVIII siècles.
1869. Paris

GALLAY, J.

Les instruments des écoles italiennes.
1872. Paris

GALLAY, J.

Les instruments á archet á l'Exposition Universelle de
1867.

GALLINI, N. – GALLINI, F.

Catalogo del Musei degli strumenti musicali.
1963. Milano

GALPIN, Francis W.

Old English Instruments of Music.
?, ?

GANASSI, S.

Regola Rubertina. Venedig 1542/43 facsimile, Schneider.
1924. Leipzig

GANASSI, Silvestro

Regole Rubertina, 1542/43.
1974. Kassel–Basel–Tours–London

GATES, W. F.

Pipe and Strings.
1895. Cincinnati

GÁBRY, György

Das Meisterbuch der Pester Instrumentenmacher-Innung.
1962. Budapest

GÁBRY, György

Régi hangszerek.
1969. Budapest

GÁBRY, György

Egy hangszer típus útja Ázsiától Európáig I. In: MZ. 350–373.
1979/4.

GÁBRY, György

Tarisio, a hegedűgyűjtő. In: MUZS. 36–41.
1979/9.

GÁBRY, György

Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig II. In: MZ. 223–248.
1980/3.

GÁBRY, György

A magyar hegedű. In: Ethn. 588–593.
1983/4.

GÁT, Eszter

Régi vonós hangszerek a Magyar Nemzeti Múzeumban. FH. 9. 27–45.
1981/82.

GEIRINGER, K.

Musical Instruments. London,
1945.

GEIRINGER, K.

Alte Music-Instrumente im Museum Carolino-Augustinum in Salzburg.
1932. Leipzig

GEIRINGER, Kari

Instrumente in der Musik des Abendlandes.
1982. ?

GEIRINGER, Karl

Instruments in the history of western music.
?, ?

GEISER, Brigitte

Studien zur Frühgeschichte der Violine.
?, ?

GEITEL, K.

Die König-Maximilian-Stradivari.
1973. Hamburg

GEMUNDER, F.

Gemunders, Progress in violin-making with interesting facts concerning the art and its critics in general by George Gemunder.
?, ?

GERBERT, M.

Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum. St. Blazien, 1784.
1931. Milano

GERLE, H.

Ein neues sehr künstliches Lautenbuch ...
1552. Nuremberg

GERLE, H.

Musica und Tabulatur auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen auch Lauten ...
1546. Nuremberg

GEISER, B.

Studien zur Frühgeschichte der Violine.
1974. Bern

GHELMEZIU, N. – Beldie, I. P.

On the Characteristics of Resonance Spruce Wood. CASN, No. 17/10–16.
1972.

GILL, Dominic, ed.

The Book of the Violin
Rizzoli Int. Pub. 1984.

GILHOFER, J.

Das Büchlein von der Geige. 4. Afulage,
1897. Pressburg

GLASEL, L.

Der internationale Geigenschwinder und die Errungenschaften im Geigenbau.
1901. Markneukirchen

GOERINGER, A.

Der goldene Schnitt.
1911. München

GOTERSHAUSEN, H.

Ueber den Bau der Saitsinstrumente und deren Akustik.
1870. Frankfurt am Main

GOODKIND, H. K.

Violin Iconography of Antonio Stradivari
(1644–1737)

1972. New-York

GOSSE, E.

On violin and flute.

1896. London

GREILSAMER, L.

L'Hygiène du Violon de l'Alto et du
Violoncelle

1910. Paris

GREILSAMER, L.

Le Vernis de Cremona.

1908. Paris

GREILSAMER, L.

Le Baryton du Prince Esterhazy. In:
Bull. SIM. VI.,

1910.

GRETSCHEL, H.

Lehrbuch der Geigen- und Bogen-
macherkunst.

1869. Weimar

GRILLET, L.

Les Ancêtres du violon et du violoncelle.

1901. Paris

GRIVEL, V.

Vernis des anciens luthiers d'Italie.

1867. Grenoble

GRIVEL, V.

Le vernis des anciens luthiers d'Italie

1867. Paris

GROSSMANN, M.

Wie bestimmt man das Starke
verhältniss der Resonanzplatten bei der
Geige?

1898. Berlin

GROSSMANN, M.

Verbessert des Alter und vieles Spielen
wirklich den Ton und die Ansprache der
Geige?

1904. Berlin

GROSSMANN, M.

Kritische Übersicht über Neuerungen
und Streitfragen im Geigenbau in der
Jahren 1904 und 1905.

1906. Berlin

GROSSMANN, M.

Über Ursachen des Niederganges des
Geigerbaues.

1906. Berlin

GROSSMANN, M.

Die theorie der harmonischen
Abstimmung des Resonanzplatten bei der
Geige und die hauptsächlichsten
Einwände dagegen.

1907. Berlin

GROSSMANN, M.

Kritische Übersicht über Neuerungen
und Streitfragen im Geigenbau im
Jahre 1907.

1908. Berlin

GROSSMANN, M.

"New Cremona".

1908. London

GROSSMANN, M.

Kritische Übersicht über Neuerungen
und Streitfragen im Geigenbau in der
Jahren 1908

1909. Berlin

GRÜNBERG, M.

Meister der Violine.

1925. Berlin

GUGGEMOS, G.

Die Tieffenbrugger von Tiefenbruck.
In: Alt-Füssen Beilage zum Füssener
Blatt, 19.
1958.

GUGGEMOS, G.

Hohe Gaste in Füssen. In: AF. 21.
1961.

GUGGEMOS, G.

Reformation und Gegenreformation in
Füssen. In: AF. 22.
1962.

GUGGEMOS, G.

Das Füssnere Handwerk und seine
Organisation. In: Heimatchronik. Beilage
zum Füssener Blatt Nr. 1., 3.
1970.

GUGGEMOS, G.

Geschichte der Gemeinde Weissensee.
1976. Weissensee

HAESLER, Oskar Erich

Beseelter Geigenklang.
?, Hofheim am Taunus

HAJDECZKI, A.

Die Italienische lira da braccio.
1892. Mostar

HALEVY, P.

Notice historique sur l'alto.
1856. ?

HAMMA, F.

Meister deutscher Geigenbaukunst.
1961. Stuttgart

HAMMA, F.

Meister deutscher Geigenbaukunst I-II.
1986. Tutzing,

HAMMA, F.

Mesterwerke italienischer Geigen-
baukunst.
1932. Stuttgart

HAMMA, F.

Mesterwerke italienischer Geigen-
baukunst.
? München

HAMMERICH, A.

Das musikhistorische Museum zu
Kopenhagen.
1911. Kopenhagen, Leipzig

HAND, L. H. B.

How to make a fiddle ...
1903. Chicago

HANDBUCH

der Experimentalphysik Bd. 17. (Akustik)
1934.

HANDBUCH

der Physik Bd. VIII. (Akustik)
1927.

HARASZTI, Emil

Jean B. Laborde és a magyar zene.
1924. Budapest

HARASZTI, Emil

A magyar zene történeti emlékeinek
kiadása.
1926. Budapest

HARASZTI, Emil

Hangutánzás és jelentésváltozás az
egyetemes és a magyar hangszertör-
ténethen.
1926. Budapest

HARASZTI Emil

Magyar huszárok Elzászban. Harst Ce-
lesztin zeneképei 1745-ből.
1926. Budapest

HARASZTI, Emil

Un grand luthiste du XVI^e siècle: Valen-
tin Bakfark. In: Revue de Musicologie.
1929.

HARDERS, Nikolaus

Der Bau einer Viola da Gamba.
1977. Frankfurt am Main

HARDERS, Nikolaus

Die Viola da Gamba und die Besonderheiten ihrer Bauweise. DM. Heft 17.
1977. Frankfurt am Main

HART, G.

The violin: famous makers and their imitators.
1875. London

HART, G.

The violin and its music. 1881. London
1886. Paris

HART, G.

"The Emperor Stradivari"
1893. London

HART, G.

Le violon.
1894. Paris

HART, G.

The violin its famous makers and their imitators.
1909. London

HARTNACK, ?

Grosse Geiger unserer Zeit
?, ?

HASENHÜTL, F.

Die harmonische Ehe zwischen Fichte und Ahorn. In: Wiener Figaro 15. Jahrgang, Heft 11/12.
1946.

HASLUCK, P. N.

Violins etc. how to make them.
1906. London

HASSELT, E. A.

L'anatomie des instruments de musique.
1899. Bruxelles

HAUBENSACK, O.

Ursprung und Geschichte der Geige.
1930. Marburg

HAUPT, H.

Wiener Instrumentenbauer von 1791 bis 1815. In: Studien zur Musikwissenschaft.
1961. Graz

HAWAIS, H. R.

Old Violins.
1898. London

HAYNES and Co.

History and Construction of the violin.
?, ?

HEIM, E.

Was der Violinspieler wissen muss.
1922. Berlin

HEINTZ, W.

Instrumentenkunde.
1929. Potsdam

HELL, F.

Über alte Messuren in der Geigenfamilie. In: Hausmusik IV. 90-92.
1935.

HELLWIG, Günther

Joachim Tielke, ein Hamburger Lauten- und Violonmache der Barockzeit. DM. Band 38.
?, ?

HELMHOLTZ, H.

Die Lehre von den Tonempfindungen.
1862. Braunschweig
1913. 6. Auflage

HENDERSON, Frank V.

How to make a Violin Bow?
1977. ?

HENLEY, W.

Universal Dictionary of Violin- and Bowmakers.
1959. Brighton

HENLEY, W.

Universal Dictionary of Violin- and
Bowmakers.
1973. Sussex

HENLEY, William

Antonio Stradivari, his life and instru-
ments
1961. Sussex

HEPWORTH, W.

Mitteilungen für Spieler, Besitzer,
Händler und Ververtiger von Streich-
instrumenten.
?, Dresden

HERMANN, E.

Meistergeigen.
1926–1927. Berlin–New-York

HERON-ALLEN, E.

Violin-making as it was and is.
1898. New-York

HERON-ALLEN, E.

Violin-making As It Was and Is.
1984. Sterling

HERON-ALLEN, E.

De fidiculis bibliographie.
1890–1894. London

HERON-ALLEN, E.

Stradivari. In: Grove's Dictionary of Mu-
sic and Musicians, vol. VIII.
1954. London

HESSE, Georg

1. Deutscher Geigenbau-Wettbewerb
1980. DM. Heft 32.
?, Frankfurt am Main

HEYDE, H.

Historische Musikinstrumente im Bach-
haus.
1976. Eisenach

HICKMANN, Ellen

Musica instrumentalis.
?, ?

HICKMANN, ?

Ägypten.
1961. Leipzig

HIDY, László

A hegedűkészítés problémája
1926. Budapest

HILL, W.

The Tuscan, a short account of a vio-
lin by Stradivari, dated 1690.
1889. London

HILL, W.

The Salabue Stradivari ...
1891. London

HILL and Sons

The Violin-Makers of the Guarnerius
family.
1931. London

HILL, H. – HILL, A. – HILL, A.

Antonio Stradivari, his life and work.
1902. London

HILL, W. F.

Antonio Stradivari.
1910. London

HILL, W. – HUGGINS, ?

Gio Paolo Maggini, his Life and Work.
1892. London

HILL, W. – HUGGINS, ?

Gaspari da Salo and his predecessors.
1897. London

HILL, W. E.

Violins and their makers.
1893. London

HIPKINS, A. J.

Musical instruments historic, arch and unique.

1888. Edinburgh

HIPKINS, A. J.

A Description and History ...

1896. London

HOFFMANN, G.

Stradivarius, L'enchanteur.

1938. Paris

HOFMAN, R.

Die Musikinstrumente.

1903. Leipzig

HOHLE, E.

Verzeichnis des Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach.

1913. ?

HOLZNER, L.

Geschichte der Gemeinde Pfornter.

1956. Pfornten

HOMOLKA, ?

Biographischen Nachrichten über Lauten- und Geigenmacher in Prag und Umgebung von der ältesten bis aus unserer Zeit. (1571–1900)

1901.

HONEYMAN, WM.C.

The violin: how to choose one.

1893. Newport

HONEYMAN, WM.C.

Scottish violin makers Past and Present.

1899. Edinburgh

HONOLD, E.

Von der Geige.

1922. Stuttgart

HONOLD, E.

Über alte und moderne Geigen.

?, Stuttgart

HRABUSSAY, Zoltán

Vyroba a Vyrobcovia hudobnych nástrojov v Bratislave.

1961. Bratislava

HRABUSSAY, Zoltán

Vyznam poniku pre hudobné nástroje rodiny Schöllnast v Bratislave. In: HN.

XI/1974. 2. 53–54.

1974.

HUDEC, Konstantin

Hudba v Banský Bystrici do XIX. stor.

1941. Ruzomberok

HUGGINS, M.

Maggini from the material Collected and Contributed by W.A. and A. Hill.

1892. London

HUTCHINS, Carleen M.

Musical Acoustics I–II.

1975–1976. Stroudsburg, Pennsylvania,

HUTCHINS, C. M. – HOPPINGS, A. S.

– SAUNDERS, E. A.

Subharmonics and plate top tones. In: VAJASA. Band 32., 1443–1449.

1960.

HUTCHINS, C. M.

The Physics of Violin. SA. Band 207. 79–93. nov.

1962.

HUTCHINS, C. M. – STETSON, K. A. –

TAYLOR, O.

Classification of "Free Plate Top tones" by Hologram Interferometry. In: CASN.

No. 16. 15–23.

1971.

HUTCHINS, C. M.

Instrumentation and Methods for Violin Testing. In: JAES.

1973.

INDRA, B.

Houslarství a varhanářství v oblasti Jeseníku. In: Časopis Slezského Muzea
1968. Opava

ISOZ, Kálmán

Körmöcbánya zenészei a XVII. században.
1907. Budapest

ISOZ, Kálmán

Körmöcbánya a XV–XVI. századi zenészeiről.
1908. Budapest

ISOZ, Kálmán

Buda és Pest zenei művelődése 1686–1873. I.
1926. Budapest

ISOZ, Kálmán

Pray és Laborde. In: Zenei Szemle
1926.

ISOZ, Kálmán

Laborde forrása a magyar zenéről. In: Zenei Szemle
1928.

ISOZ, Kálmán

I. Rákóczi Ferenc udvartartásának zenészei. In: Zenei Szemle
1929.

ISTEL, E.

Niccolo Paganini.
1919. Leipzig

ITOKAWA, H. – Kumagai, CH.

On the Study of Violin and Its making.
Translated from Rept. Inst. Ind. Sci. Univ.
Tokyo, 3/1., 5–19.
1952.

IVIGLIA, G.

Cremona wie es nicht sein soll.
1957. Lugano

JACQUOT, A.

Dictionnaire pratique et raisonné, des anciens et modernes.
1886. Paris

JACQUOT, A.

Les Médard, luthiers Lorrains.
1896. Paris

JACQUOT, A.

La lutherie Lorraine et Française.
1912. Paris

JAHNEL, F.

Die Gitarre, und ihr Bau.
1972. Frankfurt am Main

JAHNEL, F.

Die Gitarre und ihr Bau. (3. Auflage)
1977. Frankfurt am Main

JALOVEC, Karel

Deutsche und österreichische Geigenbauer.
1967. Prag

JALOVEC, Karel

Böhmische Geigenbauer.
1959. Prag

JALOVEC, Karel

Italienische Geigenbauer.
1957. Prag

JALOVEC, Karel

Encyclopedie des Geigenbaues.
1965. Prag

JALOVEC, Karel

Die schönsten italienischen Geigen.
1963. Prag

JAMBE, F.

Epitome musical des tons, sons et accords.
1556. Lyon

JANSSON, E. V.

On Higher Air Modes in the Violin.
CAS.
1973.

JANSSON, E. V. – MOLIN, N. E. – SUNDIN, H.

Resonances of a Violin Body, Studied
by Hologram Interferometry and Acous-
tical Methods. PS. 2/243–256 In:
1970.

JARNAK, P.

The Violin. In: JFT. 225/315–341.
1938.

JAROSY, A.

The secret of Italian Violin Makers. In:
Music and Letters.
1935. London

JEANS, J.

Die Music und ihre physikalischen
Grundlagen.
1938. Stuttgart

JENNEWEIN, ?

Jakob Steiner. Erinnerungsbild
1898. Innsbrucker Nachrichten

JORDAN, H.

Führer durch das Musikinstrumenten-
Museum.
1975. Markneukirchen

JOSTEN, H.

Die Sammlung der Musikinstrumente im
Württembergischen Landes-Gewerbe-
Museum.
1928. Stuttgart

JUNG, K.

Technische Fachschulmitteilungen.
Dehnbuch-Einzelfolge.
1949.

JURACSEK, Béla

A magyar hangszerépítő művészet.
1921. Vác

KARÁCSONYI, Rezső

Viola, fidula és a többiek. In: Múzsák,
28–30.
1984/4.

KARÁCSONYI, Rezső

Kithara, klavikord és a többiek. In: Mú-
zsák, 26–27.
1985/1.

KÁRPÁTI, János

Kelet-Európa zenetörténetének sajátos-
ságai. In: MZ. 399–417.
1984/4.

KASTNER, G.

La harpe d'éole et la musique cosmique.
1876. Paris

KAUFMANN, W.

Altindien.
1981. Leipzig

KAUL, Paul

La Querelle des Anciens et des Mo-
dernes. Lutherie Italienne ou Lutherie
Francaise.
1927. Nantes

KAYSER, H.

Die Form der Geige.
1947. Zürich

KELLER, J.

Aus Füßen Vergangenheit.
1935. Füßen

KELLER, J.

Handwerksordnungen: Die Zunft der
Lauten- und Geigenmacher In: AF. IV.
Nr. 21/22.
1928.

KELLER, J.

Annales Faucenses. In: AF. Beilagen zum Füssener Blatt, 1958–1964.

KIEFER, Nándor

A hegedűről. In: Magyar Zenészek Lapja 1926. Budapest

KINDLER, V. – KNOBLOCH, J. – KLEMM, J.

Der Reiche Canzlei Original Wappenbuch von 1540 bis 1561. In: Jahrbuch der k.k. heraldischen Gesellschaft "Adler", Neue Folge, Band I. 1891. Wien

KINSKY, Georg

Geschichte der Musik in Bildern. 1929. Leipzig

KINSKY, Georg

Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln 1912. Köln

KNITTEL, J.

Handelsgeschichte der alten Lechtaler. ?, ?

KNITTEL, J.

Ergänzung zur Handelsgeschichte der alten Lechtaler. In: Ernberg., Band III. Jahrgang 1908.

KNOPF, Erich

Der Cremoneser Lack. DM. Heft 13. ?, Frankfurt am Main

KOCH, F. J.

Ergebnisse wissenschaftliche Geigenprüfung. In: ZfI. Nr. 32-34. 1915.

KOHASI, Y. – TOKITA, Y.

On the Acoustical and Vibrational Studies of Violin. In: JASJ. 1954.

KOLLEKTÍV

Z hudobnej terminológie I. (Terminológia husiel). 1954. Bratislava

KOLLEKTÍV

Priručni slovník naučný. 6 zv. 1962–1967. Praha

KOLLEKTÍV

Ceskoslovenský hudební slovník osob a institucí. 2 zv. 1963–1965. Praha

KOLLEKTÍV

Pamätnica Konzervatória v Bratislave 1919–1969. 1969. Bratislava

KOLLEKTÍV

Malá encyklopédia hudby. 1969. Bratislava

KOLLEKTÍV

Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. Halle an der Saale 6. cast. 1972.

KOLLEKTÍV

Hudobné zbierky Slovenského národného múzea (1965–1975.) 1975. Bratislava

KOLLEKTÍV

Sources of Slovak Music. 1977. Bratislava

KOLLEKTÍV

Verband Schweizerischer Geigenbauermeister: Alte Meistergeigen I. 1977. Frankfurt am Main

KOLLEKTÍV

Alte Meistergeige, Beschreibungen-Expertisen. 1978. Frankfurt am Main

KOLLEKTÍV

Alte Meistergeigen II.
1978. Frankfurt am Main

KOLLEKTÍV

Alte Meistergeigen III/IV.
1979. Frankfurt am Main

KOLLEKTÍV

Alte Meistergeigen V/VI.
1980. Frankfurt am Main

KOLLEKTÍV

Alte Meistergeigen VII.
1981. Frankfurt am Main

KOLLEKTÍV

Alte Meistergeigen VIII.
1982. Frankfurt am Main

KOLLEKTÍV

Musikinstrument der Welt.
1981. Gütersloh

KOLLEKTÍV

Encyklopédia Slovenska. 6. zv.
1977–1983. Bratislava

KOLLEKTÍV

Slovensko, kultúra-1. cast.
1979. Bratislava

KOLLEKTÍV

Katalog 1. Internationaler Geigenbau-
Wettbewerb "Louis Spohr"
1983. Kassel

KOLLEKTÍV

Slovensky biografický slovník. 1. zv.
1984. Martin

KOLLEKTÍV

Antonio Stradivari in Japan.
1984. Tokyo

KOLLEKTÍV

Die wiener Geige.
1985. Wien

KOLNEDER, W.

Das Buch der Violine.
1972. Zürich und Freiburg

KORZYNIOWSKY, K.

Erste gründliche Methode der Violin-
Töne-Correctur.
1902. Lemberg

KOSÁRY, Domokos

A művészetek (irodalom, zene, képző-
művészet) történeti diszciplinái és a
művelődéstörténet. In: Sz. 591–609.
1979/4.

KÖHLER, W. E.

Beiträge zur Geschichte und Literature
der Viola d'amore.
1938. Berlin

KÖNIG, Adolf Heinrich

Die Viola da Gamba
?, ?

KRESÁK, Mikulás

Tajomstvá spievajúcich skriniek. Život
XVII. c. 42/1977. 45. c. 43/1977. 44–45.,
c. 44/1977. 45., c. 46/1977. 29.

KRESÁK, Mikulás

Husliarstvo na Slovensku a jeho per-
spektívy. Hudobny život X. c. 3–7.
10/1978.

KRESÁK, Mikulás

Vznik Slovenskej filharmónie a zaciatky
jej činnosti.
1980. Bratislava

KRESÁK, Mikulás

Zabudnutý slovenský husliar. Hudobny
život XIII. c. 12.,
1981. 8.

KRESÁK, Mikulás

Martin, Benka a hudba. Hudobny život
XIV. c. 8. 1982. 1–8.

KRESÁK, Mikulás

Malá galéria husliarov amatérov na Slovensky v 20. storočí. Hudobný život XIV. c. 15/1982. 7., 18/1982. 7., 20/1982. 3., 22/1982. 7., 24/1982. 8.

KRESÁK, Mikulás

Malá galéria husliarov amatérov na Slovensky v 20. storočí. Hudobný život XV. c. 2/1983. 8., 4/1983. 8., 6/1983. 8.

KRESÁK, Mikulás

Husliar O. J. Willmann.
1983. Bratislava

KRÜGER, F. – ROHLOFF, E.

Reibung von Holz. ZPh. 110., (1–2)
58–68
1938.

KUNZ, L.

Handbuch der europäischen Volks-
musik-Instrumente.
1974. Leipzig

KUNZE, S.

Die Instrumentalmusik G. Gabrielis. In:
MVzM. VIII.,
1963. Tutzing

KURFÜRST, Pavel

Die Kurzhalsgeige. DM. Heft 24.
1980. ?

KURFÜRST, Pavel

Brnenští hudební nástrojari 14–19. století.
1980. Brno

KURZ, H.

Die nichtlinearen Verzerrungen von
Geigenresonanzböden. Akustische
Beihefte. 1953 1., 148.

KUZYNECOV-JAMPOLSKIJ, ?

Corelli
1959. Bucuresti

LANARO, Luigi

La liuteria classica e il liutaio moderno.
1974. Padova

LANFRANCO, G. M.

Scentille di musica.
1533. Brescia

LANDOWSKA, W.

La musique ancienne.
1908. Paris

LARIONOV, V.

Acoustical Violins.
1910. Odessa

LARK, K. – HOROWITZ, ? – CALDWELL, W. I.

Röntgen-Untersuchung von Geigen-
hölzern. Naturwissenschaften, Band 22.
450.
1934.

LASKAY, Sándor

Népi hangszereink nyomában 1–3. In:
Művelődés, 1978/2., 28–29., 1978/3.,
27–29., 1978/4., 29–31.

LAYER, Adolf

Ein Traunsteiner Geigenmacher (Matthias
Lutz in Dillinger, + 1696). In: Inn-
Salzach-Land 3., Nr. 8/9.
1951.

LAYER, Adolf

Der Erfinder der Geige ein Allgäuer?
In: Unser Allgäu, Nr. 2.
1952.

LAYER, Adolf

Kaspar Tieffenbrugger. In: Lebens-bilder
aus dem Bayerischen Schwaben IV.
1955. München

LAYER, Adolf

Die Füssener Lautenmacherzunft. In:
Unbekanntes Bayern
1955. München

LAYER, Adolf

Die Anfänge der Lautenbaukunst in Schwaben. In: Die Musikforschung (Kassel) Jahrgang IX., 190–193. 1956.

LAYER, Adolf

Matthias Klotz von Mittenwald. Ein berühmter Geigenbauer der Barockzeit. 1959. Feldafing

LAYER, Adolf

Zu Johann b. Reiters Wanderunterricht. In: Katalog der Jubiläums-Ausstellung 1959 der Geigenbauschule Mittenwald.

LAYER, Adolf

Zur Vorgeschichte und der Anfängen der Mittenwalder Geigenbauschule. In: Festschrift zum 100 jährigen Bestehen der Staatlichen Geigenbauschule Mittenwald, September 1959.

LAYER, Adolf

Die älteste Lautenmacherzunft. In: Das schöne Allgäu, 38. Jahrgang, Kempten, Hft. 3. 1975.

LAYER, Adolf

Paduaner Lauten und ihre schwäbischen Meister. In: Die sieben Schwäben, 9. Jahrgang, Dez. 1959.

LAYER, Adolf

Das Allgäu, die Wiege der Lauten- und Geigenbaukunst Feldafing/Obb. 1967.

LAYER, Adolf

Die Artikel Pfanzelt, Railich, Seelos u. Tieffenbrucker. In: MGG, 1957. Kassel-New-York

LAYER, Adolf

Die Gerle von Immenthal. Eine berühmte Lautenmacherfamilie der Renaissancezeit. In: Allgäuer Geschichts-freund, Blätter für Heimatforschung und Heimatpflege, Nr. 76., 44–52. 1976.

LAYER, Adolf

Die allgäuer Lauten und Geigenmacher. 1978. Augsburg

Le BLANC, ?

Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétextes du violoncelle. 1740. Amsterdam

LEHMANN, ?

Die Fabrikation der Lacke und Firnisse. 1890. ?

LEMAN, Anatoly

Acoustics of the Violin. 1903. Moscow

LEIPP, E. – MOLES, A. A.

Le sonagraphe dans la détermination de la qualité des instruments á cordes. In: Annales des télécommunications Band 14., 1–8. H. 5–6. 1959,

LEIPP, E.

Les paramètres sensibles des instruments á cordes. Dissertatio, (Faculté des Sciences) 1960. Paris

LEIPP, E. – MOLES, A. A.

Aktuelle Probleme des Geigenbaues. In: Gravesaner Blätter, Hefte 19–20. 85. 1960.

LEIPP, E.

De l'acoustique des instruments à cordes.
In: Annales des Télécommunications
Band 17. 99–105. H. 5–6.
1962.

LEIPP, E.

Le violon. In: Sciences, Paris Band 5.,
30–37. Nr. 33.
1964.

LEIPP, E.

Le violon.
1965. Paris

LÉMAN, A. I.

Le violon russe.
1905. St. Petersburg

LÉMAN, A. I.

Les violons et les violonistes.
1905. St. Petersburg

LENTNER, F.

Jacob Stainer's Lebenslauf,
7, Leipzig

LEONHARDT, K.

Geigenbau und Klangfrage.
1968. Frankfurt am Main

LEONHARDT, K.

Geigenbau und Klangfrage.
1981. Frankfurt am Main

LEONTJEV, A.

The Truth of a Violin.
1939. Riga

LESURE, F.

L'épître Musical de Philibert Jambe
de Fer. (1556)
?, ?

LEXIKON

Der Hölztechnik.
1967. Leipzig

LICHTENWANGER, W.

A Survey of Musical Instrument Collec-
tions in the United States and Canada
1974. ?

LIVI, G.

Gasparo da Salo e l'invenzione del
violino.
1891. Roma

LIVI, G.

I liutai Bresciani.
1896. Mailand

LOMBARDINI, P.

Cenni sulla célèbre scuola Cremonese
degli stromenti ad arco e sulla familia
del Sommo Antonio Stradivari.
1875. Cremona

LOTTERMOSER, W. – Meyer, F. J.

Akustische Prüfung der Klangqualität von
Geigen. In: IZ. Band 12., 42–45. Heft 3.
1957.

LOTTERMOSER, W.

Ausgleichverhalten von Geigen und
Beziehung zur Resonanzkurve. In: A.
Band 8., 91–98.
1958.

LOTTERMOSER, W.

L'examen acoustique des violons de
Physikal. Techn. Bundesanstalt,
Acoustique Musicale
1959. Marseille

LOTTERMOSER, W. – Meyer, F. J.

Resonanzen von Geigendecken und
Böden. In: IZ. Band 13., 185–189.,
1959.

LOTTERMOSER, W. – MEYER, F. J.

Das Anstrichgeräusch bei Geigen. In:
IZ. Band 15., 382–386. H. 12.
1961.

LOTTERMOSER, W. – MEYER, F. J.
Die d'Egville-Geige von Guarneri del Gesu. In: IZ. Band 16. 270–272.
1962.

LOTTERMOSER, W. – MEYER, F. J.
Akustischen Untersuchungen an neuen Geigen von H. Edler. In: IZ. Band 18. 2–4.
1964.

LOZZI, V. C.
I Liutati Bresciani e l'invenzione del violino.
1891. Milano

LÜTGENDORFF, W. L.
Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main, 1–3. Auflage 1904–1922.

LYON and HEALY
The Hawley collection of violins with a history of their makers and a brief review of the evolution and decline of the art of violin making in Italy 1540–1800.
1904. Chicago

MACÁK, Ivan
L'udové hudobné nástroje.
1981. Detva

MACÁK, Ivan
Hudobné nástroje na Slovensku.
1975. Bratislava

MACE, T.
Musick's Monument.
1676. London

MACE, T.
Musick's Monument. 1676. Facsimile Neudruck
1958. Paris

MAHILLON, Victor Charles
Éléments d'acoustique musicale et instruments.
1984. ?

MAILAND, E. – MAILAND, E.
Découverte des anciens vernis Italiens employés pour les instruments à cordes et à archet.
1896. Paris

MAILAND, E.
Das wiederentdeckte Geheimnis des altitalienischen.
1902. Leipzig

MAJER, J.
Museum Musicum,
1732. Halle

MAJER, J.
Museum Muscum. Schwab. Halle 1732. (Mayer, G. M. Facsimile Neudruck, BVK.)
1954. Kassel

MALECEK, A.
Beiträge zur Geschichte der Wiener Lautenmacher im Mittelalter. Jahrbuch 5/6 des Vereins für Geschichte der Stadt Wien,
1947.

MALINA, János – NAGY, Ottó
Hárfák, citerák, lyrák, lantok. Pengetős hangszerek az ókortól máig. In: Élet és Tudomány, 46. 1456–1460.
1978.

MALM, ?
Japanese Music and Musical Instruments
?, ?

MANDEL, Róbert
Hangszerész mesterség. Magyar népi zeneszerszámok készítése. Múzsák
1985. Budapest

MANDELLI, A.

Nuove indagini su Antonio Stradivari.
1903. Milano

MANGIN, ?

Manuel du luthier.
1869. Paris

MANGIN et MAIGNE, ?

Nouveau manuel complet du luthier.
1894. Paris

MANNICH, Lise

Ancient Egyptian Musical Instruments.
1975. ?

MANTOVA, ? – BENAVIDES, M.

Handschriftliches Inventar der
Sammlung dieses Namens von 1969, im
Besitz der Sammlung alter Musik-
instrumente.
?, Wien

MARAK, ?

Housle, jejich vyvoj atd.
?, ?

MARCUSE, S.

Musical Instruments at Yale. (Aus-
stellungskatalog) Art Gallery
1960. New Haven

MARCUSE, S.

Musical Instruments: a Comprehen-
sive Dictionary. Garden City
1964. New-York

MARCUSE, Sibyl

A survey of Musical Instruments.
1975. ?

MARTI, S.

Alt-Amerika.
1970. Leipzig

MATHEWS, M. V. – KOHUT, J.

Electronica Simulation of violin Reso-
nances. In: JASA. 53. (6) 1621–1626.
1973.

MAYSON, W. A.

Violin Making.
1902. London

MÁTRAY, (RÓTHKREPF) Gábor

A' Muzsikának Közönséges története.
In: Tudományos Gyűjtemény
1828–1832. Pest

MÁTRAY, Gábor

Bihari János magyar népzeneész.
1853. Pest

MÁTRAY, Gábor

A magyar zene és a magyar cigányok
zenéje.
1854. Pest

MÁTRAY, Gábor

A muzsikának közönséges története és
egyéb írások.
1984. Budapest

MEINEL, H. F.

Über die Beziehungen zwischen
Holzdicke Schwingungsform, Körper-
amplitude und Klang eines Geigen-
körpers. Elektr. Nachr.-Techn.
1934.

MEER, John Henry van der

Verzeichnis der europäischen Musik-
instrumente im Germanischen National-
museum Nürnberg. Band I.
?

MEER, John Henry van der

Musikinstrumente. Band II.
1983. München

MEINEL, H.

Akustische Eigenschaften hervorr-
agenden Geigen. In: AZ. Band 4., 89.
Nr. 2.
1939.

MEINEL, H.

Akustische Eigenschaften von Geigen verschiedener Qualität. In: AZ. Band 5., 124., Nr. 3.
1940.

MEINEL, H.

Frequenzkurven von Geigen. In: AZ. Band 2., 22., 62., Nr. 1-2.
1937.

MEINEL, H.

Frequenzkurven von Geigen. In: AZ. Band 5., 283., Nr. 5.
1940.

MEINEL, H. F.

Regarding the Sound Quality of Violins and a Scientific Basis for Violin Construction. In: JASA.,
1957.

MEINEL, H.

Sound quality of violins Scientific basis for violin construction. In: JASA. Band 29. 817-822., H.7.
1957.

MENUHIN, Jehudi – PRIMROSE, William

Violine und Viola.
1978. ?

MENUHIN, Jehudi

The Complete Violinist
1986. Summit Bks.

MERSENNE, H.

Harmonie Universelle.
1636. Paris

MERSENNE, H.

Harmonie Universelle. Facsimile Neu-
druck
1963. Paris

MERTENS, P. H.

Die Schumann'schen Klangfarbungsätze und ihre Bedeutung von Sprache und Musik.
1976. Frankfurt am Main

MEYER, E. – BUCHMANN, G.

Die Klangspektren der Musikinstrumente.
1931. Berlin

MEYER, Fr.

Berühmte Geigen und ihre Schicksale.
2. Auflage
1919. Köln

MEYER, Fr.

Allerlei von der Violine.
1922. Braunschweig

MEYER, J.

Akustik und musikalische Aufführungspraxis.
1975. Frankfurt am Main

MEYER, J.

Richtcharakteristik von Geigen. Akustische Konferenz Budapest. 1964.
In: IZ. Band 12. 275-280.
1964.

MEYER, Jürgen

Acoustics and the Performance of Music.
1977. ?

MEYER, Jürgen

Physikalische Aspekte des Geigenspiels.
1978. ?

MEYER, Jürgen

Akustik und musikalische Aufführungspraxis. DM. Band 24. (2. erw. Auflage)
1981. Frankfurt am Main

MIGGE, O.

Das Geheimnis der berühmten
italienischen Geigenbauer.
1894. Frankfurt am Main

MILAKOVICI, B.

Violina.
1950. Beograd

MILLANT, R.

J. B. Vuillaume sa Vie et son Oeuvre.
1972. London

MILLANT, Roger – MILLANT, Max

Praktisches Handbuch des Geigen-
bauers.
1952. Paris

MILLANT, Roger – MILLANT, Max

Praktisches Handbuch des Geigen-
bauers. 2. Auflage.
1981. Paris

MINNAERT, M. G. J. – VLAM, C. C.

The Vibrations of the Violin Bridge. In:
Physica 4/5. 361–372.
1932.

MOLEX, A. A.

Pourquoi deux violins font-ils plus de
bruit qu'un seul? In: Journal Physique
et la Radium, Band 10. 195.
1949.

MONTAGU, Jeremy

Geschichte der Musikinstrumente in
Mittelalter und renaissance.
?, ?

MONTAGU, Jeremy

Geschichte der Musikinstrumente in
Barock und Klassik.
?, ?

MORDRET, G.

La luthiere artistique.
1895. Paris

MORDRET, G.

Les violons de Crémone.
1898. Ruen

MORPHI, G.

Les luthiers espagnols du XVI^e siècle.
1902. ?

MORRIS, W. M.

British Violin Makers classical and mo-
dern.
1904. London

MOSCHBACH, ?

Die Rohstoffe der Lack fabrikation.
1892. ?

MOSER, A.

Der Violino piccolo. In: ZfM. I.,
377–380.
1919.

MOSER, A.

Geschichte des Violinspiels.
1923. Berlin

MÖCKEL, M.

Das Konstruktionengeheimnis der alten
italienischen Meister.
1925. Berlin

MÖCKEL, Otto

Die Kunst des Geigenbaues.
1930. Leipzig

MÖCKEL, Otto – WINCKEL, F.

Die Kunst des Geigenbaues.
1977. Hamburg

MÖCKEL, M.

Die Kunst der Messung im Geigenbau.
1935. Berlin

MÖLLER, Max

The violin-makers of the Low Coun-
tries.
1955. Amsterdam

MÚDRA, D.

Die Musik in Spisská kapitula in der Zeit der Klassik.

1971. Bratislava

MUNROW, David

Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance.

1980. ?

MURATA, S.

Violin.

1965. Japan

MGG

Musik in Geschichte und Gegenwart.

Herausgeber: Friedrich Blume

1957. Kassel-New-York

NAGYVARY, Josef

The History and Interpretation of Chemical Knowledge Available to Violin Makers. In: VSA Journal IV. Nos. 3-4.

1978. Summer-Fall

NAUDIN, ?

Fabrication des vernis.

?, ?

NAUMANN, E.

Musikgeschichte.

1908. Berlin, Leipzig

NEF, K.

Geschichte unserer Musikinstrumente.

1926. Leipzig

NEIL, W.

Anweisung für die Bereitung der Lacke.

1835. ?

NEUMANN, H.

Laute und Theorbe als Generalbassinstrument in 17. und 18. Jahrhundert.

In: ZfM., Leipzig, 1934. Jahrgang 16. Heft 11-12.

NICOLONI, Gualtiero

The International School of Cremona.

1982. ?

NIEDERHETMANN, Friedrich

Cremona

1894. London

NIEDERHEITMANN, Friedrich

Cremona. 1. Leipzig, 1894., Leipzig,

1909., 5. Leipzig, 1919., 8.

?, Hofheim am Taunus

NIEDERHEITMANN, Friedrich

Die Meister der Geigenbaukunst in Italien und Tyrol

1876. Wien

NIEDERHEITMANN, Friedrich

Eine Charakteristik der italienischer Geigenbauer und Ihren Instrumente.

1956. Frankfurt am Main

NIRSCHY Ott Aurél

Egy magyar Stradivarius. In: Kritika, 3. 22.

1984.

NOACK, F.

Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters. Stuttgart

1927. Berlin und Leipzig

NORLUND, T.

Systematic der Saiteninstrumente.

1936-1939. Hannover

NOVACEK, Zdenko

Hudobné rezidencie na západnom Slovensku.

1971. Bratislava

NOVACEK, Zdenko

Hudba v Bratislave

1978. Bratislava

NÜRNBERG, M.

Szimfonicszeszkij orkesztr i jevó insztrumentí. 1950. Leningrad-Moszkva

OBERKOGLER, Friedrich

Vom Wesen und Werden der Musikinstrumente
?, ?

OLSON, H. F.

Musical Engineering
1952. New-York

ORTIZ, D.

Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones.
1553. Rom

ORTIZ, D.

Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones. (1553. Rom) Neudruck
1936. Kassel

OTTANI, G.

Stradivari.
1945. Milano

OTTO, Irmgard – ADELMANN, Olga

Katalog der Streichinstrumente
1975. ?

OTTO, J. A.

Über den Bau der Bogen-Instrumente.
3. Auflage
?, Leipzig

OTTERBACH, Friedmann

Schöne Musikinstrumente
?, ?

OTTNER, Helmut

Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 9.

PAGANELLI, S.

Gli strumenti musicali nell'arte.
1966. Milano

PANUM, H.

The Stringed Instruments of the Middle Ages.
1971. London

PASCAN-KOJANOV, ?

Isztoriszki razvoj gudackih insztrumenta.
1956. Beograd

PASSAGNI, L.

Il Violino. 2. ed.
1904. Milano

PASQUALE, P.

Il Violino.
1951. Milano

PASQUALINI, G.

L'électro-acoustique appliquée á la lutherie.
1933. Mailand

PASQUALINI, G.

Nuovi risultati nello studio della casa armonica. In: La Ricerca Scientifica, 111.
1943.

PASQUALINI, G.

Misure dell'attrito interno e dello costanti elastiche del legno. In: Nouvo Cimento, 416.
1948.

PASQUALINI, G.

L'étuda électroacoustique de la caisse harmonique. In: Bericht International Kongress Elektroakustik,
1953. Delft

PAYNE, E. J.

The violins of Stradivari. In: Musical Standard
1888. London

PÄFFGEN, Peer

Laute und Lautenspiel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.
1978. ?

PEARCE, J.

Violins and Violinmakers.
1886. London

PELUZZI, E.

Chi fu l'Inventore del Violino. In: RMI. 45., 25–39.
1941.

PELUZZI, E.

Antonio Stradivari ha parlato. In: Rivista Musicale Italiana
1942. Milano

PESOVÁR, Ernő

Réthei kéziratok hagyatéka. In: Táncművészet 11. 24–25.
1979.

PETERLONGO, Paolo

Strumenti ad arco. Les instruments á archet.
1973. ?

PETERLONGO, Paolo

Die Streichinstrumente.
1976. Frankfurt am Main

PETERLONGO, Paolo

Die Streichinstrumente und die physikalischen Grundprinzipien ihres Funktionierens.
1976. Frankfurt am Main

PETERLONGO, Paolo

Il Violino di Vecsey. Die Geige Vecseys.
1977. Milano

PETERLONGO, Paolo

The Violin.
1980. ?

PETHERICK, H.

Antonio Stradivari.
1900. London

PETHERICK, H.

Repairing and restoration of violins.
1903. London

PETHERICK, Horace

Guarneri: His work and His Master.
1906. London

PHIPSON, T. L.

Famous violinists and fine violins. Historical notes, anecdotes, and reminiscens.
1896. London

PICCOLELLIS, G.

Liutai antichi e moderni.
1886. Firenze

PIGENDORFER, ?

Die Schwäbischen Geigenbauer vom Jahre 1600, bis unsere Zeit.
1895. Leipzig

PIERARD, L.

Le violon, son histoire et son origine avec un précis d'acoustique et des notions sur sa construction.
1902. Paris

PIERRE, C.

Les facteurs d'instruments de musique les luthiers et la facture instrumentale.
1893. Paris

PINCHERLE, M.

Les violonistes compositeurs et virtuoses.

1922. Paris

PINCHERLE, M.

Feuilletts d'Histoires du violon.

1927. Paris

PINCHERLE, M.

Le violon.

1966. Paris

PINCHERLE, M.

A hegedű.

1969. Budapest

PLANTA, Balthasar

Elemente zur Wahl eines Geigenbogens. DM. Heft. 25.

?, ?

PLANTA, Balthasar

How to select a Bow for Violin Family Instruments?

?, ?

PLANYAVSKY, A.

Geschichte des Kontrabasses. Tutzing-Obb

1970.

PLISSIARD, ?

Des cordes harmoniques en général et spécialement de cellos des instruments á archet.

1880. Mirecourt

PLAYFORD, J.

Musick's Recreation on the Viol Lyræ-Way.

1682. London

PLAYFORD, J.

Musick's Recreation on the Viol Lyræ-Way. (1682. London) Facsimile Neudruck

1960. London

POHLMANN, Ernst

Laute, Theorbe, Chitarrone. Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart. In: Veröffentlichung des Archivs "Deutsche Musikpflege",

1975. Lilienthal/Bremen

POHLMANN, Ernst

Laute, Theorbe, Chitarrone von 1500 bis Gegenwart. 5. Auflage

1982. ?

POIDRAS, H.

Dictionnaire des Luthiers anciens et modernes.

1924. Rouen

POSLUSNICU, M.

Isztoria muzicii la romini.

1928. Bucuresti

POUGIN, A.

Viotti et l'école moderne du violon, 1888. Paris

1909.

POUGIN, A.

Les Guarnerius. Une famille de grands luthiers italiens.

1909. Paris

POUGIN, A.

Le violon. Les Violonistes et la Musique de Violon du XVI^e au XVIII^e siècle.

1924. Paris

POZNANSKY, J. B.

Violine und Bogen.

1896. Leipzig

POZNANSKY, J. B.

The violin and bow.

1894. London

PRAETORIUS, Michael

Syntagma musicum I-III. Wolfenbüttel, 1614/15, 1619,

1619.

PRAETORIUS, Michael

Syntagma musicum I–III. (Wolfenbüttel, 1614–1619) Neudruck
1958. Kassel

PROCHART, Ferdinand

Wiener Geigenbau im 19. und 20. Jahrhundert. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 16.

PROFETA, R.

Storia e letteratura degli strumenti musicali.
1942. Firenze

PUCCIANI, A.

Antonio Stradivari.
1959. Cremona

RABATÉ, ?

L'industrie des résines.
1902. Paris

RAGOSSNIG, Konrad

Handbuch der Gitarre und Laute.
1978. ?

RAMAN, C. V.

On the "Wolf-Tone" in Bowed String Instruments. In: Phil. Mag. Ser. 6., 32., 391–395.,
1916. okt.

RAMAN, C. V.

On the mechanical theory of vibrations. In: Indian Association Cultivation Sci.
1918.

RAMAN, C. V.

Experiments with Mechanically-Played Violins. In: Proc. Indian Association Cultivation Sci.
1920.

RAVIZZA, Victor

Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien.
1970. Bern–Stuttgart

REICHARDT, J. Fr.

Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend.
1774. ?

REIHARD, Kurt

Chinesische Musik
?, ?

REINICKE, W.

Übertragung eigenschaften des Streich-instrumentenstegs. In: CASN. No. 19. 26–34.
1973.

REINICKE, W.

Application of Holographic Interferometry. In: CAS.
1971.

REITER, J.

250 Jahre Mittenwalder Geigenbau 1685–1935.
1935. Mittenwald

REMÉNYI, Zoltán

Amit a hangszeréről tudni kell.
1955. Budapest

REUTER, R.

Das Instrumentarium der Fürstlich-Bentheim-Tecklenburgischen Hof-musik im Erbdrostenfoh zu Münster ... In: Zeitschrift "Westfalen" Band 46.
1968.

RÉVÉSZ, Géza

A zene keletkezése. In: Tanulmányok
1985. Budapest

RICHELME, A. H.

Etudes et observations sur la lutherie ancienne et moderne. Renaissance du violon et de ses analogues d'après de nouvelles lois acoustiques ...
1883. Marseilles

RICHELME, A. H.

Renaissance du violon et de ses analogues.

1883. Marseilles

RIECHERS, A.

Die Geige und ihr Bau. Berlin, 1893.
4. Auflage

1912. Berlin

RIECHERS, A.

The violin and the art of its construction.

?, ?

RIELÄNDER, Michael R.

Reallexikon der Akustik.

1982. Frankfurt am Main

RIEMANN, H.

Musiklexikon. (1. Auflage Hamburg, 1882.)

1929.

RIFFAUT, ? - VERGNAUD, ? - TOUSSAINT, ?

Manuel complet du fabricant de couleurs et vernis. In: Revue par Malepeyre et Winckler

1862.

RINALDI, B. G.

Classica fabbricazione di violini in Piemonte.

1873. Turin

RIPIN, E.

The Instrument Catalogs of Leopoldo Franciolini.

1974. New-Yersey

RITOÓK, Zsigmond

Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez.

1982. Budapest

RITTER, Hermann

Die Geschichte der Viola Alta und die Grundsätze ihres Baues.

1877. Leipzig

RITTER, Hermann

Die Geschichte der Viola-alta.

1879. ?

RITTER, Hermann

Die Geschichte der Viola Alta und die Grundsätze ihres Baues. Reprint

?, ?

RITTER, Hermann

Die fünfsaitige Altgeige (Viola-alta)

?, Bamberg

RITTER, Hermann

Die Viola alta oder Altgeige.

1885. Leipzig.

ROHLOFF, E.

Über die innere Reibung und die Strahlungsdämpfungen von Geigen.

In: Ann. Physik, Folge 5., 38., 3.

177–198,

1940.

ROHLOFF, E.

Der Klangcharakter altitalienischer Meistergeigen. In: Zeitschrift für Angewandte Physik Band 2. 145. Nr. 4.

1950.

ROHLOFF, E.

Verbesserung der Ansprache der Geigenklänge. In: Zeitschrift für Angewandte

Physik Band 17. 62–63. Band 18. 105–107.

(1964, Heft 2.), Band 22. 174–175. (1967, Heft 2.)

ROTH, Henry

Master Violinists in Performance

1982. Paganiniana Pub.

ROUSSEAU, ?

Traité de la viole qui contient une dissertation curieuse sur son origine.

1687. Paris

ROUSSEL, A.

Nouveau traité de Lutherie.

1963. Paris

- ROUSSEL, A.**
Traité de Lutherie. 4. Auflage
1974. Brienz-Suisse
- ROUSSEL, A.**
Grundlagen der Geige und des Geigenbaues.
?, Frankfurt am Main
- RÖDIG, H. J.**
Der neue Weg. DM. Band 26. I-II.
?, Frankfurt am Main
- RÖDIG, H. J.**
Geigenbau in neuer Sicht. 2. auflage
1976. Frankfurt am Main
- RÖDIG, Hans Joh.**
Zurück nach Cremona. DM. Heft 20.
1978. Frankfurt am Main
- RUBARDT, P.**
Führer durch das Musikinstrumenten-Museum der Karl Marx Universität
1955. Leipzig
- RUTH-SOMMER, H.**
Alte Musikinstrumente. Ein Leitfaden für Sammler.
1920. Berlin
- RÜHLMANN, J.**
Die Geschichte der Bogeninstrumente.
1882. Braunschweig
- RÜHLMANN, J.**
Die Geschichte der Bogeninstrumente. (Braunschweig 1882.) Reprint
?, ?
- SACCHI, F.**
La Prima Comparsa della Palora Violino. In: Gazzetta Musicale di Milano 46, 655-657.
1891.
- SACCONI, S.**
Die "Geheimnisse" Stradivaris.
1976. Frankfurt am Main
- SACCONI, Simone F.**
The "Secret" of Stradivari
1979. ?
- SACHS, K.**
Reallexikon der Musikinstrumente.
1913. Berlin
- SACHS, K.**
Reallexikon der Musikinstrumente. (Berlin, 1913.) reprint
1975. Leipzig
- SACHS, K.**
Die Viola-bastarda. In: ZIMG. 15., 123.
1914.
- SACHS, K.**
Handbuch der Musikinstrumente
1920. Leipzig
- SACHS, K.**
Handbuch der Musikinstrumentenkunde. 2. Auflage Leipzig, 1930. Reprint
1979.
- SACHS, K.**
Sammlung alter Musikinstrumente beider staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin
1922. Berlin
- SACHS, K.**
Die Musikinstrumente.
1923. Breslau
- SACHS, K.**
Die modernen Musikinstrumente.
1923. Berlin
- SACHS, R. – SACHS, K.**
Geist und Werden der Musikinstrumenten. 1929. Berlin. Reprint
1975.
- SACHS, K.**
History of Musical Instruments.
1940. New-York

SAINT-GEORGE, Henry

The Bow, its history, manufacture and use. ?, ? Reprint
1977. USA

SALMEN, Walter

Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich, I: bis 1600.
1980. Innsbruck

SALMEN, Walter

Tagungsbericht Jakob Stainer Tagung.
1983. Innsbruck

SALMEN, Walter (szerk.)

Jakob Stainer und seine Zeit.
1983. Innsbruck

SAMSON, I.

Stradivari. In: Riemann Musik Lexikon, vol. II.

SANDYS-FORSTER, ?

The history of the violin and other instruments planed with the bow.
1864. London

SASSE, K.

Das Händel-Haus in Halle.
1958. Halle

SAUNDERS, F. A.

Recent work on violins. In: JASA. Band 25. 491.,
1953.

SAUNDERS, F. A.

The mechanical action of violins. In: JASA. Band 9. 81.,
1937.

SAUNDERS, F. A – WATSON, R. B. – CUNNINGHAM, W. J.

The Mechanical Action of Violin. In: JASA. Band 12., 399.
1944.

SAUNDERS, F. A

The mechanical action of instruments of the violin family. In: JASA. Band 17., 169.
1946.

SAUNDERS, F. A

Recent Work in Violins. In: JASA. 1953.

SAVART, F.

Mémoire sur la construction des instruments à cordes et d'archet.
1819. ?

SAVART, F.

The Violin
1840. ?

SAVART, F.

On Musical Instruments.
1840. ?

SAWODNY, Wolfgang

Die Viola.
?, ?

SÁROSI, Bálint

Handbuch der europäischen Volksmusik-Instrumente
1967. Leipzig

SÁROSI, Bálint

Ungarische Zigeunermusik. In: Franz Liszt, 95–117.

SÁROSI, Bálint

A gyimesi csángó hegedűstílus. In: MZ 1978. 2. 176–183.

SÁROSI, Bálint

Geigenspezifische Melodiegestaltung. In: Studia Instrumentorum Musicae Popularis 6. 63–70.
1979. Stockholm

SÁROSI, Bálint (szerk.)

Magyar hangszeres népzene. Hungaroton SLPX 18045-47.
1980. Budapest

SÁROSI, Bálint

Egy "többsnyelvű" cigányzenekar Erdélyben. In: MZ. 3. 236-244.
1984.

SCHAAL, R.

Biographische Quellen zu Wiener Musikern und Instrumentenmachern In: Studien zur Musikwissenschaft, 26.
1964.

SCHAEFFNER, A.

Origines des instruments de musique.
1936. Paris

SCHAEFFNER, A.

Origines des instruments de musique.
1968. New-York

SCHAFHÄUTL, ?

Über die musikalische Instrumente
1854. München

SCHEBECK, E.

Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung
1874. Prag

SHELLING, J. C.

The Action of the Soundpost. In: CASN. No.16. 11-15.
1971.

SHELLING, J. C.

The Violin as a Circuit. In: JASA. Band 35., 326-338.
1963.

SHELLING, J. C.

Acoustical Effects of Violin Varnish. In: JASA. Band 44 (5) 1175-1183. 1968.

SHELLING, J. C.

On Polarity of Resonance. In: CASN. No. 10. 14-18.
1968.

SHELLING, J. C.

The Bowed String and the Player. In: JASA. 53 (1). 26-41.
1973.

SCHEMINSKY, G. F.

Die Welt des Schalls.
1948. ?

SCHLOSSER, J.

Die Sammlung alter Musikinstrumente. Kunsthistorisches Museum in Wien.
1920. Wien

SCHMID, E. F.

Das goldene Zeitalter der Musik in Augsburg. In: Augusta 955-1955.
1955. München

SCHMIDT, C.

Buchführung des Geigenmachers, Instrumentenbauers.
1909. Leipzig

SCHNEIDER, W.

Historisch-technische Beschreibung der musicalischen Instrumente..
1832. Leipzig

SCHRAMMEK, W.

Über Ursprung und Anfänge der Musik.
1957. ?

SCHRAMMEK, W.

Museum musicum, Historische Musikinstrumente
1981. Leipzig

SCHUBART, Ch. F. D.

Musikalische Rhapsodien.
1786. ?

SCHUBERT, F. L.

Die Violine.
1892. Leipzig

SCHULZE, C.

Stradivaris Geheimnis.
1901. Berlin

SCHÜNEMANN, G.

Die Violine in Deutschen Museum. In:
Abhang und Berichte 12, H.3., 83–106.
1940. Berlin

SCHWARZ, Boris

Great Masters of the Violin
1983. Simon & Schuster

SCOTT, M. M.

Antonio Stradivari: the Violin Maker.
In: Music and Letters.
1937. London

SEIDL, H.

Frequenztafeln Cent-Hertz.
?, Frankfurt am Main

SEIFERS, Heinrich

Katalog der Musikinstrumente im
Deutschen Museum in München.
1980. ?

SENN, W.

Jakob Stainer,
1951. Innsbruck

SENN, W.

Musik in Theater am Hof zu Innsbruck.
1954. Innsbruck

SENN, W.

Der Wandel des Geigenklasses seit
dem 18. Jh. In: Kgr. Bericht Hamburg,
1956. BVK 213–216.
1956.

SENN, W.

Eine "Viola da gamba" v. Stephanus
Fantis 1558. In: Collectanea Historiae
Musicae II. Florenz, 1957. L. S. Olschki,
391–399.

SENN, W.

Artikel Franz Geissenhof. In: Neue
Deutsche Biographie.
1964.

SENN, W.

Artikel Straichinstrumentenbau und
Violine. In: MGG

SENN, Walter

Jakob Stainer 1621–1683. Mittenwald
?, ?

SCHELTON, E.

The violin and all about it: its makers
from the earliest period.
1900. New-York

SIBIRE, L'Abbé

La Chelonomie ou le parfait luthier.
1806. Paris

SIBER, L'Abbé

La Chelonomie ou le parfait lutier.
1885. Bruxelles

SIMOUTRE, E.

Aux amateurs de violon. Historique,
construction, réparation et conserva-
tion de cet instruments.
1889. Bale

SIMPSON, Chr.

The Division-Viol.
1665. London

SIMPSON, Chr.

The Division-Viol. (London, 1665.) Fa-
csimile Neudruck
1955., 1983., London

SKEAPING, K.

Some Speculations on a Crisis in the History of the Violin. In: Galpin Society Journal VIII. 3-12. 1955.

SKOKAN, R.

Svet housli.
1965. Praha

SKUDRZYK, E.

Das Geheimnis der Stradivari-Geigen. In: Physika Acta Austriaca. Band 2., 1949.

SKUDRZYK, E.

Holzeigenschaften von Geigen. In: Bericht International Kongress Elektroakustik 1953. Delft

SMITS, J. van Waesbergh

Musikerziehung.
1969. Leipzig

SOMMER, H.

Laue und Gitarre. In: Musikalische Voksbücher. 1922. Stuttgart

SPRENGER, E.

Die Streichinstrumente und ihre Behandlung. 1936. Frankfurt am Main

SQUIER, V. V.

Antonio Stradivari: His life and work. 1944. Michigan

STALINER, Cecie

Dictionary of Violin Makers 1896; reprint, 1977. Longwood

STANDAGE, ?

The practical polish and varnish maker. 1892. ?

STARCKE, H.

Die Geige. 1884. Dresden

STAUDER, W.

Alte Musikinstrumente. 1973. Braunschweig

STABLEIN, B.

Schriftbild der einstimmigen Musik 1975. Leipzig

STEINER, C.

A dictionary of violin makers. 1900. London

STOEVIING, Paul

Von der Violine. 1906. Berlin

STOEVIING, Paul

Von der Violine. 1913., 1928. Berlin

STOEVIING, Paul

Allerlei Geigen-Geschichten
?, Berlin

STOEVIING, Paul

The Violin: Its Famous Makers and Players. Reprint
?, ?

STOLZ, O.

Geschichte der Stadt Vils in Tirol. 1927. Vils

STRADIVARI, E.

Stradivarius Memorial Concert. 1937. New York

STRADNER, G.

Eine Ausstellung zur Entwicklung der Geige. In: Beiträge zur Aufführungspaxis, Band 3., 1975. Wien

STRAETEN, E.

History of the violoncello, the Viol da Gamba, their Precursors and Collateral Instruments. 1933. London

STRAETEN, E.

The History of the Violin. London, 1933. Reprint
?, ?

STROCCHI, G.

Liuteria, storia ed arte. 1913. Lugo

STROCCHI, G.

Le origini del violino. 1937. Lugo

STUMPF, H. C.

Die Sparchlaute. 1926. Berlin

STÜTZ, O.

Ueber die Musiker und Instrumentenbauer des Erzgebirges. 1910. Leipzig

SUOMINEN, L.

Schwingungseigenschaften des Geigenkörpers. In: A. 8., 363., 1958.

SZÉKELY, Nándor

A magyar hegedű mesterei. 1944. Budapest

SZIGETI, Kilián

A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története. In: A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve. 243–430. 1977. Szombathely

SZIGETI, Kilián

Székesfehérvár újkori zenetörténete. In: Székesfehérvár évszázadai 4. 175–199. 1980. Székesfehérvár

SZŐKE, Péter

A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén. In: MFSz. 1978. 6. 809–849. 1978.

SZŐKE, Péter

A zene eredete és három világa. 1982. Budapest

TARNÓCZY, Tamás

Akusztika fizikai akusztika. 1963. Budapest

TARNÓCZY, Tamás

Zenei akusztika. 1982. Budapest

TARNÓCZY, Tamás

Hangnyomás, hangosság, zajosság. 1984. Budapest

TARNÓCZY, Tamás

Teremakusztika I–II. 1986. Budapest

TERRASSON, Antoine

Dissertation historique sur la vielle. 1741. Paris. Reprint 1966. Amsterdam

TERTIS, L.

Beauty of tone in string playing. 1938. Oxford

TEUCHERT, E. – HAUPT, E.

Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild. 1910. Leipzig, 1910. 2. Auflage Leipzig, 1934, Reprint 1984. ?

TINYANOVA, H.

Stradivarius, the Violin Maker. 1938. New-York

TOLBECQUE, A.

Notice historique sur les instruments
à cordes et á archet.
1898. Paris

TOLBECQUE, A.

Quelques considérations sur la
lutherie.
1850. Paris

TOLBECQUE, A.

L'Art du Luthier. Niort, 1903. Reprint
?, ?

TOLL, M.

Die deutsche Nationalskirche S. Mari
dell' Anima in Neapel
1909. Freiburg

TÓTH, János

A hegedű.
1919. Budapest

TÓTH, János

A hegedűkészítés művészete.
? Budapest

TÓTH, János

A modern és régi olasz hegedű prob-
lémái.
1926. Budapest

TÓTH, János

Volt-e Stradiváriusnak titka?
?, Budapest

TÓTH, János

A hangversenyhegedűépítés problé-
mája.
?, Budapest

TRENDELENBURG, I. F.

Klänge und Geräusche.
1935. Berlin

TRENDELENBURG, K. F.

Akustik. 3. Auflage
1960. Berlin

TRISANNA, H.

Der Tiroler Lechgau.
1913. Innsbruck

TURINI, G.

L'Accademia Filarmonica di Verona.
In: Atti e Memorie della Accademia di
Agricoltura. Scienze e Lettere di Verona
118.
1941. Verona

UNTERSTEINER, A.

L'invenzione del violino.
1904. Torino

UNTERSTEINER, A.

Storia del violino.
1905. Milano

UNTERSTEINER, A.

Storia del violinisti a della musica per
violino.
1906. Milano

VADDING, M.

Das Violoncello und seine Litteratur.
1920. Leipzig

VAJDA, Emil

A hegedű.
1902. Győr

VALDRIGHI, P. F.

Ricerche sulla luteria e violineria
modenese antica e moderna.
1878. Modena

VALDRIGHI, P. F.

Di una arpa, un violino e un violon-
cello intagliatti.
1878. Modena

VALENTIN, Erich

Handbuch der Musikinstrumentenkunde.
1980. ?

VALKÓ, Iván Péter

Mesterhegedűk vizsgálata. In: TK.
1940. június 72/6.

Van der STRAETEN, E. – SNOECK, C.
Etude Biographique et organo-
graphique sur les Willeaumes, lithiers
gantois du XVII^e siècle.
1896. Gand

VANNES, R.
Essai du Terminologie musicale
Dictionnaire Universale.
1925. ?

VANNES, R.
Dictionnaire universel des luthiers.
1951. Bruxelles 2.
1981.

VANNES, Ch.
Dictionnaire universel des luthiers.
1910. Paris

VANNES, R.
Katalog der städtischen Sammlung al-
ter Musikinstrumente im Richard Wag-
ner Museum, Tribschen
1956. Luzern

VARGYAS, Lajos
A magyar zene őstörténete 1–2. In:
Ethnográfia. 1980. 1. 1–34. 2. 192–236.

VARGYAS, Lajos
A magyarság népzeneje.
1981. Budapest

VARGYAS, Lajos
Keleti hagyomány – nyugati kultúra.
1984. Budapest

VERMEULEN, R.
Möglichkeiten für eine Weiterent-
deckung der Geige. In: Philips Tech.
Rundschau Band 1. 36.
1940.

VIDAL, A.
Les instruments á archet.
1878. Paris

VIDAL, A.
La lutherie et les luthiers.
1889. Paris

VIGDORCHIK, Isaak
Violin Making in Russia: Past and
Present. In: VSAJ. IV. No. 2.

VIGDORCHIK, Isaak
The Acoustical Systems of Violins of
Stradivarius and other Cremona Makers.
1982. New York

VITACEK, E.
Isztoria insztrumentelor du korde.
1952. Moszkva

VISCONTI, A. – GROSSI, G.
Da Stradivari a Mantegna.
1937. Milano

VORREITER, Leopold
Die schönsten Muskinstrumente des
Altertums.
?, Frankfurt

WALDNER, F.
Nachrichten über tirolische Lauten-
und Geigenbauer.
1914. Innsbruck

WALDNER, F.
Nachrichten über tirolische Lauten-
und Geigenbauer. In: Zeitschrift des
Ferdinandeums. 3. Folge., Jahrgang,
1911. Innsbruck

WALDNER, F.
Die Heimat der Lautenmacher Tieffen-
brucker. In: Zfl.
1910. Leipzig

WARTBURG, W.
Etymologisches Wörterbuch XIC.
Basel, 1961. 369.

WASIELEWSKY, W. J. von

Die Violine und ihre Meister. Leipzig,
1869. 4. Auflage
1904. Leipzig

WASIELEWSKY, W. J. von

Das Violoncello und seine Geschichte.?,
1889. 3. Auflage 195. Reprint
?, ?

WATSON, R. B. – CUNNINGHAM, W. J.

The Mechanical Action of Violin. In:
JASA. XII.
1941.

WEGNER, M.

Griechenland.
1963. Leipzig

WENBERG, Thomas J.

The Violin Makers of the United States
1986. Mt. Hood Pub.

WEICHOLD, R.

Der Geigenhandel.
?, Dresden

WECHSBERG, J.

The glory of the violin.
1972. New York

WECHSBERG, J.

Zauber der Geige.
1974. Frankfurt am Main

**WEICH, Richard – WINDISCH, Walter
Wolf**

Beim Geigenbauer.
1981. Würzburg

WEIGEL, Chr.

Musikalisches Theatrum, In: Documenta
Musicologica
1961. Kassel

WEIGEL, Chr.

Abbildung der Gemein-Nuetzlichen
Haupt-Stände.
1698. Regensburg

WEITNAUER, A.

Das Füssener Bürgerbuch 1359 bis
1590.
1940. Kempten

WELCKER, H.

Neu eröffnetes Magazin Musikalischer
Tonwerkzeuge.
1855. Frankfurt am Main

WERRO, H.

Die "Lady Blung".
1943. Bern

WESSELY, O.

Die Musikinstrumentensammlung des
Oberösterreichischen Landesmuseums.
?, Linz

WEYMANN, G.

Neuere Ergebnisse der Geigen-
forschung. In: AZ. IV., 1939. Nr. 5. 302.

WHITE, R. G.

Antonio Stradivari. In: Atlantic Monthly,
1880. Boston

WILLCUT, Robert J. – BALL, Kenneth R.

The Musical Instrument Collector.
1980. ?

WINCKEL, F.

Die unmögliche Geige. In: Musica Band
5., 190–196.
1951.

WINCKEL, F.

Elektroakustische Untersuchungen an
der menschlichen Stimme. In: Folio
Phoniatria Band 4. 93, 1952. Nr. 2.,
Band 5. 232, 1953. Nr. 4.

WINCKEL, L. F.

Phänomene des musikalischen Hörens.
Tutzing b.
1960. München

WINCKEL, L. F.

Phänomene des musikalischen Hörens.
English Ausgabe
1967. New York

WINTERNITZ, E.

The School of Gaudenzio Ferrari and
the Early History of the Violin. In: The
Commonwealth of Music.
1965. New York

WINTERNITZ, E.

The School of Gaudenzio Ferrari and the
Early History of the Violin. In: The Com-
monwealth of Music, Gedenkschrift für
C. Sachs.
1966. Milano

WINTERNITZ, E.

Die schönsten Musikinstrumente des
Abendlandes.
1966. München

WIT, Paul de

Katalog der Musik historische Museums
von Leipzig.
1903. ?

WIT, Paul de

Perlen aus der Instrumentensammlung
?, ?

WIT, Paul de

Geigenzettel alter Meister vom 16. bis
zur Mitte 19. Jahrhundert. Leipzig,
1910. Reprint
1976. ?

WITTNAUER, A.

Die Bevölkerung des Hochstifts
Augsburg im Jahre 1650. In: Allgäuer
Heimatbücher 25.
1941. Kempten

WOLF, W.

Fiddle Frouds and how to detect them.
1897. London

WOLFF, H. Ch.

Oper.
?, Leipzig

WOODCOCK and HENLEY, ?

Universal Dictionary of Violin and Bow
Makers.
?, Brighton

WÖLKI, K.

Die Geschichte der Mandoline, Gitarre,
Laute.
1936. Berlin

WURLITZER, R.

The Henri Hottinger Collection
1967. New York

ZACCONI, L.

Prattica di musica.
1592. Venedig

ZAMPA, G.

Violini antichi.
1909. Sassuolo

ZELENSKI, Dimitri

Italian Bowed String Instruments:
Characteristics of Italian Makers, Their
Pupils and Followers.
1886. Poltava

ZERASCHI, H.

Die Musikinstrumente Unserer Zeit.
1978. Leipzig

ZIMIN, Pjotr

An Uniform System for the Measure-
ment of the Thickness of the Plates
of Bowed Stringed Instruments.
?, ?

ZIMMERMANN, W.

Der grosse deutsche Bauernkrieg.
1974. Berlin

ZUTH J.

Handbuch der Laute und Gitarre. In:
Zeitschrift für Gitarre
1926–1928. Wien

ZWICKER, Eberhard

Psychoakustik.
1982. ?

YANKOVSKI, B. A.

Methods for the objective Appraisal of
Violin Tone Quality. In: Soviet Phys.
Acoust.
1966.

YAROVVOY, Denis

On the System of Natural Frequencies
Found in the Tables of Stradivari Violins.
1968. ?

YAROVVOY, Denis

Localization in Violin Tables of Mech-
nico-acoustical Epicentres Determining
the Brightness of the Four Strings.
1973. ?

YAROVVOY, Denis

Violin Makers of Moscow I. In: Strad.
Vol. 93. Nr. 1107. július
1982. London

YOUSSEPOFF, ?

Luthomonographie historique et raisonné.
Essai sur l'histoire du violon et sur les
oeuvres des anciens luthiers.
1856. München

RÖVIDÍTÉSEK

A.	Acustica
AF.	Alf-Füssen
AM.	Annales Musique
AST.	American String Teacher
AZ.	Akustische Zitschrift
BVK.	Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel
Bull. SIM.	Bulletin Francais de la Société Internationale de Musique
CAS.	Catgut Acoustical Society
CASN.	Catgut Acoustical Society Newsletter
CRAS.	Compt. Rend. Acad. Sci. Paris
DM.	Das Musikinstrument
Ethn.	Ethnográfia
FH.	Folia Historica
HN.	Hudebni Nástroje
IMG.	Internationale Musikgesellschaft
IZ.	Instrumenten Zeitung
IZS.	Instrumentenbau Zeitschrift
JAA.	Journal Acoustical of America
JAES.	Journal Audio English Society
JASA:	Journal Acoustical Society of America
JFI.	Journal Franklin Institute
JPhJ.	Journal Physik Japan
JPhR	Journal Physique Radium
KK.	Képes Krónika
KÓ.	Kolosváry-Óvári: A magyar törvényhatóságok jogszabályainak gyűjteménye I–V. Budapest, 1885–1904.
LE.	Léderer Emma (szerk.): Szöveggyűjtemény.. I. Budapest 1964.
LI.	Árpád-kori legendák és intelmek. Érszegi Géza vál. Budapest 1983.
Md.	Musica d'oggi
Mf.	Die Musikforschung
MFSz.	Magyar Filozófiai Szemle
MGG.	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. BVK., 1949.
MIT.	A magyar irodalom története 1–6. Kollektív, Budapest 1964–1966.
MUZS.	Muzsika
MZ.	Magyar Zene
NyOK.	Nyelv és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei
NyK.	Nyelvtudományi Közlemények
PS.	Physical Script.
RMI.	Rivista Musicale Italiana, Revue de Musicologie
RMKT.	Régi Magyar Költők Tára
SC.	Scriptores rerum hungaricarum
SM.	Studia Musicologica

SMZ.	Schweizerische Musikzeitung
STMf.	Svensk Tidskrift for Musikforskning
SZ.	Századok
SZB.	Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai I-II. Budapest 1959, 1961.
TK.	Tinódi Krónika
TKö.	Természettudományi Közlöny
VAJASA.	Violin Acoustical Journal of Acoustical Society USA
Zfl.	Zeitschrift für Instrumentenbau
ZfM.	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG.	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
ZPh.	Zeitschrift für Physik
ZTD.	Zenetudományi Dolgozatok

BÚCSÚZÓ

Mintegy 35–40 esztendő munkájának töredékét nyújthattam át könyvemmel az olvasóknak. Töredék ez csupán mind valódi, mind átvitt értelemben. Az elmúlt évtizedekben természetesen nem csupán a hegedűkkel, nem kizárólag a magyarországi hegedűkészítéssel foglalkoztam, így töredék az idő, melyet erre a számomra oly kedves témára fordíthattam. Nem nevezhető azonban egésznek az évek alatt felhalmozott ismeret sem. Talán az sem lenne túlzás, ha most az utolsó sorok írása közben úgy fogalmaznék, hogy lassan-lassan kirajzolódnak a feltáratlan területek határtalan birodalmai. Ki ne ismerné ugyanezeket a kétségeket a kutatás egyes fázisainak lezárása, vagy inkább lezárhatatlansága során?

Aligha remélhető valaha is, hogy egészzé álljon össze a hegedűkészítés csodálatos világának minden felmerülő kérdése és azok megoldásai. Ez a világ a TITOK, a „titkok” világa, amelyet az évszázadok nem segítettek érthetőbbé tenni, de talán még azt sem túlzás állítanunk, hogy minden magyarázat, minden megfejteni vélt titok csak tovább mélyítette a múlt idők ismereteinek amúgyis feneketlen kútját, s csupán a hiszékenyek, a világot és jelenségeit minduntalan egyetlen okkal magyarázók és megmagyarázók hihették és hirdethették – mintha csak ma lenne –, hogy megfejtették Stradivari, Cremona, az olasz lakk, vagy éppen az ideális hegedűhang titkát. Akik a TITOK nyitját keresik, ebben a könyvben sem fogják megtalálni. Egyszer – talán – magam is visszatérhetek még ezeknek a titkoknak a megvizsgálására, de addig sem mondhatok mást, mint hogy végtelen ezeknek a titkoknak a száma, s a javíthatatlanok nem kisebb feladatra vállalkoznak, mintha éppen Platón vagy Lao Ce, Michelangelo vagy Leonardo, Goethe vagy Beethoven, Einstein vagy a mi Bartók Bélánk titkát szeretnék egyetlen nekifutással, örök időkre és egyértelműen „megoldani”.

Tehát nem a titkokat feszegettem, hanem a méltán elvárható tisztelettel törekedtem a magyarországi mesterek adatait összegyűjteni. A feladat így is meghaladja egy-egy kutató lehetőségeit még akkor is, ha neves elődök a munka egyes részleteit már elvégezték. Dr. Geyer József és Reményi László már a század első felében felismerték, hogy kötelességünk a magyarországi hegedűkészítő mestereink emlékeit ápolnunk. Írásaik jó alapokat szolgáltatnak a további munkához. Ennek folytatását és néhány újabb terület ismertetését adhattam át most könyvemmel minden tisztelt Olvasónak, a hegedűk barátainak és szerelmeseknek.

Befejezésül még elnézésüket kérem, hogy itt is megismétlem: a könyvvel kapcsolatos bármely megjegyzést, javaslatot, kiegészítést vagy javítást ezúttal is szívesen fogadom az alábbi címek bármelyikén:

Dr. Erdélyi Sándor Budapest, XVI., Dobó u. 6. H-1161

Dr. Erdélyi Sándor MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, I., Tánácsics Mihály u. 7. H-1250

DRESKULT ev. Budapest, H-1165 Pf. 201.

Ilyenformán talán felesleges is megjegyezni, hogy a két TARTALOMJEGYZÉK a kötet elején és végén nem tévedés, hanem a könnyebb tájékozódást szolgálja. A sokat olvasók bizonyára velem együtt gyakran bosszankodtak már amiatt, hogy a tartalomjegyzék mindig máshol volt, mint ahol először felütötték a könyvüket. Itt most legalább ettől megóvhatom a jószándékú olvasóimat. Bízom abban, hogy Mindannyiuknak hasonló öröme fog írásom szolgálni, mint amennyit a szerzőnek a kutatás és a könyv megírása okozott.

Budapest, 1995. Szent-György hava

TARTALOMJEGYZÉK

Köszöntő a tisztelt Olvasókhöz	5
Szavak – Hangszerek – Fogalmak (Jelentés)	7
A magyarországi hegedűkészítés kezdetei	33
Adam Bessler az első magyarországi hegedűkészítő?	45
A magyarországi hegedűkészítés jeles napjai	56
The notable days of the hungarian violins's history	69
A hegedűkészítés elmélete és gyakorlata Antonio Stradivari halála után. A magyarországi hegedűkészítés úttörői	82
Nemessányi Sámuel (1837–1881)	87
Válogatás a 19–20. századi magyarországi hegedűkészítők adatlapjaiból (Minta) ta)	97
A vonós hangszerek bírálata és értékmeghatározása.....	134
A magyarországi hegedűkészítők jegyzéke (Nevék, századok, árák)	151
Vonós és pengetős hangszerek nyilvántartása (Nómenklatúra, adatlapok) (Minta)	183
A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma	198
Historical literature on violin making in Hungary	209
Violográfia (Húros–vonós hangszerek áttekintő szakirodalma)	221
Búcsúzó	275
Tartalomjegyzék	277

FORTHCOMING PUBLICATIONS OF THE VIOLIN SERIES

SECRETS AND VIOLINS (Questions of the violin history. Enigmas, delusions, answers)

THE COURSE OF VIOLINS FROM STRADIVARI TO NOWADAYS AND AHEAD

TRUTHVIOLIN – JALEVIOLINS (Violins in the life of Hungarian society)

VIOLINS IN THE LIFE OF HUMAN SOCIETIES

MASTERS – TEACHERS – ARTISTS – VIOLINS

HUNGARIAN TREASURES OF VIOLINISTS

THE MAGICAL WORLD OF VIOLINS

GREAT MASTERS OF VIOLIN

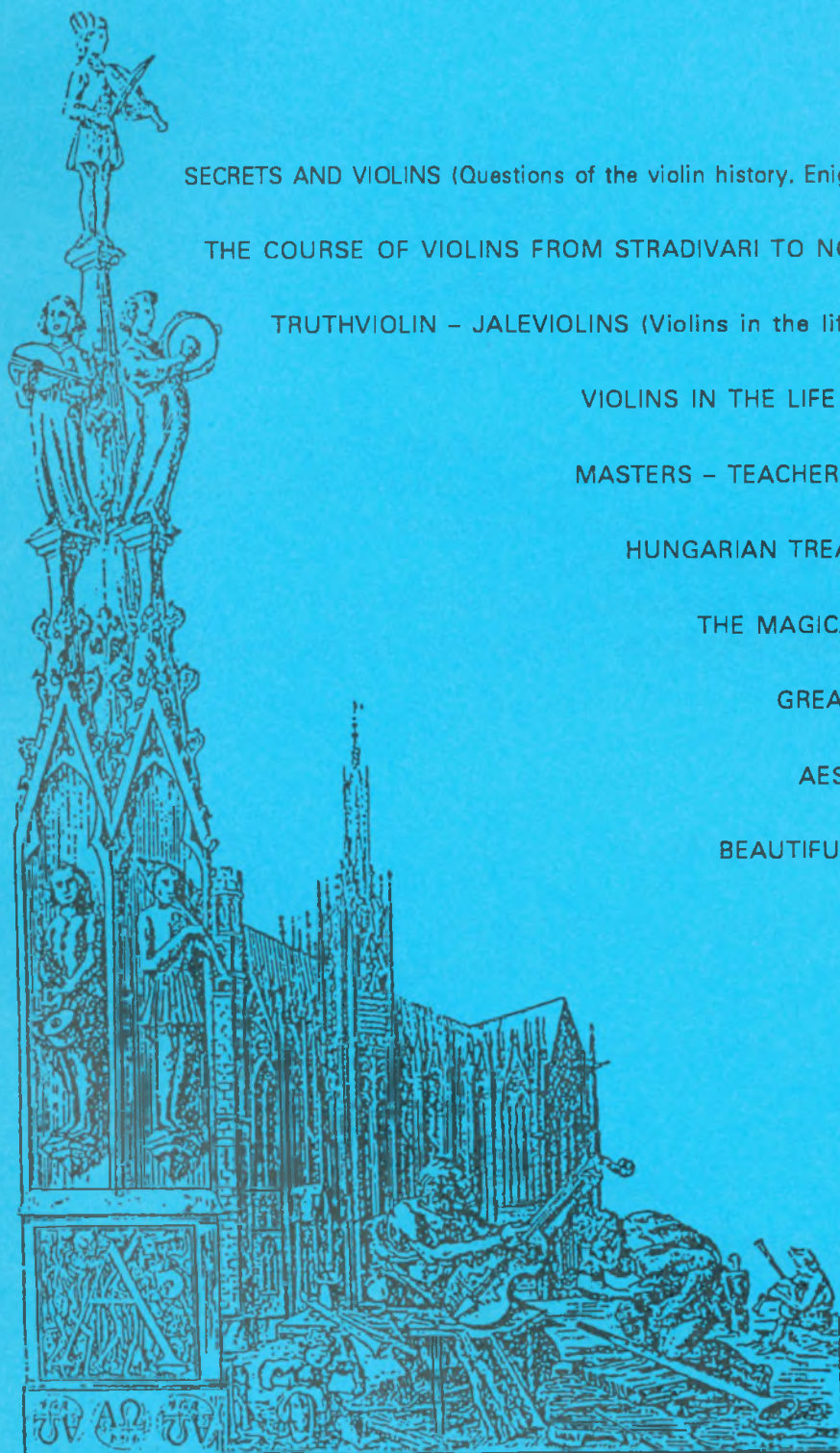
AESTETICS OF THE VIOLIN

BEAUTIFUL HUNGARIAN VIOLINS

THE ART OF VIOLIN

PUBLISHED:

THE VIOLIN
SÁMUEL NEMESSÁNYI



LITERATURE PUBLISHED IN THE VIOLIN SERIES

THE VIOLIN

WORDS – MUSICAL INSTRUMENTS – NOTIONS (MEENINGS)
THE BEGINNINGS OF HUNGARIAN VIOLIN MAKING
WAS ADAM BESSLER THE FIRST HUNGARIAN VIOLIN MAKER?
NOTABLE DAYS OF HUNGARIAN VIOLIN MAKING
THE THEORY AND PRACTICE OF VIOLIN MAKING AFTER
ANTONIO STRADIVARI'S DEATH
THE PIONEERS OF HUNGARIAN VIOLIN MAKING
SÁMUEL NEMESSÁNYI (1837 – 1881)
JUDGEMENT AND VALUE EVALUATION OF BOWED INSTRUMENTS
SUMMARY OF HUNGARIAN VIOLIN MAKERS (NAMES, CENTURIES, PRICES)
REGISTRY OF BOWED AND PLUCKED INSTRUMENTS
(NOMENCLATURE, DATA SHEETS)
HISTORY LITERATURE OF HUNGARIAN VIOLIN MAKING
VIOLOGRAPHY (BRIEF TECHNICAL LITERATURE OF STRINGED – BOWED
INSTRUMENTS)

INTERNATIONAL VIOLIN PRICES

CONTOUR TYPES OF STRINGED INSTRUMENTS
MASTER LABELS OF HUNGARIAN VIOLIN MAKERS
INTERNATIONAL VIOLIN PRICES
(VIOLINS ON THE WORLD ART TREASURE MARKET)
PRICELIST

HUNGARIAN TREASURES OF VIOLINISTS

DISSAPEARED ITALIAN BOWED INSTRUMENTS
DISSAPEARED HUNGARIAN VIOLIN MAKING
GREAT FIGURES OF HUNGARIAN VIOLIN MAKING
REMEMBERANCE OF JÁNOS EMBER

Dr. ERDÉLYI SÁNDOR

NEMZETKÖZI
HEGEDŰÁRAK

HEGEDŰK A VILÁG MŰKINCSPIACAIN



ELŐSZÓ

A közelmúltban megjelent "A HEGEDŰ" c. kötet fogadtatása megerősített abban a hitemben, hogy egy nagyon régi, igen sanyarú körülmények között született ötletemet előbb vagy utóbb érdemes megvalósítanom.

Érdemes, a szónak nem elsődlegesen pénzben mérhető értelmében, hanem főként azért, mert a gondolat nem hagyja nyugton a tulajdonosát, másrészt pedig mert úgy vélem, a téma és a szereplők megérdemlik, hogy foglalkozunk velük.

Különösen jólesően érintett az a baráti fogadtatás, amelyben az előző írásokat részesítette a hegedűk szerelmeseinek népes tábora és a szakmabeliek hivatásos képviselői is. Ennek megnyilvánulásaként több kedves levél és a MAGYAR HANGSZERÉSZ SZÖVETSÉG "szakmai nívódíja" is bátorítottak a munka folytatására.

A mostani kötet témája elsősorban az EMBER, a hegedűket készítő, a hegedűkön játszó és a hangjukat hallgató ember, jóllehet a jelen fejezetek főként a hegedűket eladó/vásárló emberek érdeklődésére tarthatnak számot.

Igaz, hogy előbb vagy utóbb, ritkábban vagy gyakrabban szinte valamennyien érintve voltunk, vagy leszünk az említett eladási/vásárlási folyamatokban, hiszen többnyire ezen az úton jutnak a hegedűk a tulajdonunkba. Igaz az is, hogy az első hangszereinkről még főként a szüleink, olykor az "atyi állam" gondoskodott, sokszor a nagyszülők örökségeként szállt ránk az értékes emlék, előfordul, hogy szinte mesébe illően jutunk egy-egy régi ház padlásán ütött-kopott szárazfákhoz. Az esetek túlnyomó többségében azonban már magunk vásároljuk meg a hegedűinket és saját magunk szeretnénk róluk sokkal több ismerettel rendelkezni. (Bizonyos megbocsátható nagyvonalúsággal eltekintettünk a kriminalisztikai területre tartozó különböző beszerzési forrásoktól.)

Mindezek ellenére, vagy éppenséggel ezért úgy tűnik, hogy nagyon sokakat érdekel a hegedűfélék (a hegedűk, a brácsák és a gordonkák, stb.) árának alakulása, megítélésük mikéntje, a legszükségesebb ismeretek megszerzése, röviden a vásárláshoz elengedhetetlen alapfokú tájékozódás.

Ennek az igénynek kívántam eleget tenni, amikor az 1982-es kiadás után részben átdolgozott formában 1995-ben ismét megjelentettem "A HEGEDŰ" c. kötetet, a teljességet célzó magyarországi hegedűkészítő társadalom felsorolásával (A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK JEGYZÉKE /nevek, századok, árak/) és a vonós hangszerekkel foglalkozó nemzetközi irodalom (VIOLOGRÁFIA) csaknem teljes jegyzékével.

A hivatkozott korábbi kötet tartalmazza azokat a lényeges ismereteket, amelyek a vonós hangszerek bírálatához elengedhetetlenek. Az abban szereplő tanulmány azonban még az MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET 1979-es megbízásából készült, amelyet az 1970/71-es évektől folytatott kutatások előztek meg és csupán a legfontosabb következtetések levonására adtak 1995-ben lehetőséget.

Nem szerepeltek a kötetben a Magyarország határain kívül alkotó külföldi mesterek és hangszereik jelenkori műkincspiaci árai, nem részleteztem a bírálat

egyres területeinek lényeges szempontjait, és főként a kötet "étlap"-szerű bemutató jellegéből adódóan elmaradt az alaposabb elemzéshez szükséges szakszerű tájékoztatás. Mindezek egy részét ebben a kötetben pótolhattam.

Aki azonban az előző írásaim "étlapját" alaposabb tanulmányozásra érdekesítette, az tudja, hogy bizony nagyon sok kérdés tisztázása várat még magára. Nem eléggé ismert sem itthon, sem külföldön, a hegedűfélék születésének igen bonyolult problematikája. A vonó és a hangszer keletkezésének, fejlődésének és a hegedűjátékban betöltött szerepének a vizsgálata csupán vázaltszerűnek, és sok kérdésben pontatlannak mondható. A hegedűfélék akusztikai vizsgálata világszerte elterjedt (nálunk még el sem kezdődött!), de a rengeteg részlet-eredmény összefoglalása hiányzik, és mind a szakmabeliek, mind a nagyközönség soraiban igen sok téves elképzelés, megfejtett és megfejtetlen "titkok" tömege él és születik napról-napra újra.

A hegedűfélék hangjának megítélése még alapjaiban is tisztázatlan. A nézetek (és nem csupán a szakmán kívüliekről van szó!) homlokegyenest ellentmondóak, átgondolatlanok és még a felszínes tisztázás is hiányzik. "Az ízlésekről nem lehet vitatkozni", "...a hegedűhang nem vizsgálható" szélsőséges állásponttól a "biztos" és megfellebbezhetetlen ítéletig minden fokozat megtalálható.

Alig ejtenek arról szót és szinte sohasem esik latba a megközelítési módok alapvető különbözősége (hangszerkészítő, hangszerjátékos, és hallgató), hogy a további ugyancsak félrevezető eltéréseket (terem, közönség létszáma, vonó, nap-szak, páratartalom, stb.) már meg se említsük.

Hiányoznak a történeti kutatások. A környező országokban könyvek sorát jelentették meg a hazai hegedűkészítőkről, nálunk egyetlen méltó kiadvány sem jelenhetett meg jórészt társadalomszemléleti, világnézeti, vagy éppenséggel zeneszociológiai okokból.

Nem jobb a helyzet hangszerállományunk nyilvántartása, őrzése, karbantartása, gondozása terén sem. A leltári előírások évek/évtizedek óta egyaránt hasonló értékcsökkentést írnak elő illetve tesznek lehetővé a hétköznapi berendezési tárgyak és a műkincsként is számottevő értékes mesterhangszerek nyilvántartásában. Néhány év alatt egy irodai szék, vagy íróasztal, esetleg iskolapad éppenúgy selejtezendő leltári számmá válik, mint a magyarországi vagy külhoni kézműipar hangszerremeke. (A műkincspiacion természetesen ellenkező a tendencia, hiszen ott az ismert piaci törvények uralkodnak.)

A múzeumi törvényeink korszerűtlenek, végrehajthatatlanok és ésszerűtlenek. Évtizedes "áldásos" hatásukra mire bejutunk Európába (ha eddig nem éppen Európát segítettük volna hegedűinkkel is!) alig lesz magyarországi hegedűkészítői múltunknak olyan emléke, amellyel bemutathatnánk az oly gyakran hivatkozott "dicső múltat".

De nem csak a magyarországi mestereinket nem részesítjük kellő figyelemben, nem gondoskodunk a súlyos pénzen jól/rosszul beszerzett nagy-értékű műtárgyhangszereink joggal elvárható gondos és alkalmas értéknövelő kezeléséről, szakszerű publikálásáról és reklámozásáról sem.

A gondok és mulasztások végeláthatatlanul lennének sorolhatók. Igaz sok más területen is elmondható lenne ugyanez. A mi dolgunk azonban a hegedűs világ értékeinek a bemutatása és őrzése, és a törekvésünk valamit pótolni ezekből a mulasztásokból. Ez az írás és a tervezett további kötetek megmutathatják – ha lesz elég időnk – mennyire lesz sikeres az igyekezetünk.

Ami a magyarországi hegedűkészítés helyzetét illeti, öröndetes az a virágzás, ami főként a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Hangszerészképző Iskolája megalakulásától és a MAGYAR HANGSZERÉSZ SZÖVETSÉG létrejötte óta tapasztalható. Az évenkénti kiállítások, melyek múltját a Kossuth Lajos szervezte 1842-es Első Magyar Iparműkiállításig vezethettük vissza, a nemzetközi hegedűkészítő versenyeken elért eredmények és a mind nagyobb számú kiváló magyarországi hangszer muzsikusaink kezében, egyaránt igazolják mestereink és az utánpótlás rátermettséget.

Hangszerkészítő mestereink megfelelő hazai elismertetése azonban mindeztideig a szűkebb és tágabb értelemben vett szakirodalmunk nagy adóssága.

BUDAPEST, 1996. Böjtmás - Szent György havában



BEVEZETŐ

Alig lehetett több egy vázlatos étlapnál a hegedűkről szóló korábbi írásaim többsége, melyek a hegedűfélék többrétű megközelítéséhez igyekeztek némi fogódzóval szolgálni. A magyarországi irodalom ebben a témában igen szűkös. Általában a hangszerkészítéssel foglalkozó szakirodalom is jóval szegényesebb a nyugati országok hasonló irodalmával összehasonlítva, de akkor sem sokkal jobb a helyzetünk, ha csak a környező országok szakirodalmát vesszük számításba. Az utóbbi években a szakképzést szolgáló tankönyvek írása és megjelentetése némileg pótolta ugyan e téren elmaradásunkat, de megelégedésre aligha lehetünk.

Az európai hangszerpiacok kitágulása a bekövetkezett társadalmi, közigazgatási változásokkal egyszerre változtatta meg, az egyelőre változatlan múzeumi törvények ellenére is a hazai hangszerkereskedelem viszonyait. Különösen érvényes ez a hegedűfélék (hegedűk, mélyhegedűk, gordonkák és nagybőgők) piaci helyzetére, hiszen nem csupán a szabadabb utazási körülmények, az egyre szélesedő műtárgy-kereskedelem teremtetett a korábbinál összehasonlíthatatlanul kötetlenebb hangszerforgalmat a környező és a távolabbi országokkal, de jelentkeztek egyidejűleg az ilyen folyamatokkal együtt járó gondok is.

A fokozatosan, de igen jelentősen leértékelődő (és folyamatosan továbbra is havonta leértékelt) hazai forint a hegedűk piacán ugyancsak jelentősen emelkedő árakban jelenik meg. A könnyebb anyagbeszerzés viszont lehetővé tette – igaz egyre drágábban! – a hivatásos hegedűkészítők és az amatőr hegedűfagók táborához újabb érdeklődők bekapcsolódását. (A részletesebb pénzügyi és piaci elemzésre a "NEMZETKÖZI HEGEDŰÁRAK" c. fejezetben térünk ki.)

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Hangszerésképző Iskolája évről-évre fiatal hangszerkészítőket bocsát szárnyaira, akik mind a magyarországi – immár évenkénti rendszerességű – kiállításokon, mind a külföldi versenyeken elismerésre méltó eredménnyel szerepelnek. Az ő hegedű-esztétikai ismereteik sok tekintetben meghaladják – de legalábbis meghaladhatnák – a külföldi nagynevű hegedűkészítő iskolák (Mittenwald, Markneukirchen, Cremona, Mirecourt, stb.) neveltjeinek ezirányú ismereteit, de természetesen jó lenne alaposabb, korszerű és rendszerezett ismeretanyaggal útjukra engedni a jövő nemzedékeit. Ez nemcsak a magyarországi hegedűkészítés színvonalának emelkedéséhez járulhatna, de a korábban élt hazai mesterek munkájának jobb megismerését, alaposabb szakmai vizsgálatát, szakszerűbb műértését és mindezek következményeként munkásságuk nemzetközi felértékelődését is magával hozhatná. Mindez azonban nem egyetlen elhatározással elérhető cél. Ugyanakkor azonban egy ilyenféle felismerés, elhatározás és a szükséges intézkedések megtétele nélkül ezek a célok soha sem valósulhatnak meg.

Megszaporodott az országba beáramló legkülönbözőbb vonós hangszerek száma is. Ezeknek nem csupán a minősége, de az eredete is igen különböző és célszerűnek mutatkozik, hogy a változatos csatornákon beérkező hangszereket a vásárlóik is a jelenleginél nagyobb szakértelemmel bírálják el a vételi szándék

alaposabb megfontolásához. Természetesen meggondolatlan vásárlások, szándékos félretájékoztatás a hegedűk származását, vagy készítőjüket illetően eddig is voltak (még hozzá hihetetlen számban) és minden bizonnyal ezután is lesznek. A nagyobb óvatosság és az értőbb bírálat azonban ugyancsak kívánatos. Egy bármikor elővehető és olvasgatható kötet némi segítséget adhat mindehhez.

Tudjuk, hogy egy könyv, mint az a bizonyos "Egy fecske" sem, nemcsak, hogy "nyarat nem csinál", de alapos szakértelmet sem adhat a legjobb szándék ellenére sem. Nem csak azért, mert a legjobb szándék sem elég, hiszen ki ne tudná, hogy "A pokolba vezető út is jó szándékkal van kikövezve", de azért sem, mert az emberek túlnyomó többsége jobban hisz a "szakszerű rábeszélésnek", mint az elolvasandó soroknak. (Többek között ezért lehet annyi megtévesztett hegedű vásárlóval, kötvényvevővel, vagy biztosítási kárvallottal találkozni mind a mai napig.)

Másrészt az is igaz, hogy olykor könyvek nélkül is nagy szakértelmű, meglepő egyéniségekkel találkozhatunk, akik mint tetőfedők, gépkocsivezetők, vagy éppenséggel kovácsok vagy kőfaragók kiemelkedő érzékkel megáldott gyűjtők, jóllehet egyikük sem olvasott el egyetlen ilyen témájú kötetet sem. Az ismerősöktől szerzett tájékoztató adatok, a hosszabb gyakorlat a hangszerek csere-beréje során, a szakmai fórumokon hallomásból szerzett ismeretek, a muzsikosok köréből származó tapasztalatok vagy éppen balhiedelmek, az évek hosszú során egy-egy személy nézeteiben egységes egészzé állhatnak össze, és bizony sokszor összehasonlíthatatlanul többet tudnak az ilyen "liebhaberek" a hegedűfélék rejtelmeiről, mint a hangszerek kiváló művelői vagy azok tanárai. A műkedvelők bizony ezen a területen is gyakran ismerik jobban kedvtelésük tárgyát, annak történetét vagy értő bírálatát, mint a hivatásos szakmabeliek. Ezek azonban inkább a kivételekhez tartoznak, akik erősíthetik a szabályt. Ennek ellenére sem fog senkit félrevezetni ez az írás, de senki ne higgye azt sem, hogy egyetlen kötetecske elolvasása után már csálhatatlan értője lesz ennek a területnek. Úgy tűnik, hogy a csálhatatlan magabiztosság ezen a területen is sok csálódással jár.

A szakosodás – többnyire azonban csupán annak hibás értelmezése és félremagyarázása – ezen a téren is olyan méreteket öltött, hogy ezen a napi sok órák gyakorlás terhei mellett valójában nem is csodálkozhatunk. Azon talán már inkább érdemes elgondolkodni, hogy sem a Tanárképző Főiskoláinkon, sem a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán nem kapnak a hallgatók az általuk feltehetően az életük végéig használt hangszerükről olyan szakmailag helytálló, korszerű ismereteket, melyek mind a hangszeres művészetük elsajátításában és mindennapi gyakorlásában, mind a nevelő-oktató tevékenység hétköznapijain során használható és továbbépíthető alapokat nyújthatna számukra.

A SZAKDOLGOZAT, DIPLOMAMUNKA, stb. hivatalos előírása és megkövetelése sem írástudóvá, sem értővé nem teszi a vizsgázókat, többnyire csak felesleges teherként, teljesítendő penzumként követelik meg tanártól, tanulótól egyaránt. A felkészítés, valamint az alapos felkészülés többnyire hiányzik, rosszabb esetben még olyan ellenvéleményekkel is meg kell küzdeni a tanulóknak, ami a saját törekvéseiktől is inkább eltéríti, semmint hozzá segítené az igyekvőbbeket. Így állhat elő az a helyzet, hogy a Hangszerészképző tanulói gyakran színvonalasabb szakdolgozatokat készítenek, mint hasonló témából a Főiskolás hallgatók. Aligha lehet olyan keveset követelni, aminél ne lehetne még kevesebbet teljesíteni. Igaz viszont, hogy egy elkapkodott rendelettel a több éves, rendszeres munkát nem is lehet pótolni.

Nem tagadhatom, e kötetek írásánál a hosszú nevelői munka törekvései és tapasztalatai is kísértének. Úgy gondolom, hogy a hegedűk szerelmeseinek is – legyenek ők kisgyerekek, fiatalok vagy idősebbek, tanulók vagy tanárok, zenekari muzsikosok vagy szólisták, kereskedők vagy gyűjtők – érdemes elolvasniuk, új ismereteket szerezniük, többet tudniuk szerelmük tárgyáról. Tanulni sohasem késő, és még megkésve is sok örömet találhatunk az új ismeretekben.

Akik pedig már régtől fogva tudták a hegedűkről mindazt amivel ezeken az oldalakon találkozhattak, csak azzal vigasztalhatom, amit a régiektől is tudhatunk, vagyis, hogy

“SIMILIS SIMILE GAUDET”.

Örülhetünk, a hasonló tudásnak is.



HÚROS HANGSZEREK KÖRVONALTÍPUSAI

A **"A HEGEDŰ"** c. kötet legelső kiadásának (1982 Budapest MTA ZTI) utolsó fejezetében mintegy segédeszközként ajánlottam a múzeumok nyilvántartásaihoz a húros hangszerek körvonalai pontosabb rögzítéséhez sablonok alkalmazását. Ezek sorában bemutattam néhány húros hangszer körvonalát is, amely a szűkös mennyiség és vázlatos jelleg következtében természetesen távolról sem elégíthette ki egy többé-kevésbé elfogadható változat reprezentációját.

A hivatkozott korai vázlatos bemutatást a könyv legutóbbi kiadása már nem tartalmazta, jóllehet az 1987-ben megvédett bölcsészdoktori disszertációmban (**A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTÉS TÖRTÉNETE A KEZDETEKTŐL 1686-IG**) már némileg bővített alakban utaltam a kérdéses jelenségre **"HANGSZERMIN-TÁK"** cím alatt. A téma történeti jellege akkor és ott természetesen nem tette sem szükségessé, sem lehetővé a kérdés bővebb tárgyalását.

Ebben az írásban azonban amikor a húros hangszerek nagy csoportjának – a hegedűféléknek – a nemzetközi műkincspiacokon elfoglalt helyét, eredetiségük alaposabb vizsgálatát, az értékelésük módjait és javasolt eszközeit is jobban meg kívánjuk ismerni és az elengedhetetlen ismereteket közösen megszerezni, akkor nem lenne célszerű lemondani a külső alak, mint a hangszerek színével és plasztikájával (térhatás) egyidejűleg elsőként megpillantott jellemző tulajdonság több típusának rajzi/képi megjelenítéséről, vagyis az ezt viszonylag egyszerűen bemutató húros hangszerek körvonalaival tartalmazó tablók felsorakoztatásáról.

Nem teljes ez a bemutató. Nem is lehetne minden hangszertípus valamennyi, az emberiség történetében elkészült húros hangszer körvonalát egyetlen, bármennyire terjedelmes kötetben sem felsorolni. Ez még az európai hangszerkészítés leghíresebb hivatásos mestereinek alkotásai esetében sem megvalósítható. Azonfelül gondolnunk kellene – ha mégis a teljességre törekednénk meglehetősen botorul – az Európán kívüli kultúrák hangszereire is, továbbá az egészen távoli, írott történelmünket megelőző korok hangszereire, de még a népi- és gyermek hangszerek beláthatatlan tartományaira is.

A teljességet tehát semmiképpen sem kísérelhettük meg célul kitűzni. Összefoglalót, egy általunk a legismertebbnek tartott hangszertípusokat viszonylag elfogadhatóan bemutató felsorolást megjeleníteni viszont lehetségesnek tartottunk, amely ugyan a csupán elképzelhető változatok tömegét is érzékelteti, és a jelentősebb formákat ugyanakkor összefoglalóan bemutatni is képes. Hogy ez mennyire sikerült, az olvasók dönthetik csak el.

A bemutatott hangszerek körvonalaival az európai kultúra korai szakaszának húros hangszereitől a hegedűfélék kialakulásáig követtük a fejlődés jelentősebb csomópontjait. Be kell vallanunk, hogy még nagyon sok tekintetben csak a kezdeteknél tartunk és még sok mindent tartunk szükségesnek elmondani húros hangszereinkről.

Nem foglalkoztunk az alkalmazott anyagokkal, a hangszerek szerkesztésének kérdéseivel, az egyes hangszercsoportok játékmódjával, alkalmazási területeikkel, stb. Szó sem esik a hangszerek legfontosabb jellemzőjéről – a hangjukról – bár szívünk szerint ezzel törődnénk leginkább. A kötet címe és a vállalt feladat azonban kötelez.

A HEGEDŰ c. könyv első lépésként magyar nyelven közölte az egész magyarországi hegedűkészítő társadalom manapság ismert minden képviselőjének nevét, működésének helyét és idejét. A korábban elhunyt mestereink esetében az árákat is közöltük.

Ez az írásunk jelentős számban közöl mestercédulákat a magyarországi mesterektől és közli a jelentősebb külföldi hegedűkészítők hangszereinek árait is. A bírálathoz szükséges alaposabb szakmai ismeretek megszerzése nélkül azonban nem is remélhető a hegedűfélék megkívánható értékelése. Ennek az útnak egyik kezdeti lépését kívánja megtenni a jelen kötet "Húros hangszerek körvonal típusai" c. fejezete, amelyet további részletek (az első húros hangszerek/ősi hangszerek, faanyagok/nyersanyagok, hangszertervek, hosszmetszetek, keresztmetszetek, húrházak/húrszekrények, hangolási rendszerek, hangszerfejek/csigák, hangnyílások/hanglyukak/ff-ek, hangszerdíszek/intarziák, díszhangszerek és a jövő várható húros hangszerei, stb.) fognak követni a szerző törekvései szerint, bár erőnk és időnk kimerült, ha nem is vesszük ezt igazán nap mint nap számba, de egyszer minden kétséget kizáróan majd kimértté válik. Mindezzel számolva igyekszünk terveinket mielőbb megvalósítani.

A felsorolás amellyel ezeket a terveket érzékeltetni szándékoztunk nem teljes, és a sorrend sem vállalható kötelezően. Az érdeklődő levelek sok olyan kérdést feszegetnek, amelyek megérdemelnék az igazságra törekvő válaszadást, de részben a szerző ismereteinek korlátai, érdeklődési köre és a korábbi kutatások során már felgyűlemlett szakmai anyag, részben pedig a közönség szélesebb köreit érdeklő területek kényszere ésszerű önkorlátozást követel. A hegedűk lakkja, hangjuk, Stradivari "titkai", a régi olasz mesterek hegedűépítési módszerei, stb. azok a kitüntetett területek, amelyek általános érdeklődésre tarthatnak számot. Hogy nem ezzel kezdtem a hegedűs kötetek sorát a körülmények és a magam elgondolásainak összeegyeztetése során alakult ilyenné.

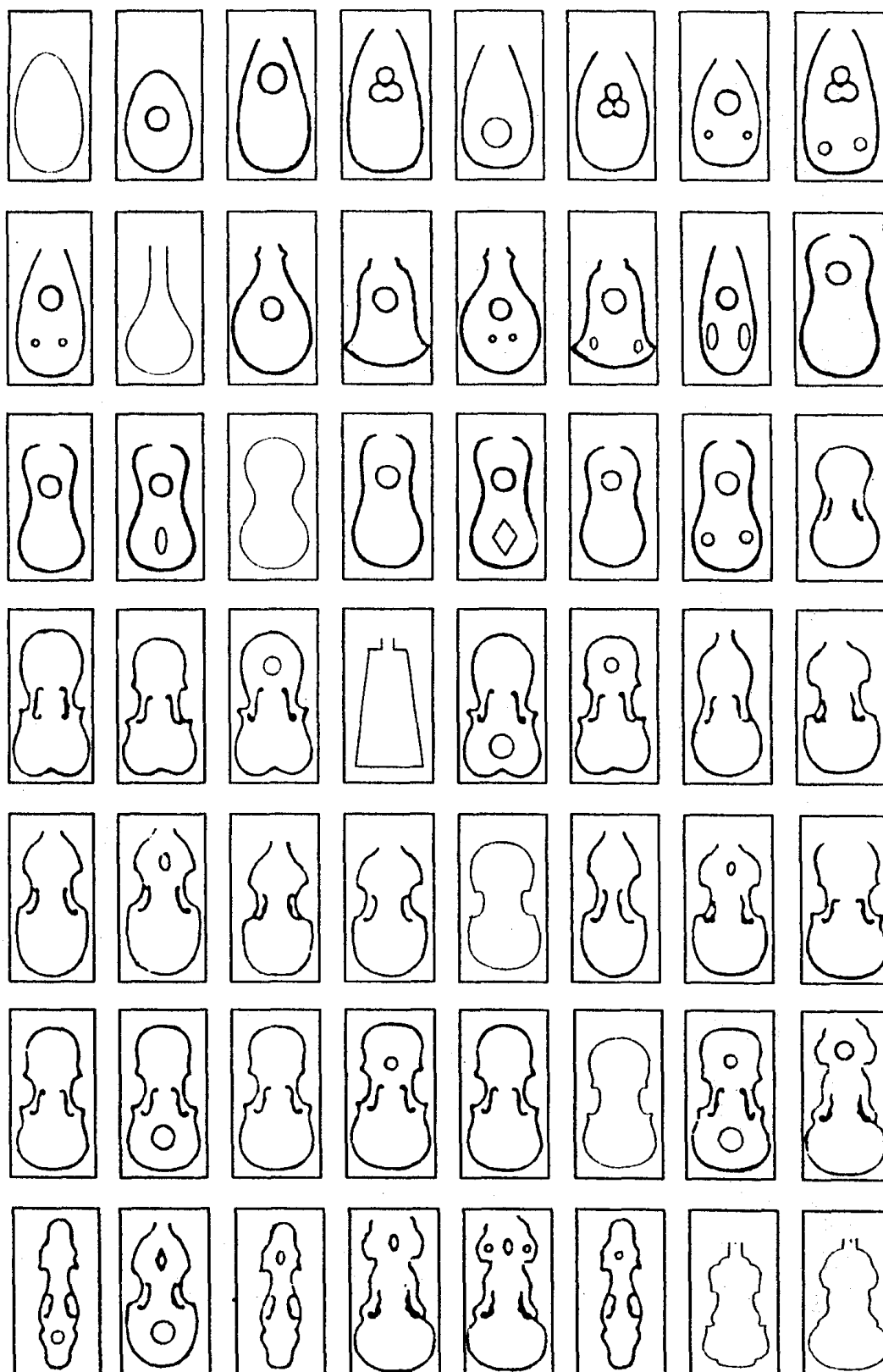
A körvonalak vázlatos ismertetése kizárólag rajzban történik meg, elkerülve a nevek korhoz, nyelvhez, kultúrákhoz kötött folyton változó használatát és az állandóan megújuló vitákat. Itt és most csupán a vonalak változékonyságához próbáljuk szemeinket szoktatni, ami reményeink és céljaink szerint az egyes következő fejezetek megismerése után értőn látó tekintetekhez vezetheti mindazokat, akik valóban erre törekszenek.

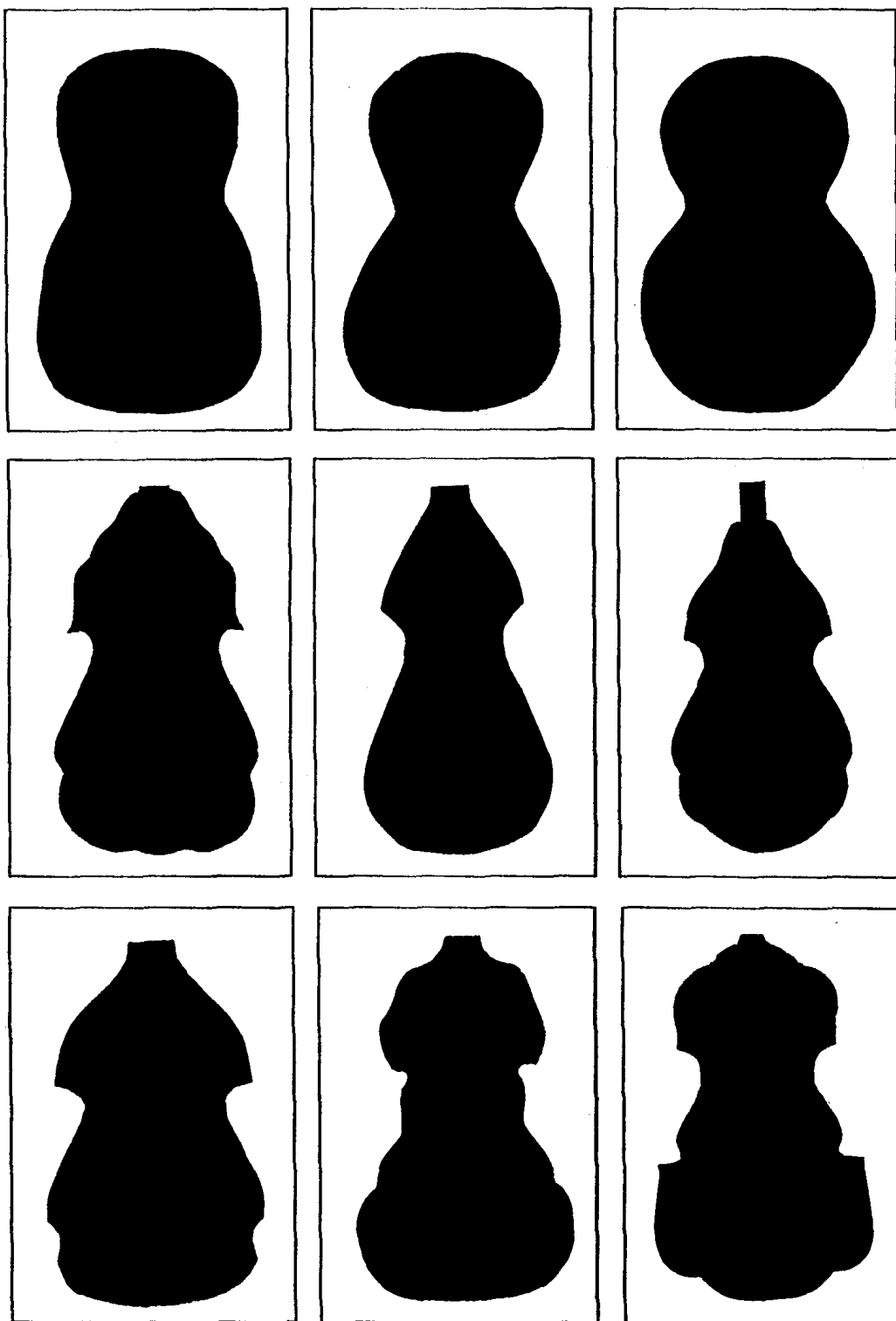
Bővebben közlünk hegedűhát felvételeket mind egyhátú, mind kettős-hátú hegedűk fotóiból, melyek mind a körvonalak tekintetünkre gyakorolt hatását némileg módosítják, jóllehet a pontos mérések után gyakran kiderülhet, hogy a látszatok bizony megcsalhatnak. Nem közöltünk más – hangszerek készítésére ugyancsak alkalmas – fafajtából készült hegedű fotókat, bár a bemutatott jávor anyagok különböző látható eltérései, amely többnyire akusztikus hatásokat is rejteget – nem is beszélve a megmunkálás eltérő nehézségeiről – így is elegendő alapot szolgáltat szemünk megfigyelő képessége próbájához.

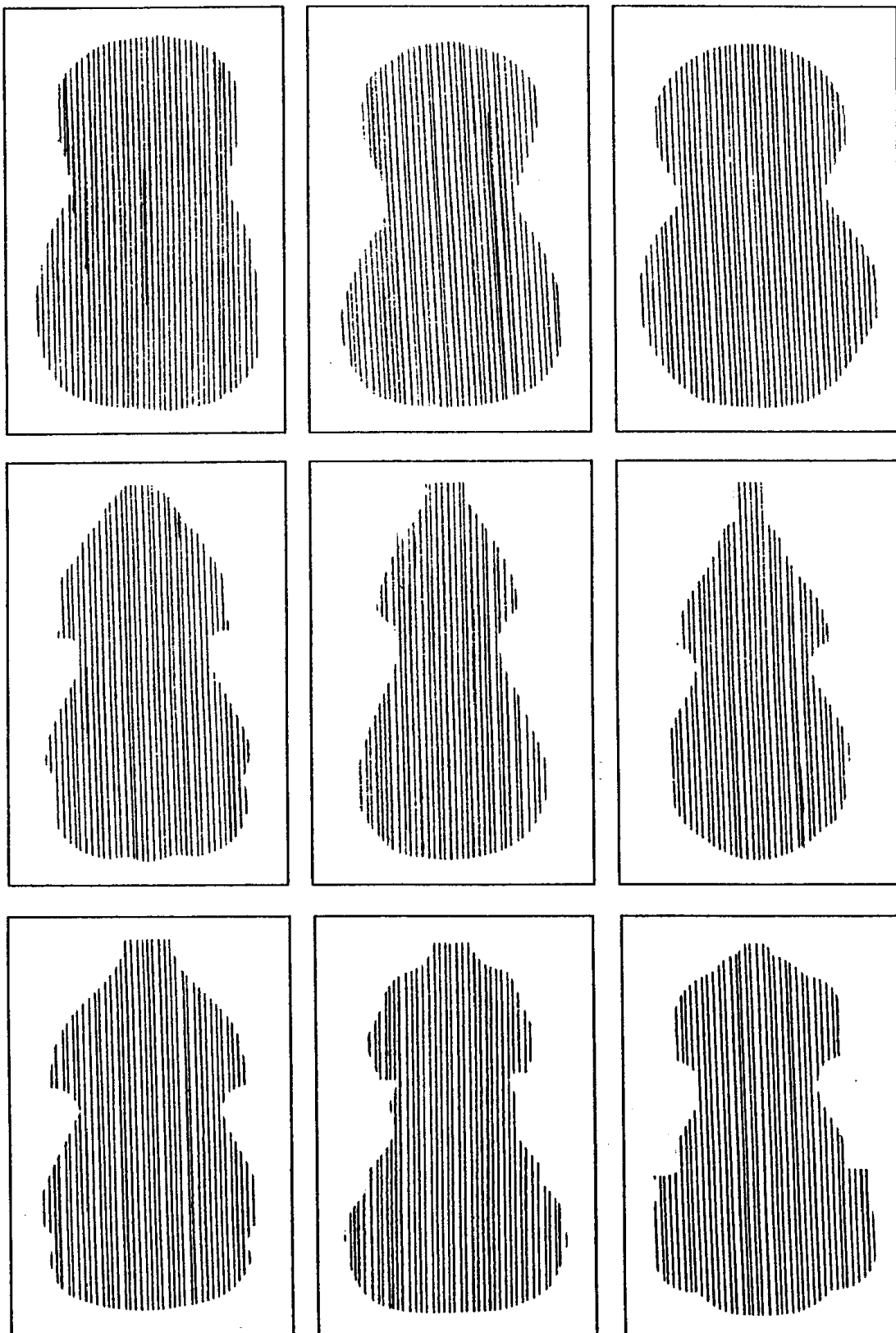
A színezékek, lakkok, a plasztika (térhatás), az ff-ek, a berakás, csiga, vagyis a hangszerek összehatása, beleértve a kivitelezés pontosságát és művészi hatásukat további fejezeteink témáját képezik, ezekről tehát bármennyire is fontosnak tartjuk, ezekben a részletekben nem esik szó.

Nézzük hát sorban, egymásután "A HÚROS HANGSZEREK ŐSI ÉS TÖRTÉNETI TÍPUSAI"-t, a "HÚROS HANGSZEREK KÖRVONAL TÍPUSAI"-t, a "HEGEDŰHÁTAK EGY DARAB KÜLÖNBÖZŐ MINŐSÉGŰ JÁVOR FÁBÓL" és a "HEGEDŰHÁTAK KÉT DARAB KÜLÖNBÖZŐ MINŐSÉGŰ JÁVOR FÁBÓL" című vázlatok és fényképfelvételek tablóit.

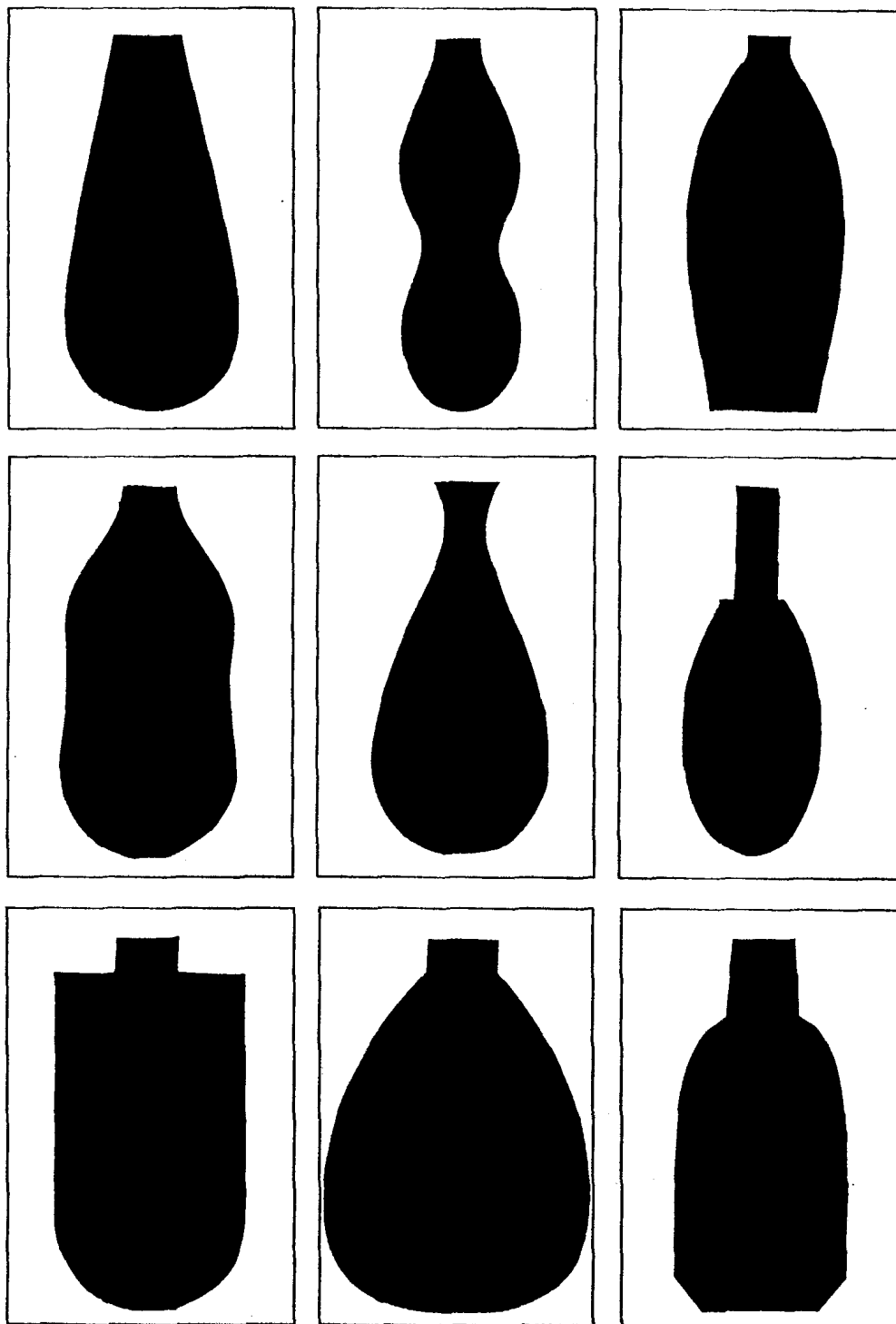
HÚROS HANGSZEREK ÓSI és TÖRTÉNETI TÍPUSAI



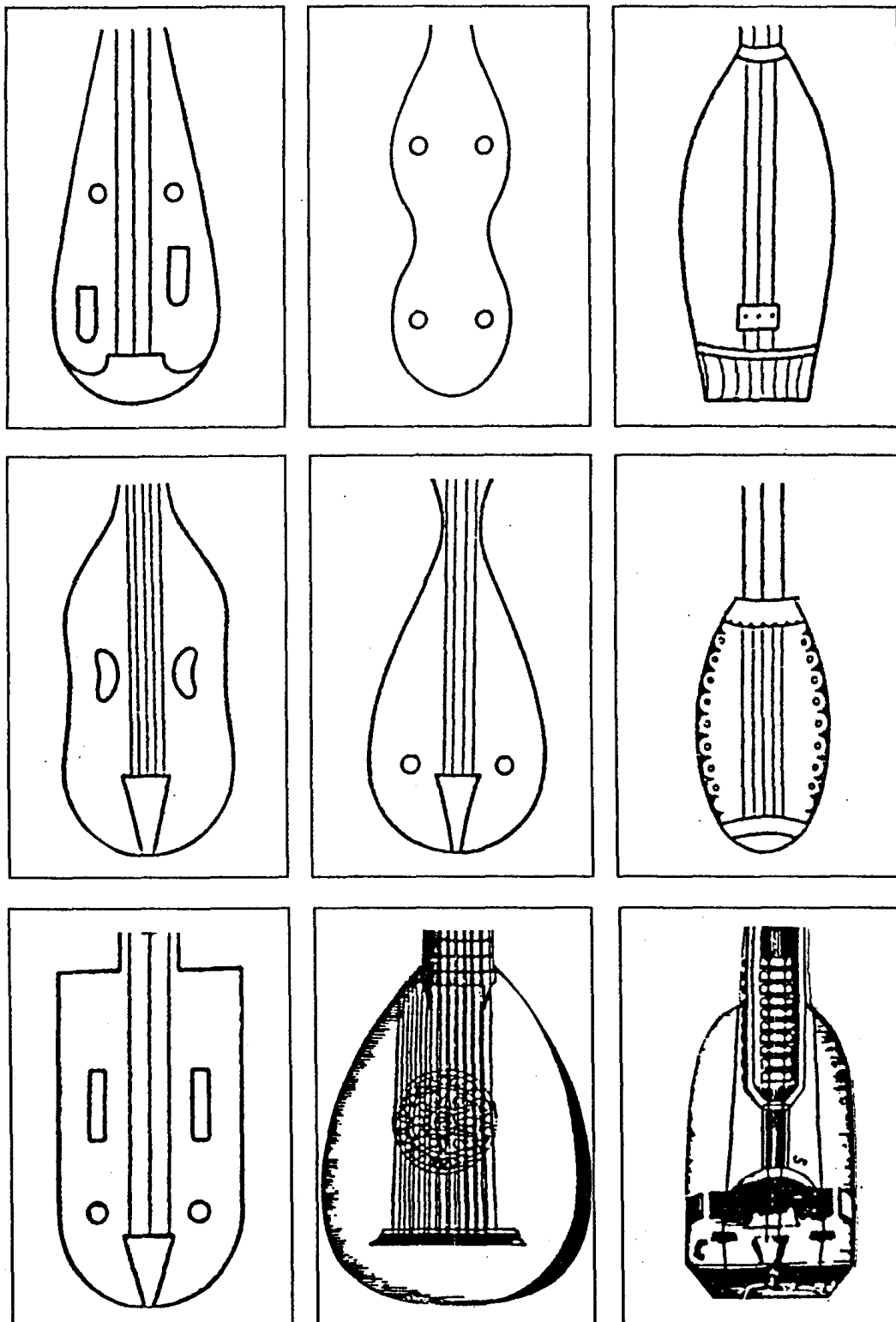
HÚROS HANGSZEREK KÖRVONALTÍPUSAI

HÚROS HANGSZEREK KÖRVONALTÍPUSAI

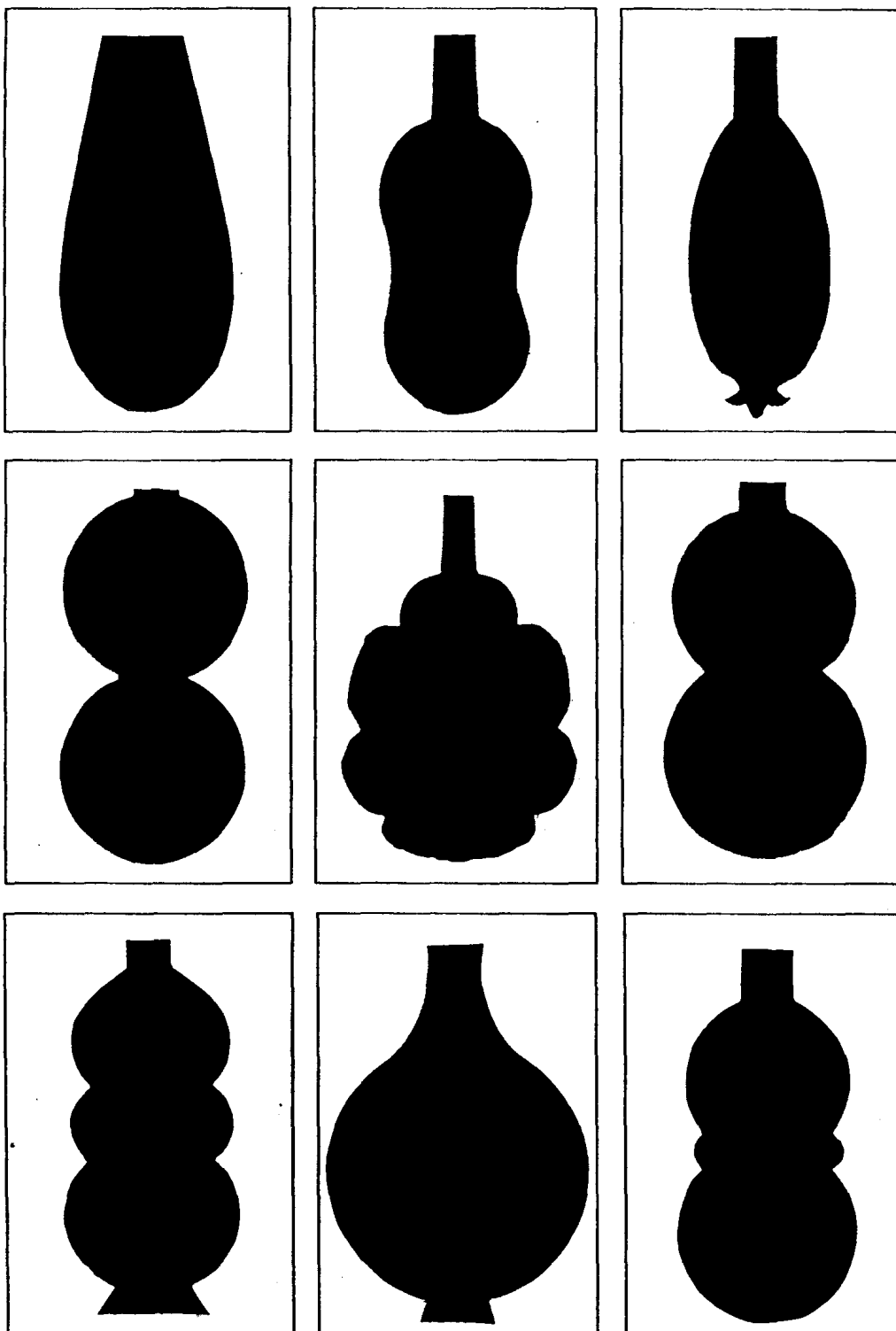
HÚROS HANGSZEREK KÖRVONALTÍPUSAI



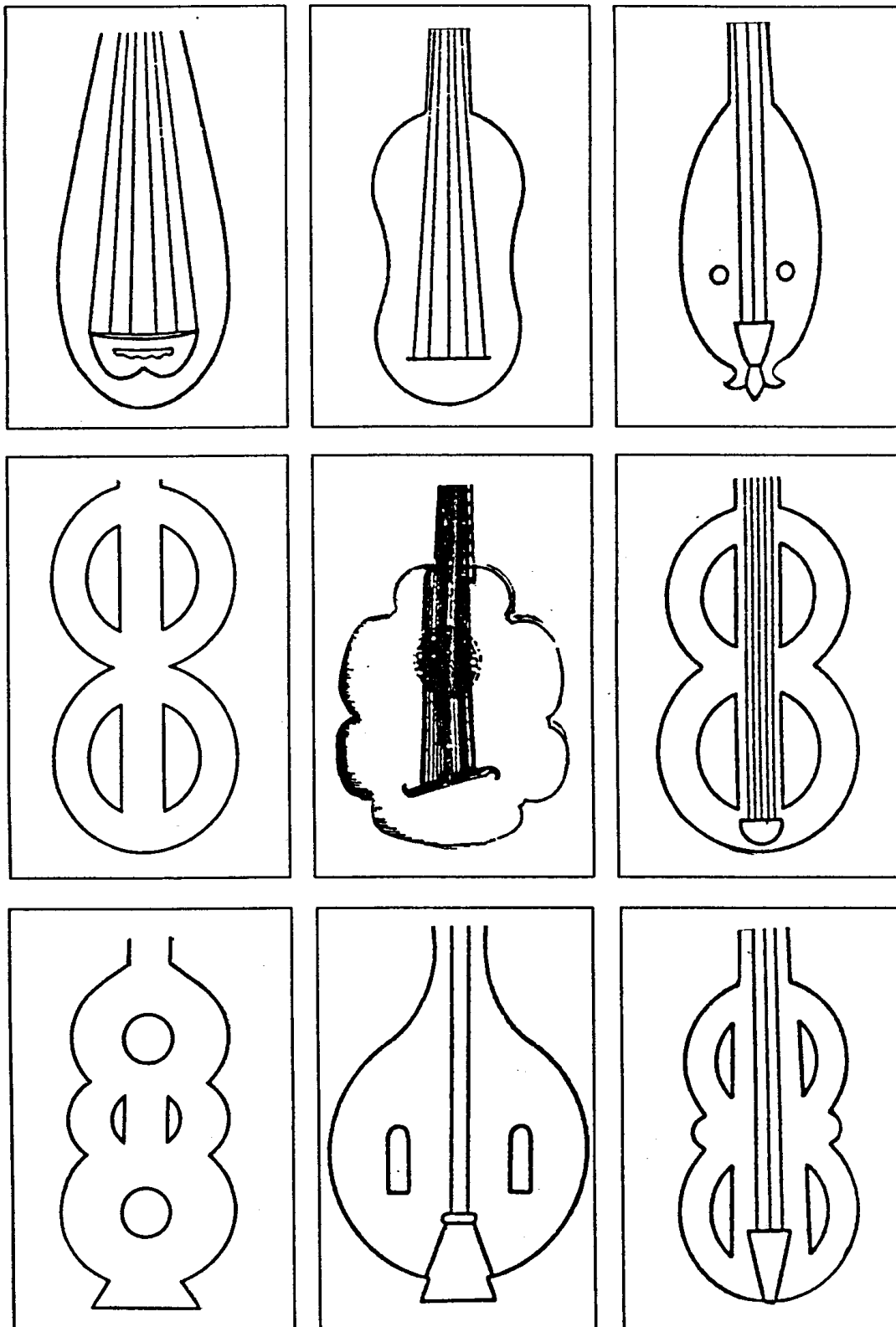
HÚROS HANGSZEREK KÖRVONALTÍPUSAI



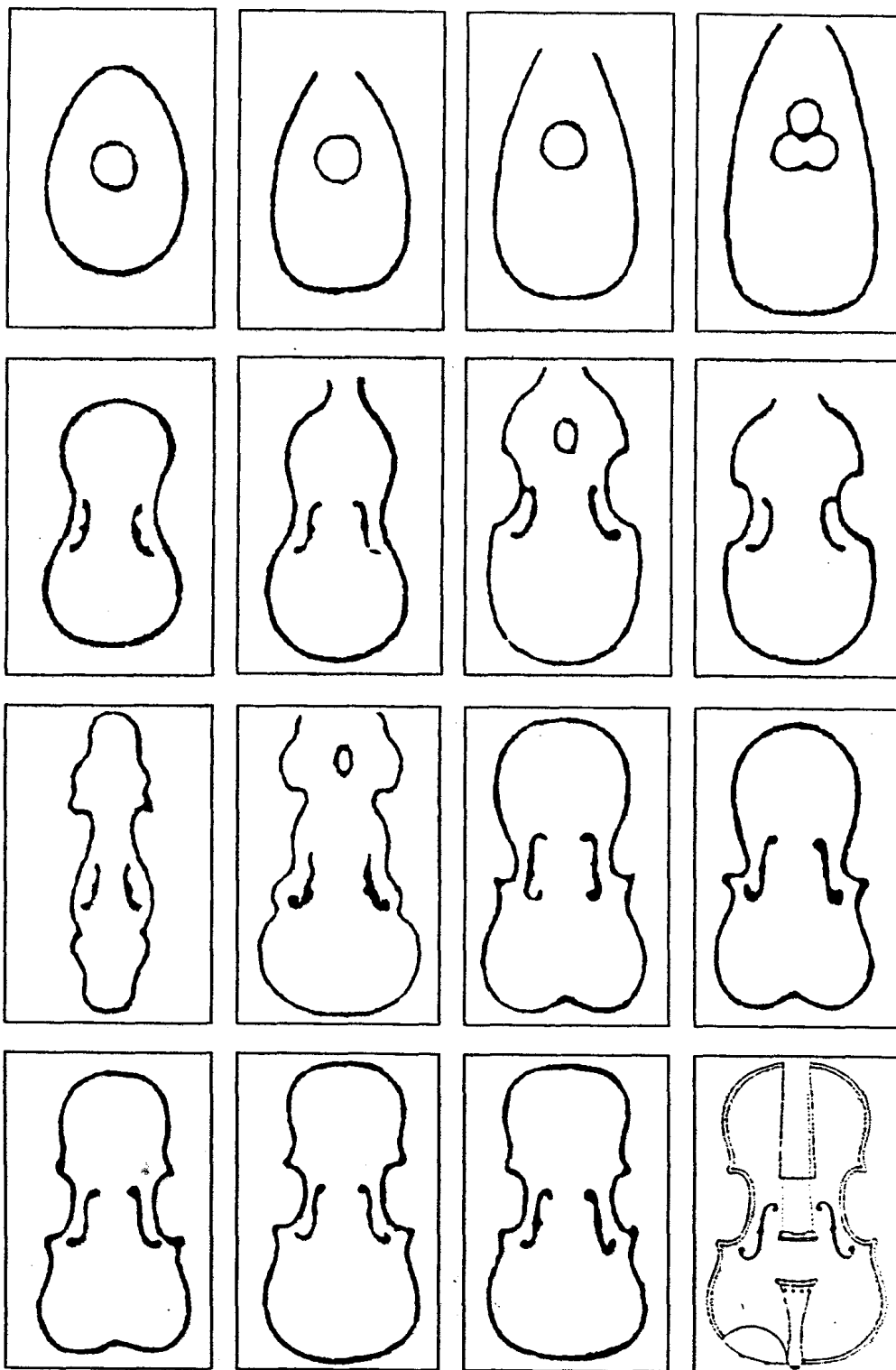
HÚROS HANGSZEREK KÖRVONALTÍPUSAI

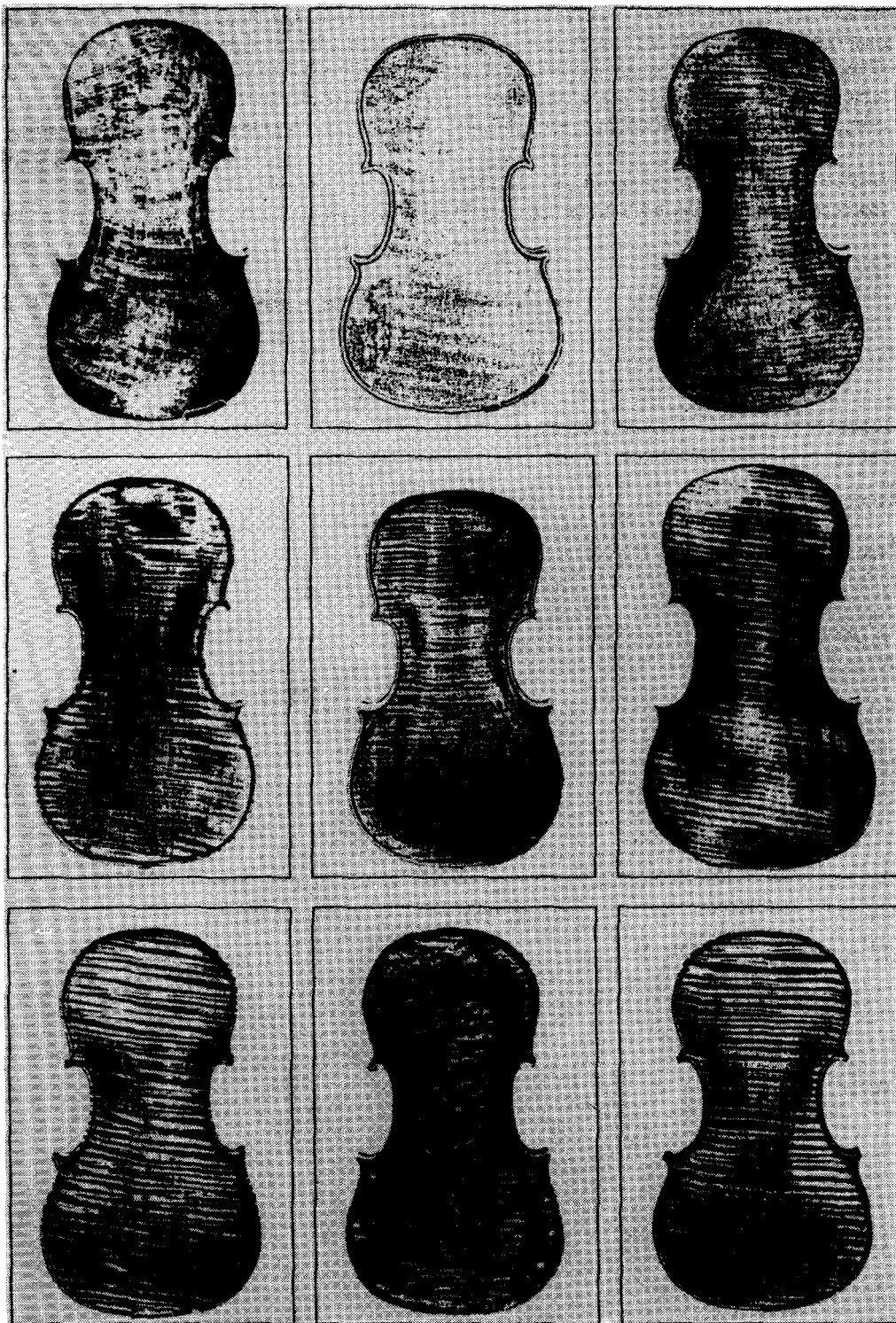


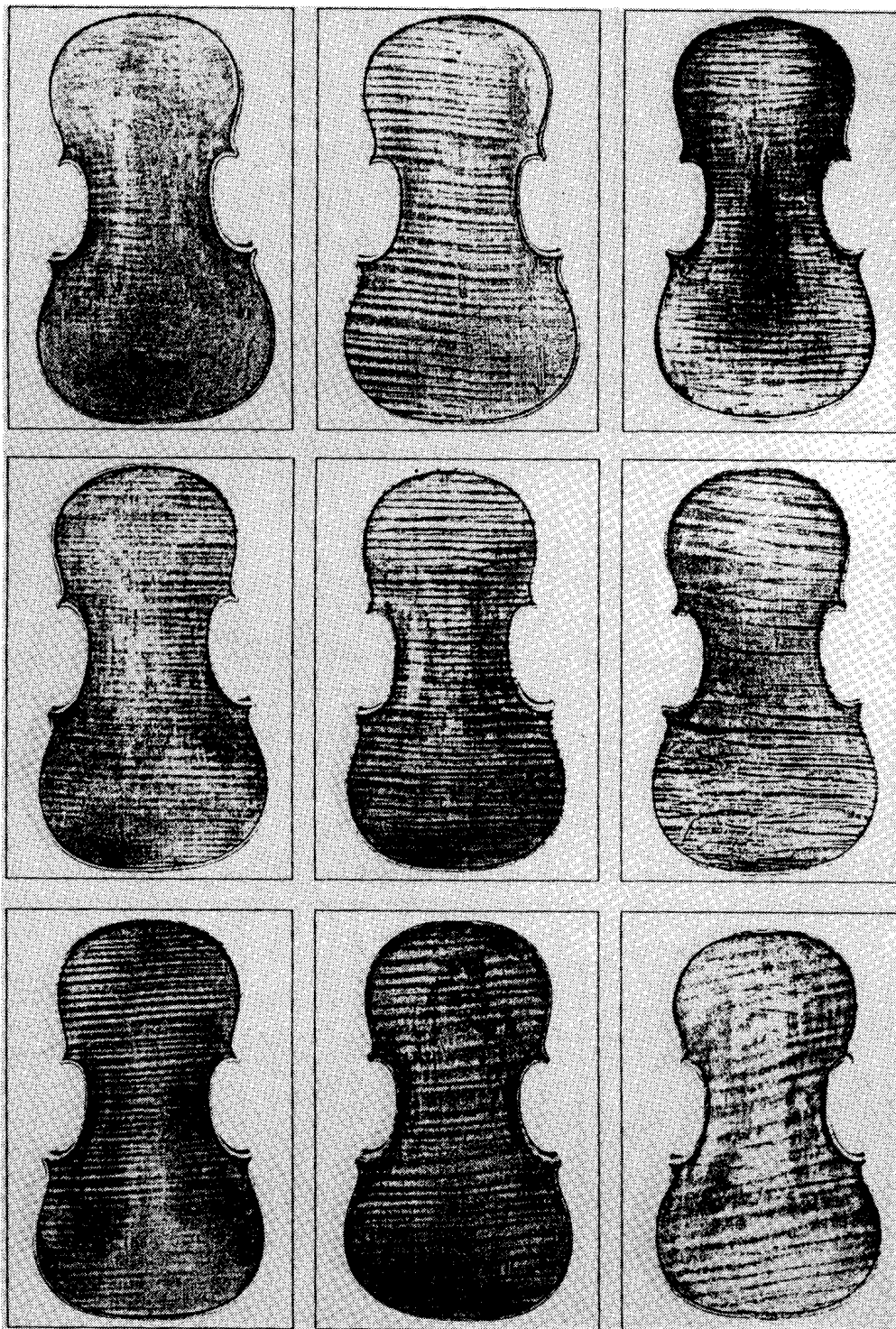
HÚROS HANGSZEREK KÖRVONALTÍPUSAI

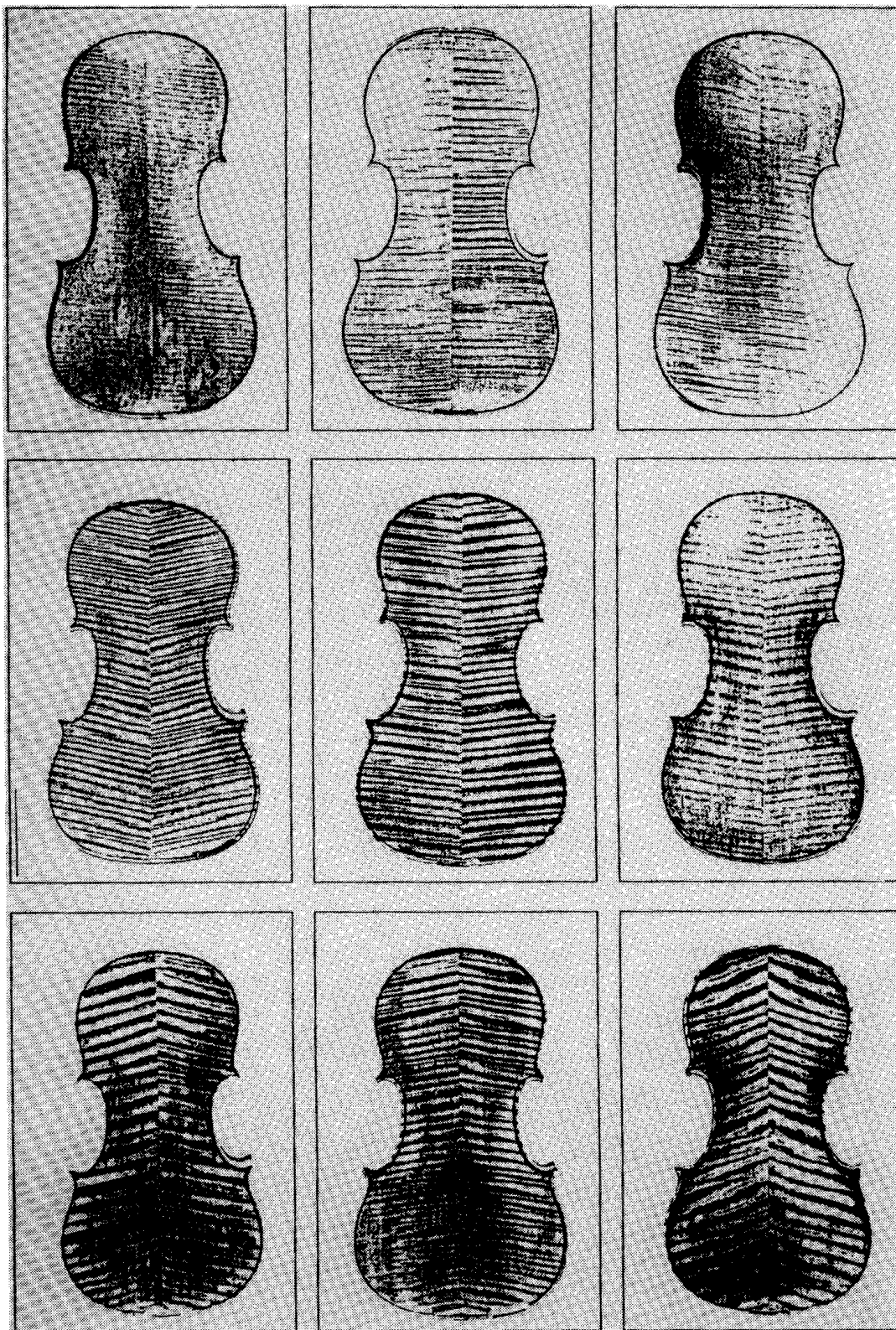


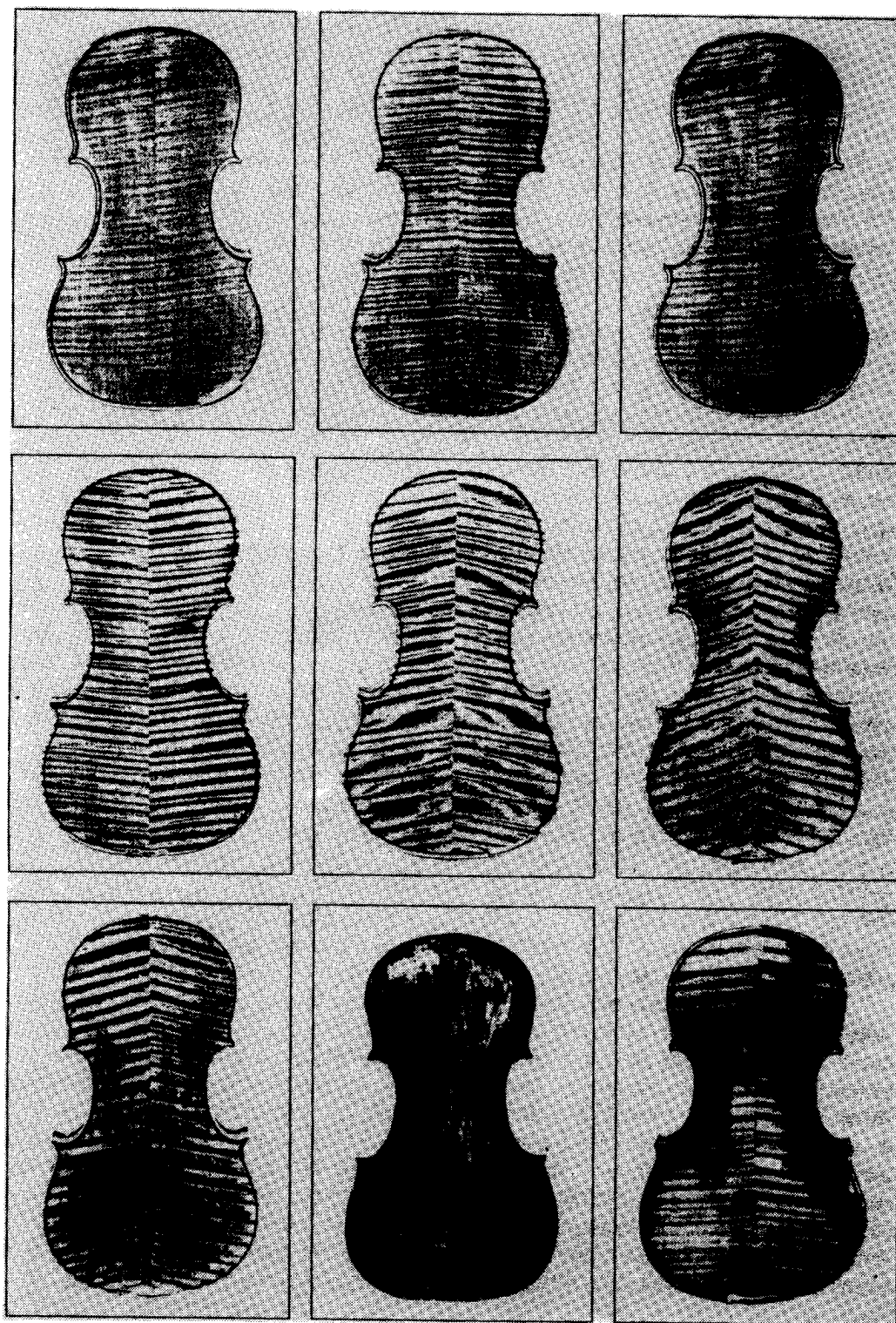
HÚROS HANGSZEREK KÖRVONALTÍPUSAI

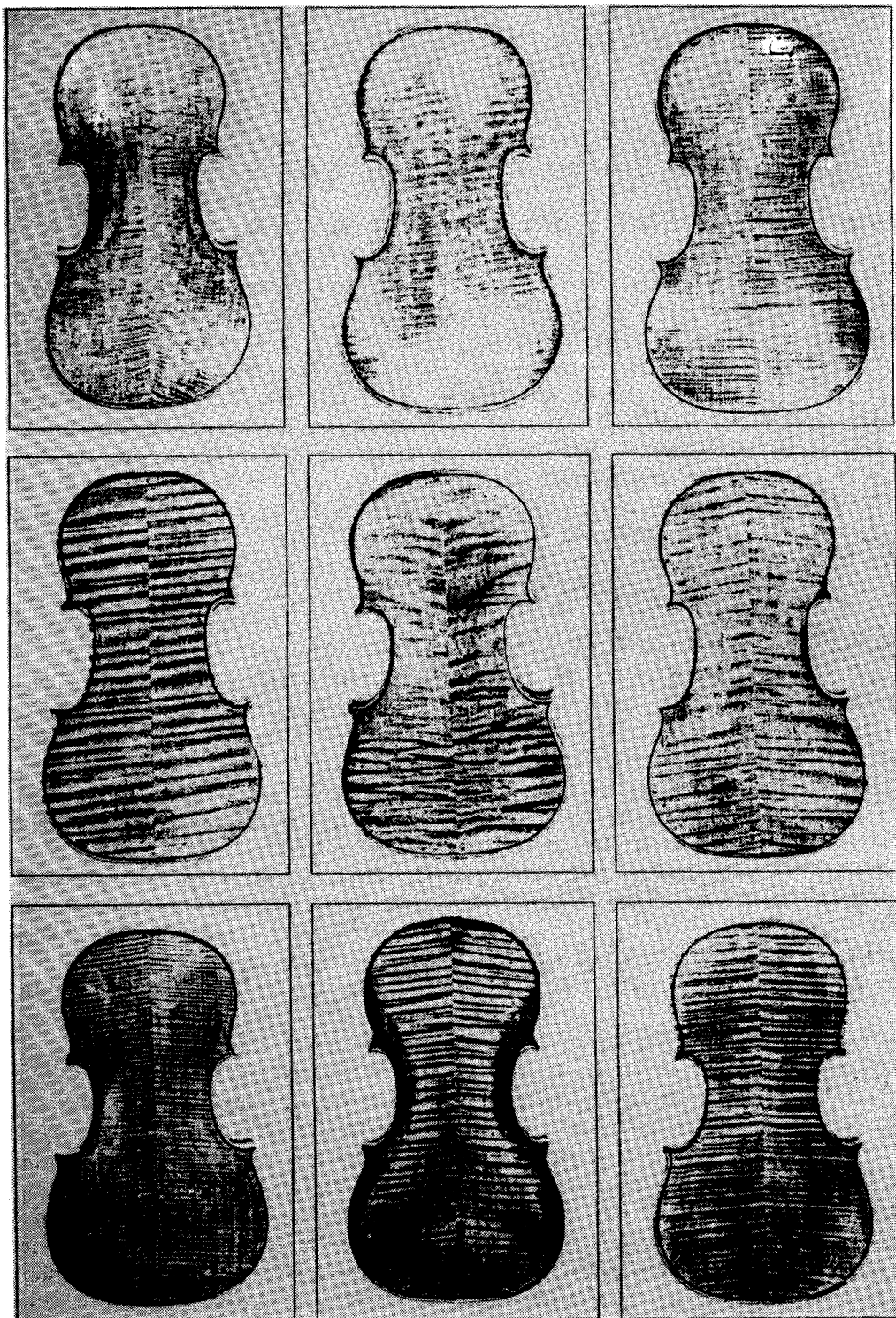


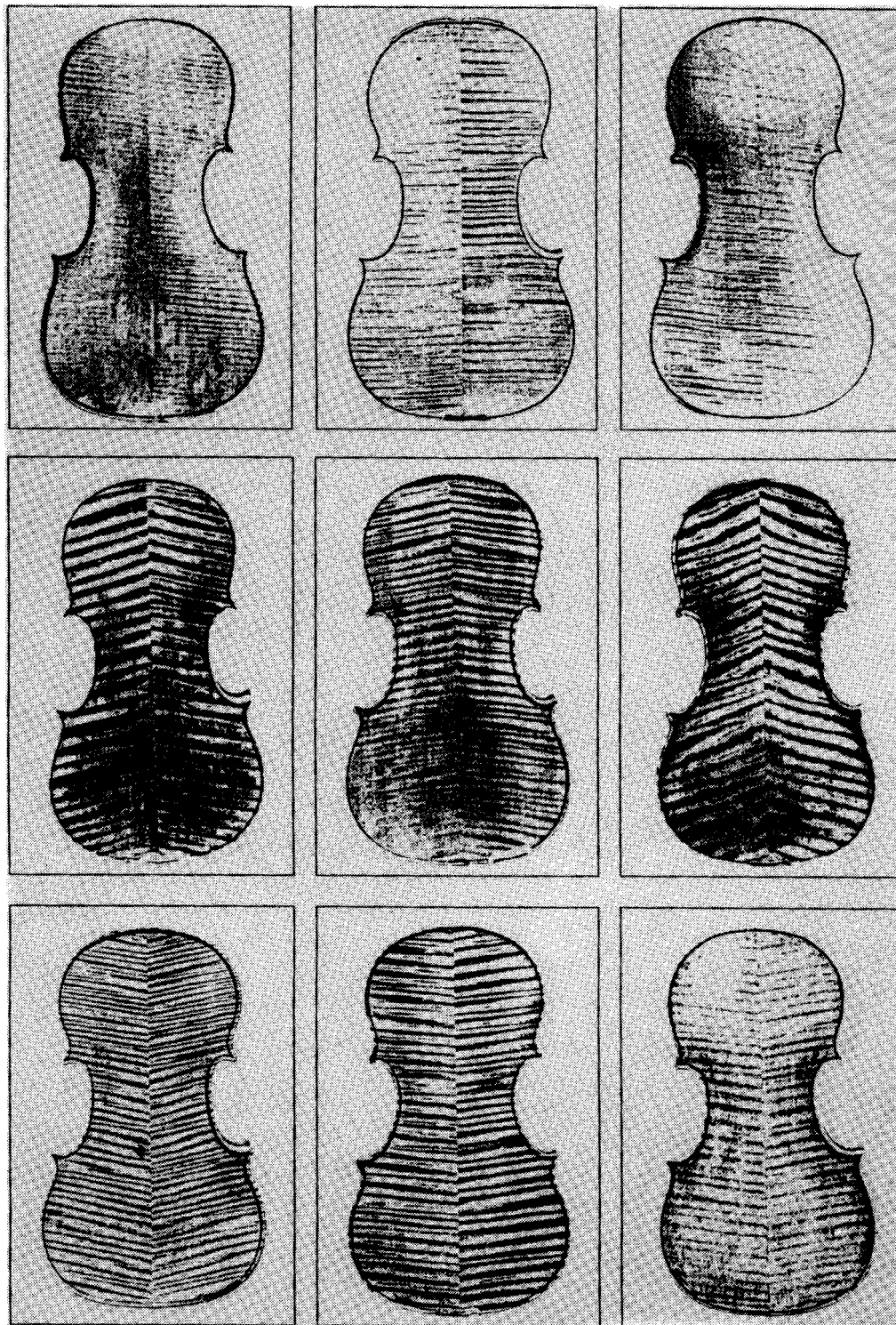
HEGEDŰHÁTAK KÜLÖNBÖZŐ MINŐSÉGŰ JÁVORFÁBÓL (egy-ből)

HEGEDŰHÁTAK KÜLÖNBÖZŐ MINŐSÉGŰ JÁVORFÁBÓL (egy-ből)

HEGEDŰHÁTAK KÜLÖNBÖZŐ MINŐSÉGŰ JÁVORFÁBÓL (kettőből)

HEGEDŰHÁTAK KÜLÖNBÖZŐ MINŐSÉGŰ JÁVORFÁBÓL (kettő-ből)

HEGEDŰHÁTAK KÜLÖNBÖZŐ MINŐSÉGŰ JÁVORFÁBÓL (kettő-ből)

HEGEDŰHÁTAK KÜLÖNBÖZŐ MINŐSÉGŰ JÁVORFÁBÓL (kettő-ből)

MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI

A **BEVEZETŐ**-ben említett Mestercédula-gyűjtemény egyes darabjai közül a túlnyomó többség az eredeti mestercédulák másolatait bemutatva első ízben jelenik meg Magyarországon.

Igaz, hogy **WILLIBALD LEO FREIHERRN VON LÜTGENDORFF: DIE GEIGEN- UND LAUTENMACHER VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART** (Frankfurt a.M., 1904)c. kötetében néhány magyarországi hegedűkészítő mester céduláját már megjelentette. Ezek között azonban főként a legnevesebb mesterek (Schweitzer, Nemessányi, Mönnig, stb.) példányai jelentek meg csupán eredeti formájukban, néhány további ismertebb magyarországi mester (Nagy István, Thomas Zach, Johann Georg Leeb, stb.) cédulájának csak szöveghű másolatait tartalmazta ez a szakmai közvélemény által máig is legjobbnak tartott alpmű. A további kiadások (1913, 1922, majd a bővített REPRINT kiadás 1975) egyre bővülő számban közölnek magyarországi mestercédulákat, de számban nem érik el a jelen anyag mennyiségét. Az időközben már harmadik kötettel is kibővített 1975-ös REPRINT kiadás (Tutzing, 1975, 1990) melynek előkészítésében a jelenlegi írás szerzője is részt vett, kortárs mestereink cédulái közül többet is közöl, de még így is szükségszerűen és erőteljesen korlátozott számban vett csak fel az anyagába magyar mestereket.

Említést érdemel még **HENRY POIDRAS: DICTIONNAIRE DES Luthiers ANCIENS ET MODERNES** (Rouen, 1924) és **RENÉ VANNES: ESSAI D'UN DICTIONNAIRE UNIVERSEL DES LUTHIERS** (Paris, 1932, Brüssel, 1942, 1951, 1959, 1985) valamint **WILLIAM HENLEY: UNIVERSAL DICTIONARY OF VIOLIN & BOW MAKERS** (Brighton Sussex, 1973). Ezekben a kötetekben azonban érthető okokból igen kevés magyarországi mesterről esik szó, még kevesebbtől közölnek mestercédulákat és csupán néhány másolat jelent csak meg céduláikról.

Ugyanezt mondhatjuk el a kizárólag mestercédulákat tartalmazó további kiadványokról, így több kiadást is megért **Paul de Wit: Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts** (Leipzig, 1902, 1910, 1922, Frankfurt/Main, 1976) köteteiről.

Néhány magyarországi mester céduláinak szöveghű változatát tartalmazza **ALBERT FUCHS: Taxe der Streich-Instrumente** (Leipzig, 1906-tól több kiadásban, 13. Hoffheim/Taunus, 1991).

Több mestercédulát közölnek továbbá magyarországi mesterektől olyan egyébként nagyon értékes kiadványok, melyek az elmúlt évtizedekben nem mulasztották el nemzeti kincseiket nálunk alaposabban számba venni. Ebben az igyekezetben bizony néhányszor előfordult, – olykor napjainkban is megtörténik –, hogy a nálunk is besorolható mestereket egyszerűen maguknak kisajátítva, kizárólag a könyvek kiadóinak nemzetiségéhez sorolják a megboldogult, és tiltakozni meg éppen nem tudó hegedűkészítőket. A Hunyadiaktól és Mátyás királytól Dózsa Györgyig, Comeniusig vagy akár Petőfiig előfordult ez már számtalanszor. Miért lenne ez másként ebben az esetben, ha mi magunk nem is méltattuk mestereinket az irodalmi élet figyelmére?

Dr. GEYER JÓZSEF: A magyar hegedűkészítők (Budapest, 1913) több magyarországi hegedűkészítő mesterceduláját szöveghűen közölte, a többi magyarországi kiadvány legfeljebb néhány mester ceduláját említette a pontos közlés elhanyagolása mellett.

Ezúttal tehát a legteljesebb gyűjteményt nyújthatjuk át a T. olvasóknak a magyarországi hegedűkészítők mesterceduláiból. Teljességre természetesen nem törekedhettünk, és a küllem is bírálható. A kiállításokon szerepelt összeállítást még nem volt mód alaposabban kiadásra előkészíteni, de ha terveink megvalósulhatnak, néhány év múlva egy ennél teljesebb és talán külsejében is mutatósabb összeállítást is kiadunk a jelenleg is alkotó mestereink ceduláinak bevonásával.

Ehhez természetesen a hegedűkészítőink hozzájárulása és némi segítsége is előfeltétele a szándékok teljesülésének. El kell ismerni, hogy ez a közreműködés az említett REPRINT kiadás előkészítése során többnyire tapasztalható volt, bár előfordultak az elzárkózás jelei is. Ezt az akkori magyarországi hangulat ismeretében nem is lehetett zokon venni a hegedűkészítő mestereink és amatőr alkotóink néhány gyanakvóbb szereplőjétől.

Bízunk benne, hogy sem az államhatalom elnyomó szervei, sem az adóhatóság vagy más, most még csak el sem képzelt nyomozó testület, vagy valami efféle szervnek a majdani előkészítés időszakában éppen aktuális képviselői, nem fognak már a korábbihoz hasonló elriasztó hatást gyakorolni a közreműködésre felkértek sorai között.

Ebben a reményben adjuk közre a **MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI** c. fejezetünket, bemutatva, hogy többek között ki mindenki vett részt különböző "zászlók" alatt a magyarországi hegedűkészítés kialakításában és fejlődésében.

Tesszük mindezt annak hangsúlyozásával, hogy nem kívánjuk egyetlen közelebbi, vagy távolabbi ország szülöttjét úgy felmutatni, mintha nemzetiségét természetesen magyarnak jelentenénk ki. Köszönetünket és tiszteletünket fejezzük ki nekik és mindazoknak, akik nemzeti hovatartozásukra hozzánk hasonlóan méltán büszkék – vagy azt "csupán" boldogan vallva és vállalva – nálunk találtak otthonra és a mi kultúránk megőrzéséhez és építéséhez is hozzájárultak.

Budapest, 1996 Szent György havában

JELENSÉGEK – GONDOLATOK – AFORIZMÁK

„Jobb egy mai hegedű, mint a csalódás a tegnapelőttiben.”

A mestercédula biztosabban mutatja azt, hogy ki nem készítette a kérdéses hangszert, semmint az igazi készítőről adna bizonyosságot.

Az eredeti mestercédulák a mestert jelzik, a hamis cédulák a nagyobb árat célozzák.

Az igazi készítőről a munkája minősége árulkodik, a mestercédulák többnyire díszletnek (álcának) bizonyulnak.

Az összes eddig élt mester sem volna elegendő valamennyi Stradivari cédulás hangszer elkészítéséhez.

Nem a cédula teszi a hegedűt „mesterré”, de a mestert a hegedűje minősíti.

Kiváló szakértő rengeteg van. Sokan vannak a jó szakértők is. Szakértő van kevés.

A mestercédulák „szakértői” többnyire azok hamisításával keresik a boldogulásukat.

A jó mesterek jól dolgoznak, a jó kereskedők jól keresnek.

Több „Stradivarit” láthatsz, mint égen a csillag.

Nem nagy baj, ha több szakértőnek eltérő a véleménye. Gondban akkor lehetünk, ha többen állítják ugyanazt.

A legjobb szakértő sem képes mindig tévesen ítélni.

Ha ugyanaz a szakértő többször is másként foglal állást azonos hangszer esetében, ne csodálkozz. Csak az ökör következetes.

Sok a „Stradivari”, kevés a mestermű.

Érdeemes gyanakodni, ha ugyanaz a szakértő többször is mást mond, de állítja, hogy korábban sem mondott mást.

A hegedű nem státuszszimbólum ugyan, de mégis többbe kerül a cédula, mint a hegedűk hangja.

Ahány ház, annyi hegedű.

Embert hegedűjéről, hegedűt hangjáról érdemes megítélni.

Ha mindig a hegedűdet hibáztatod a kudarcaidért, már most megjósolható, hogy sohasem lesz neked megfelelő hegedűd. (Vigaszt legfeljebb a hasonló társak példái nyújthatnak.)

A kisgyerekek a piros hegedűket választják, a nagyobbacsok az új hegedűket. A profik a régi hangszereket részesítik előnyben, a kereskedők az ár alapján ítélnék. (Szeretnek olcsón venni és drágán eladni.) Mindez természetes és sokszor tapasztalható.

Ha rám hallgatsz (tartok tőle, hogy hiába figyelmeztetlek) legyen a kiválasztott hegedűd neked engedelmeskedő, hangja a hallgatónak – és jó ha neked is – tetsző, a kidolgozása a szakmabeliek által elfogadott és ára a kialakult piaci áraknak megfelelő. Az ilyen hegedű nem okoz csalódást.

Stradivarit lehet követni, másolni, utánozni, hamisítani. Leszólni vagy felmagasztalni. Megismételni lehetetlen.

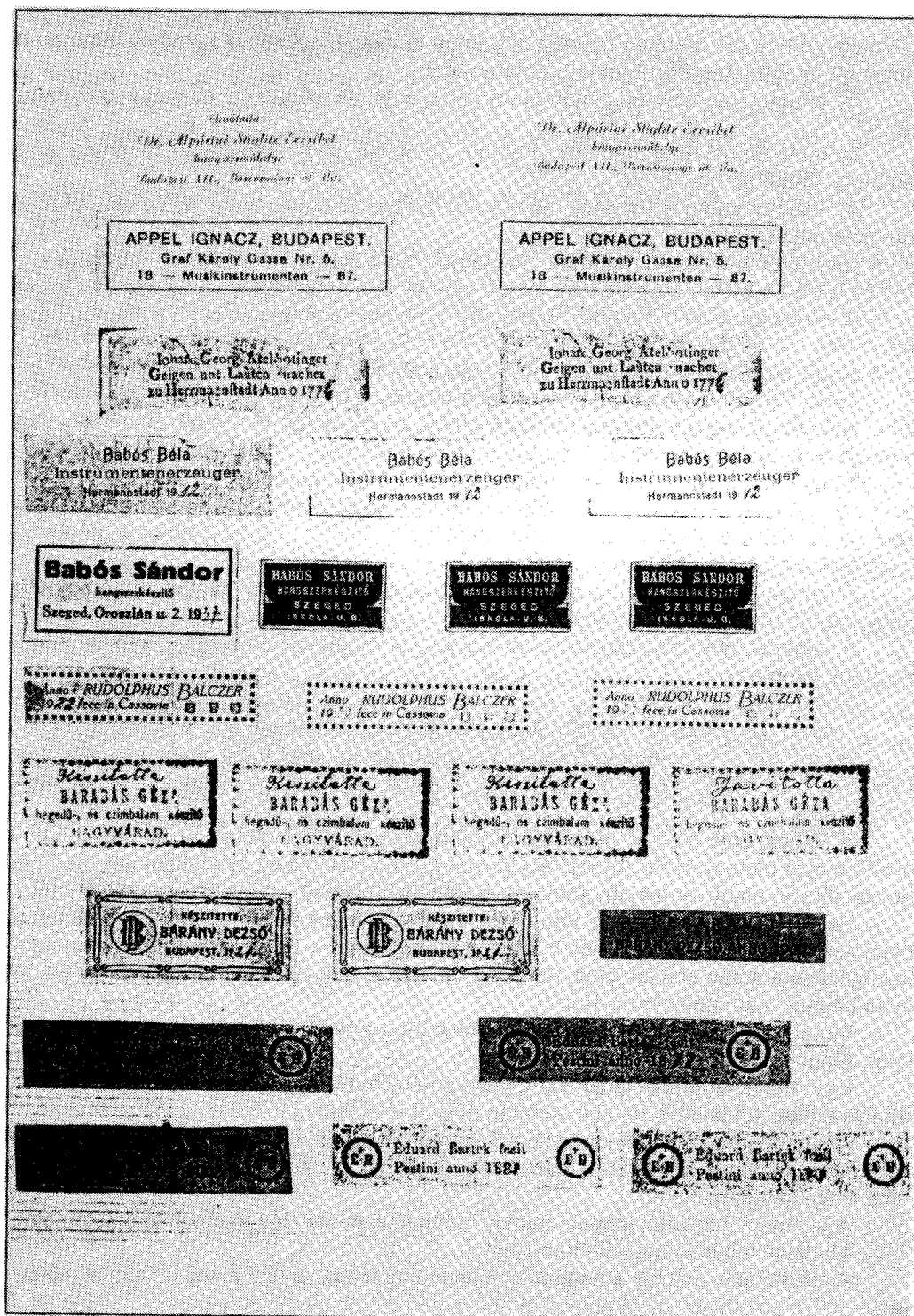
Egyetlen hegedűkészítő sem megismételhető, ebben valamennyi hasonlít Stradivarihoz. (A teljesítményük azonban alig hasonlítható.)

A gondolkodó hegedűkészítők a harmadik hegedű elkészítése után már tudják, hogy nem a sorban következők lesznek egyre jobbak. A javíthatatlanok a nagyobb számok megszállottjai.

A jelenkori hegedűk jobbak, mint a múltbéli roncsok. (és mennyivel olcsóbbak!)

Madarat tolláról, hegedűt hangjáról.

A lélekállítók mindig a hegedűk lelkével bajlódnak, pedig a baj a maguk lelkével van.



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



JOHANNES BRAUN FEJTI SZEGEDI
 anno 1802
 20 formae Cremonensi.

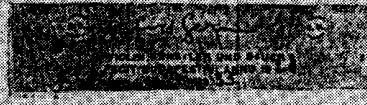
JOHANNES BRAUN FEJTI SZEGEDI
 anno 1802
 20 formae Cremonensi.



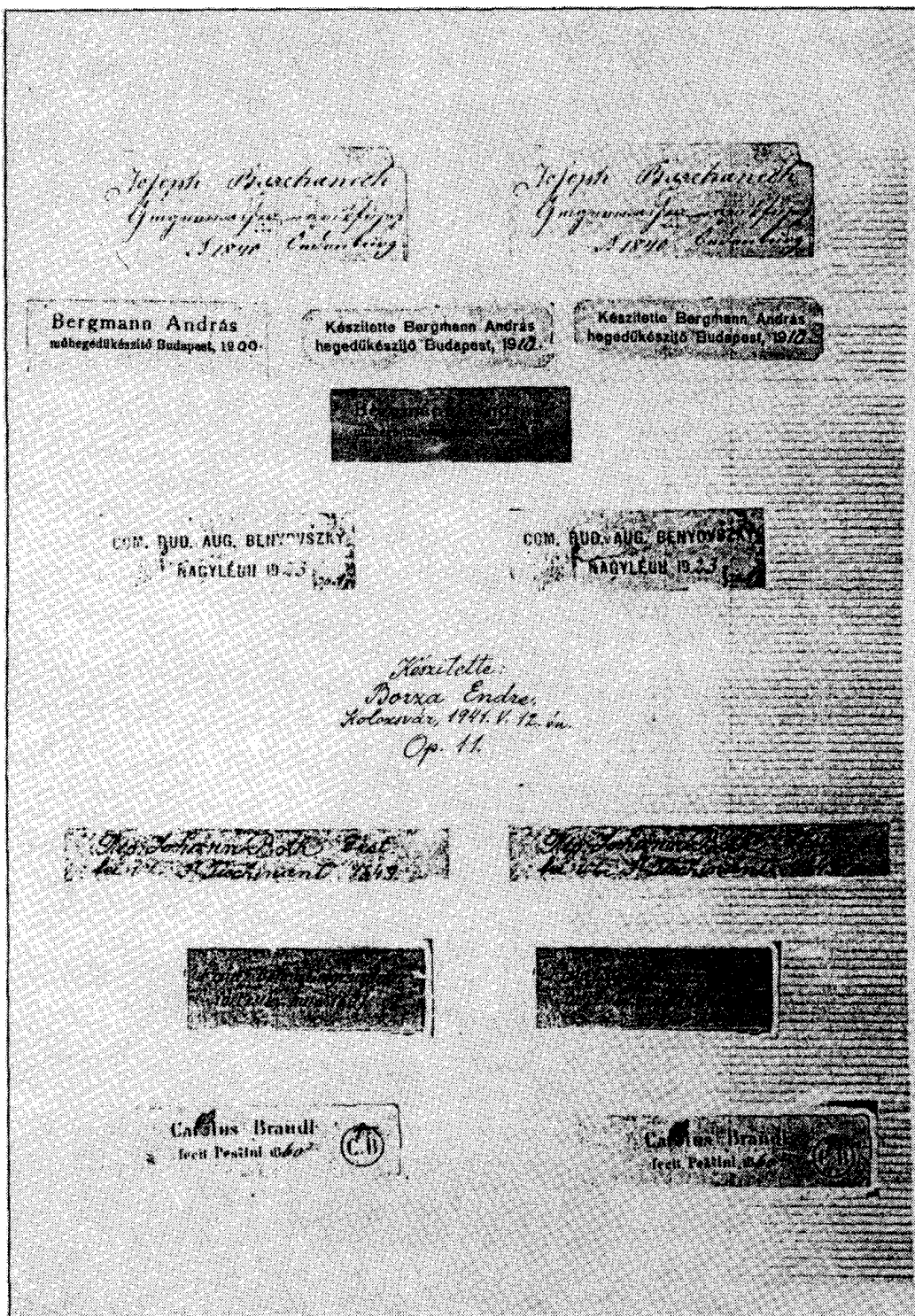
Javított BRAUN MIHÁLY
 Hegedűkészítő, Kolozsvár 1842.



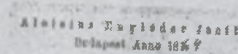
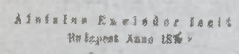
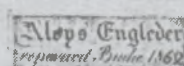
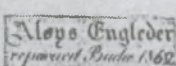
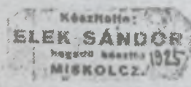
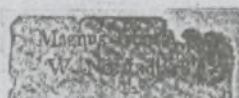
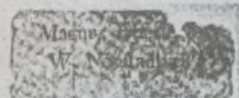
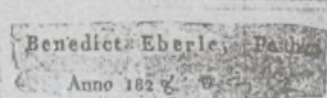
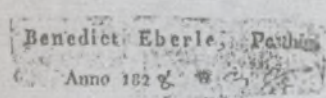
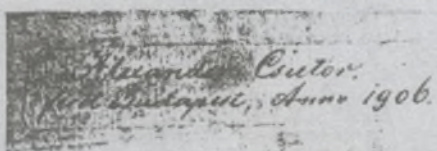
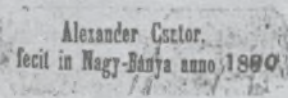
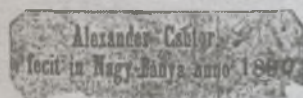
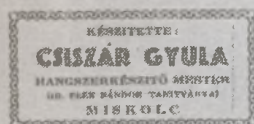
*Hírvitelle
 Bucsolyabai
 Holovsár 194*



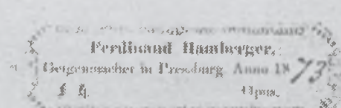
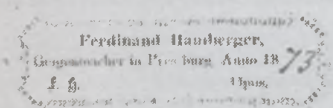
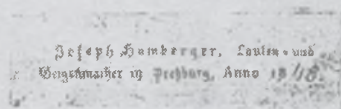
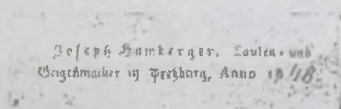
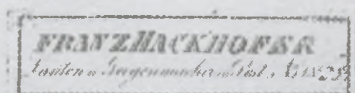
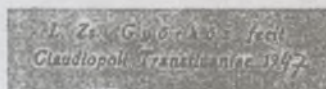
MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



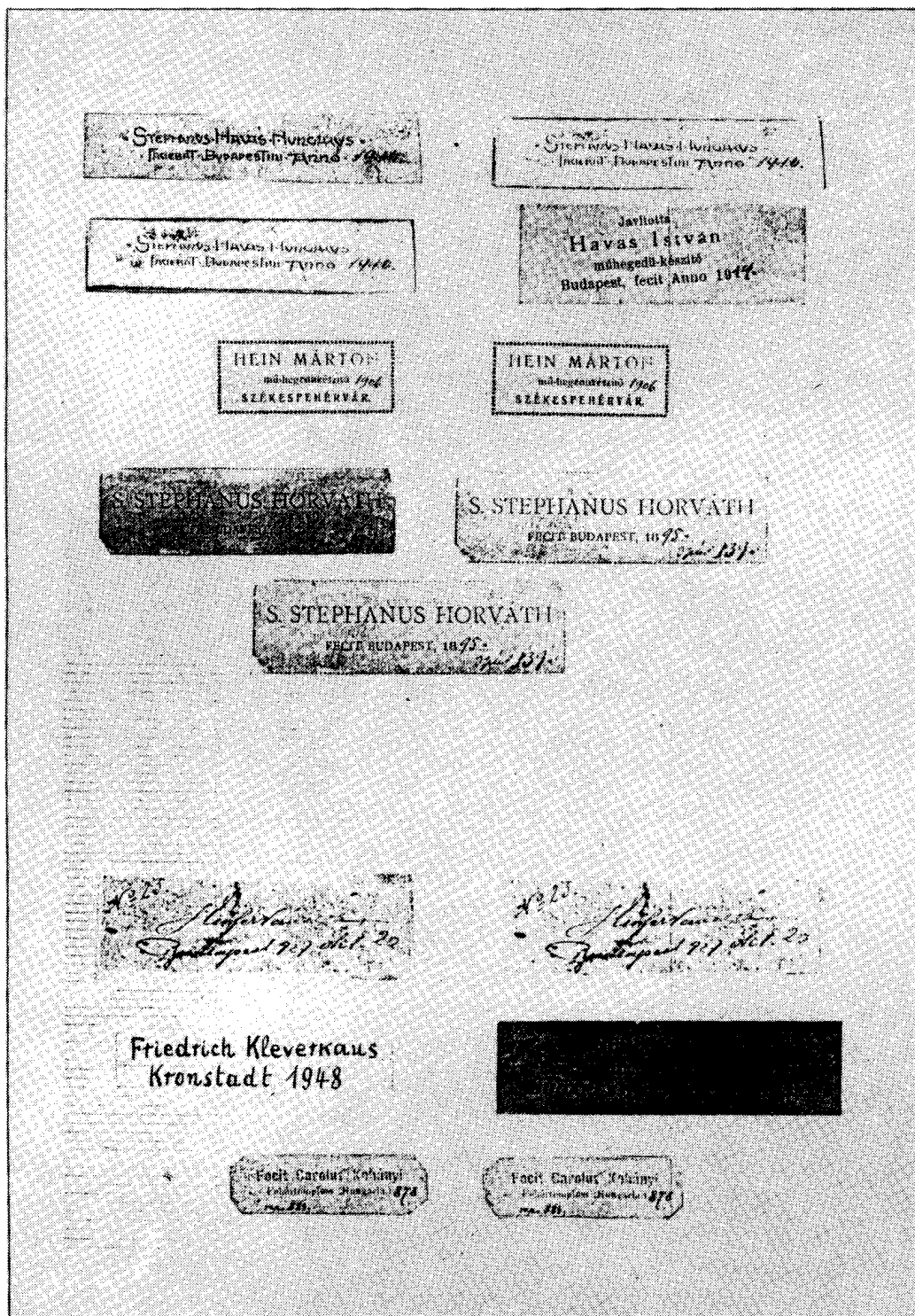
MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI

Ludovicus Kovács Budapestini
faciebat anno 1922



KOVÁCS LAJOS
HEGEDŰKÉSZÍTŐ
BUDAPEST, 1921.

KOVÁCS LAJOS
HEGEDŰKÉSZÍTŐ
BUDAPEST, 1921.



Kovács Péter
hangszer-raktára
Kolozsvárt, 18

KÖHLER LAJOS
mű hegedűs egyedült
vonal-készítő

KÖHLER LAJOS
mű hegedűs egyedült
vonal-készítő

KÖHLER LAJOS
mű hegedűs egyedült
vonal-készítő

Dr. Feyer János
Köhlér Lajos
Budapest 1922

Dr. Feyer János
Köhlér Lajos
Budapest 1922

KUDLIK ISTVÁN
hegedűkészítő
NAGYKANIZSA - 1929

Dr. Feyer János
Köhlér Lajos
Budapest 1922

Dr. Feyer János
Köhlér Lajos
Budapest 1922

LAUMANN ROBERT
hegedűkészítő
Budapest, IV. Szemmelweis-u. 25.

LAUMANN ROBERT
hegedűkészítő
Budapest, IV. Szemmelweis-u. 25.

MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI

Michael Waldner, Geigen-
macher in Dedenburg 27

Michael Waldner, Geigen-
macher in Dedenburg 27

Marcsek János
hegedűkészítő
Arad. 19 Kolozsvár.

Mándi Mándy László
hegedűkészítő művész.
Debrecen 1917 december hó.
26/26

Mándi Mándy László
hegedűkészítő művész.
Debrecen 1917 december hó.
26/26



1943. Hittette:
Medgyessy László
Székelykeresztúr. Op. 7.

1943. Hittette:
Medgyessy László
Székelykeresztúr. Op. 7.



Hemmelhalla
Metzker József
hegedű-készítő-művelő
Győr 1940.

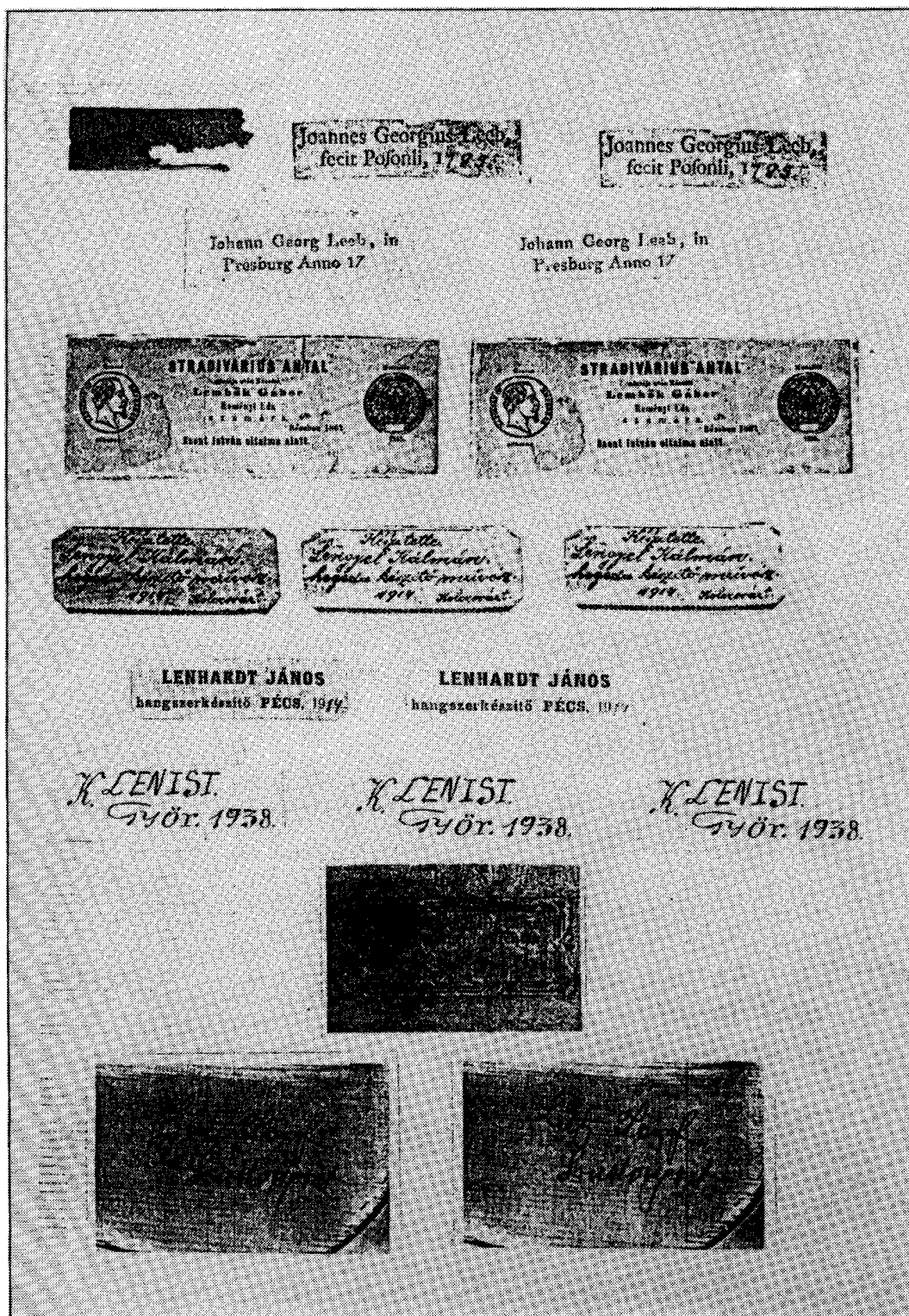
Hemmelhalla
Metzker József
hegedű-készítő-művelő
Győr 1940.

Hemmelhalla
Metzker József
hegedű-készítő-művelő
Győr 1940.

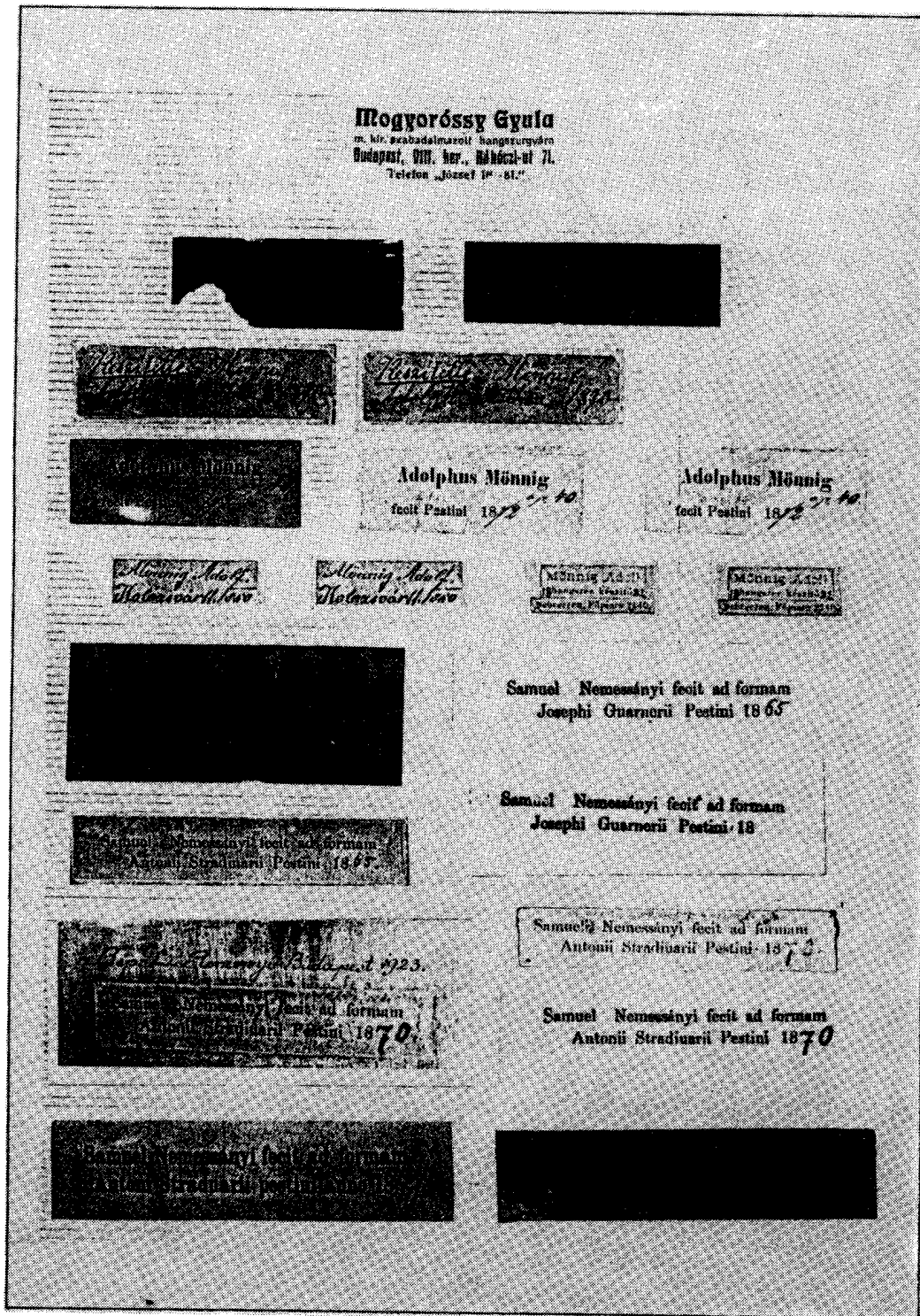
Miklós Lajos
mest. 11/26
Budapest.

Miklós Lajos
mest. 11/26
Budapest.

MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



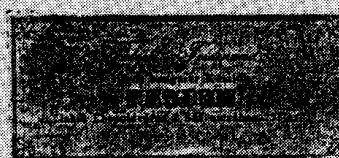
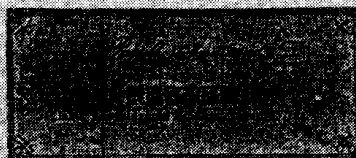
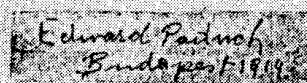
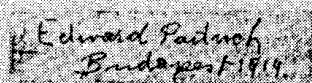
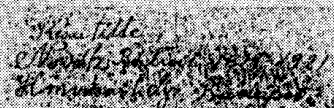
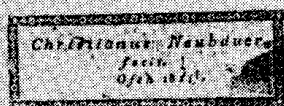
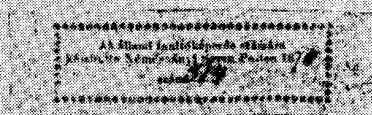
MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI

Samuel Nemessányi locut. ad formam
Josephi Quarnerii pestini anno 1876

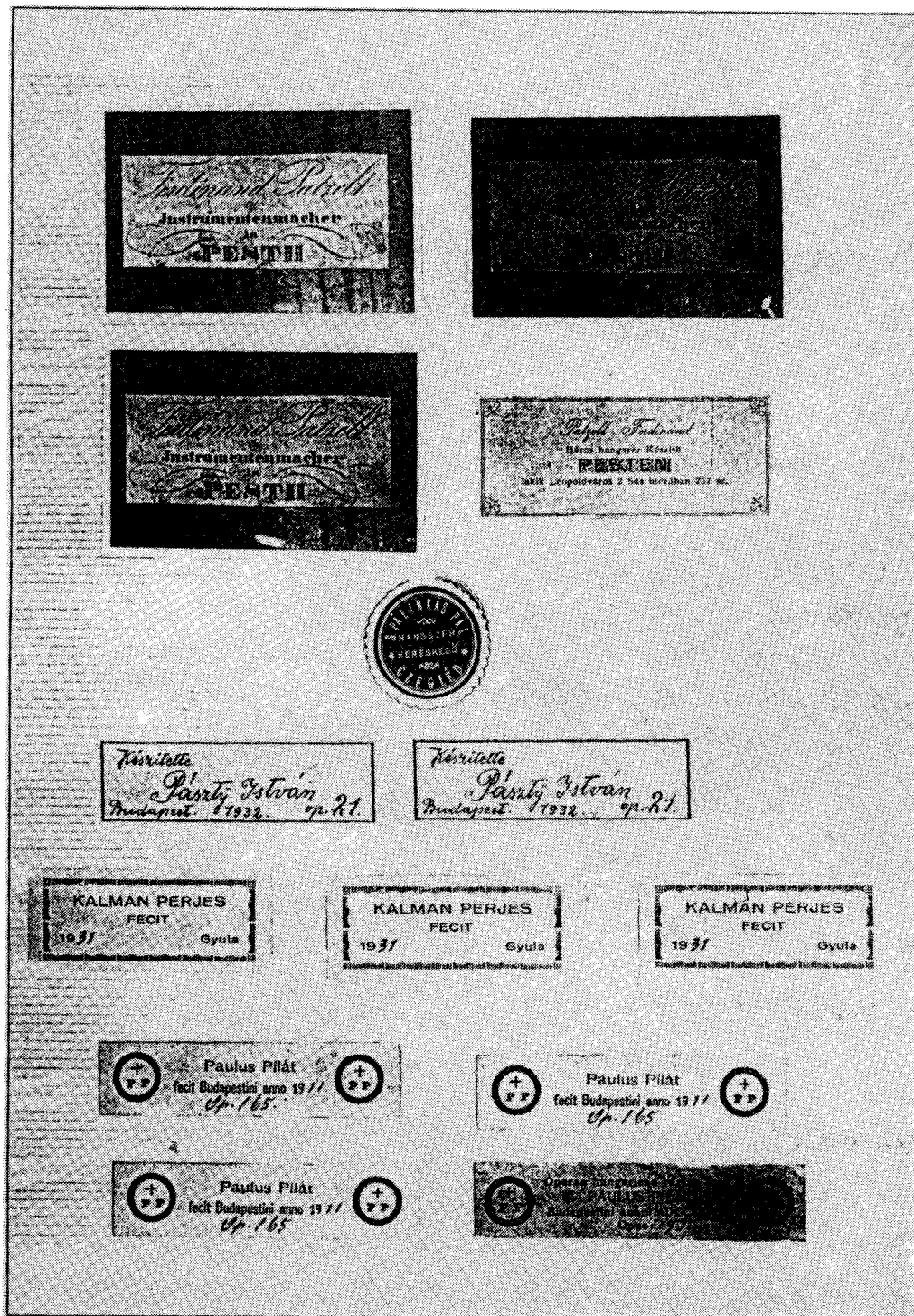
Samuel Nemessányi fecit ad formam
Antoni Straduarii pestini anno 1880

Samuel Nemessányi fecit ad formam
Antonii Stradiuarii Pestini 18

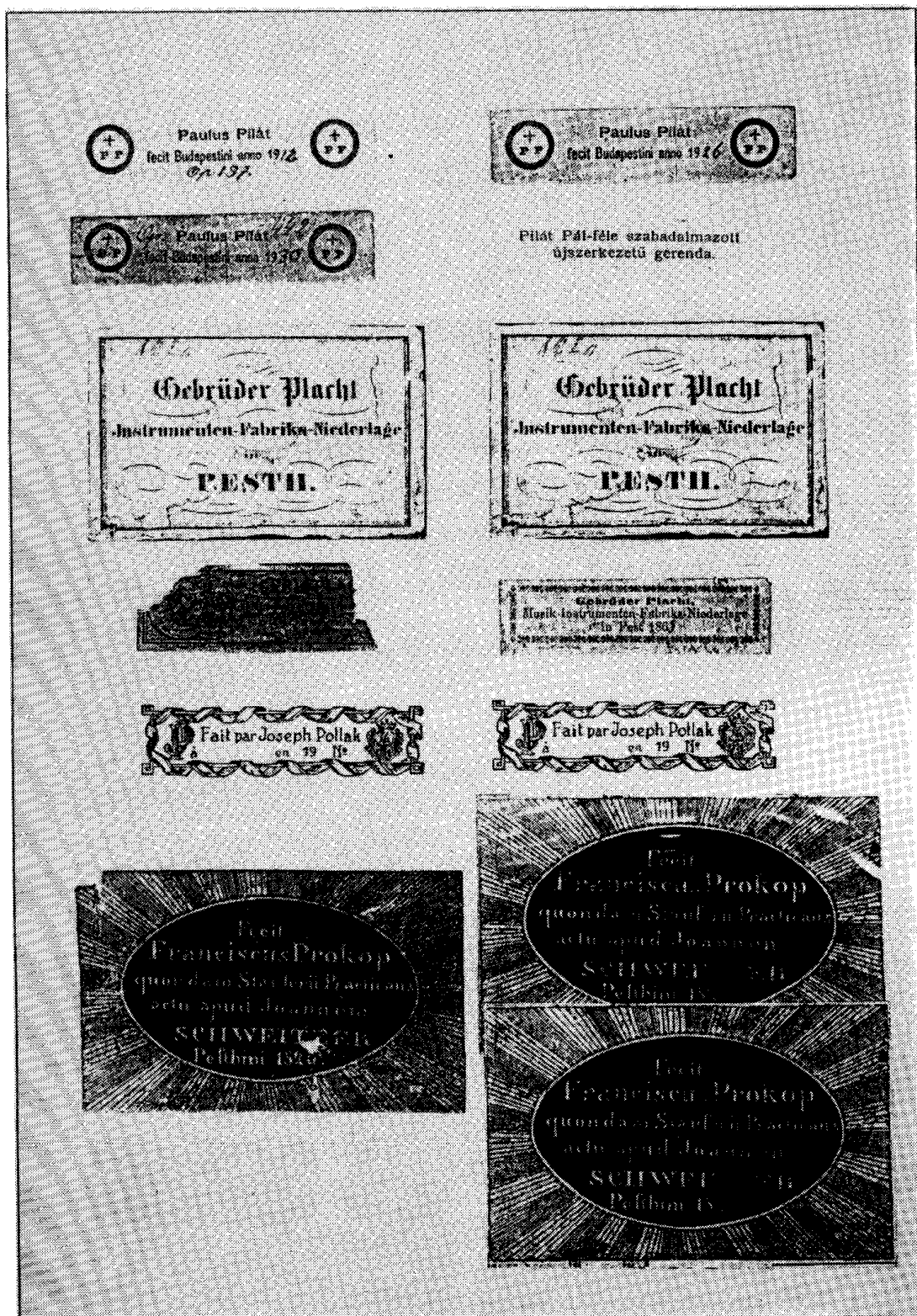
Samuel Nemessanyi fecit ad formam
Antoni Straduarii pestini anno 1850



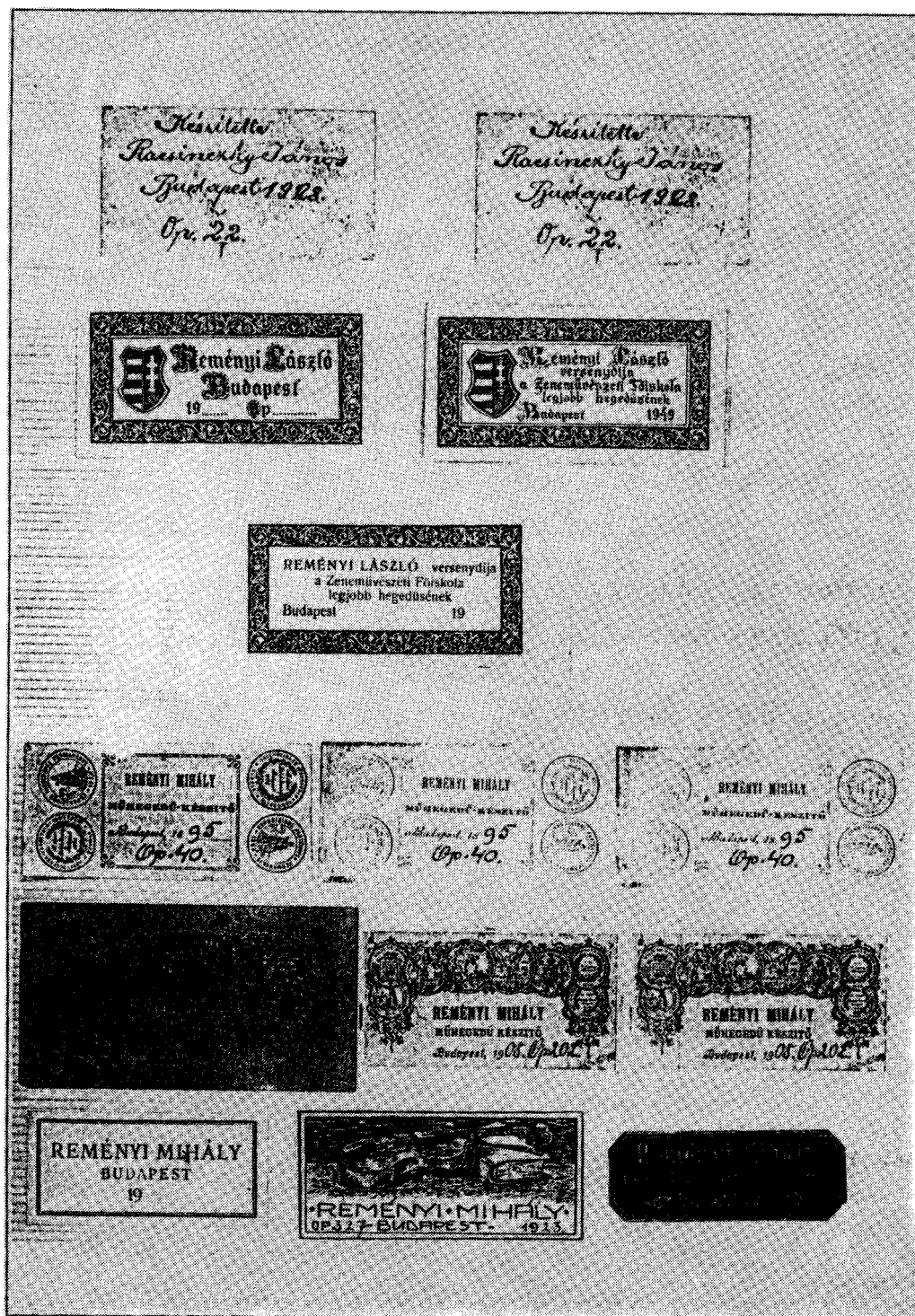
MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI

REMÉNYI MIHÁLY
BUDAPEST
19

Javította:
Reményi Mihály, Budapest.

REMÉNYI MIHÁLY
BUDAPEST
19

Reparavit
REMÉNYI MIHÁLY
BUDAPEST 19

Reparavit
REMÉNYI MIHÁLY
BUDAPEST 19

Joannes Huberts Sabariensis
Ingenieur anno 1822

Joannes Huberts Sabariensis
Ingenieur anno 1822

RIEDL REZSŐ
Hangszerész
SOPRON. 19

RIEDL REZSŐ
Hangszerész
SOPRON. 19

RIEDL REZSŐ
Hangszerész
SOPRON. 19

Javitotta:
RIEDL REZSŐ
Hangszerkészítő, Sopron. 19.

Sabathuel Albin
Balatonberény
Anno 1922.

Sabathuel Albin
Balatonberény
Anno 1922.

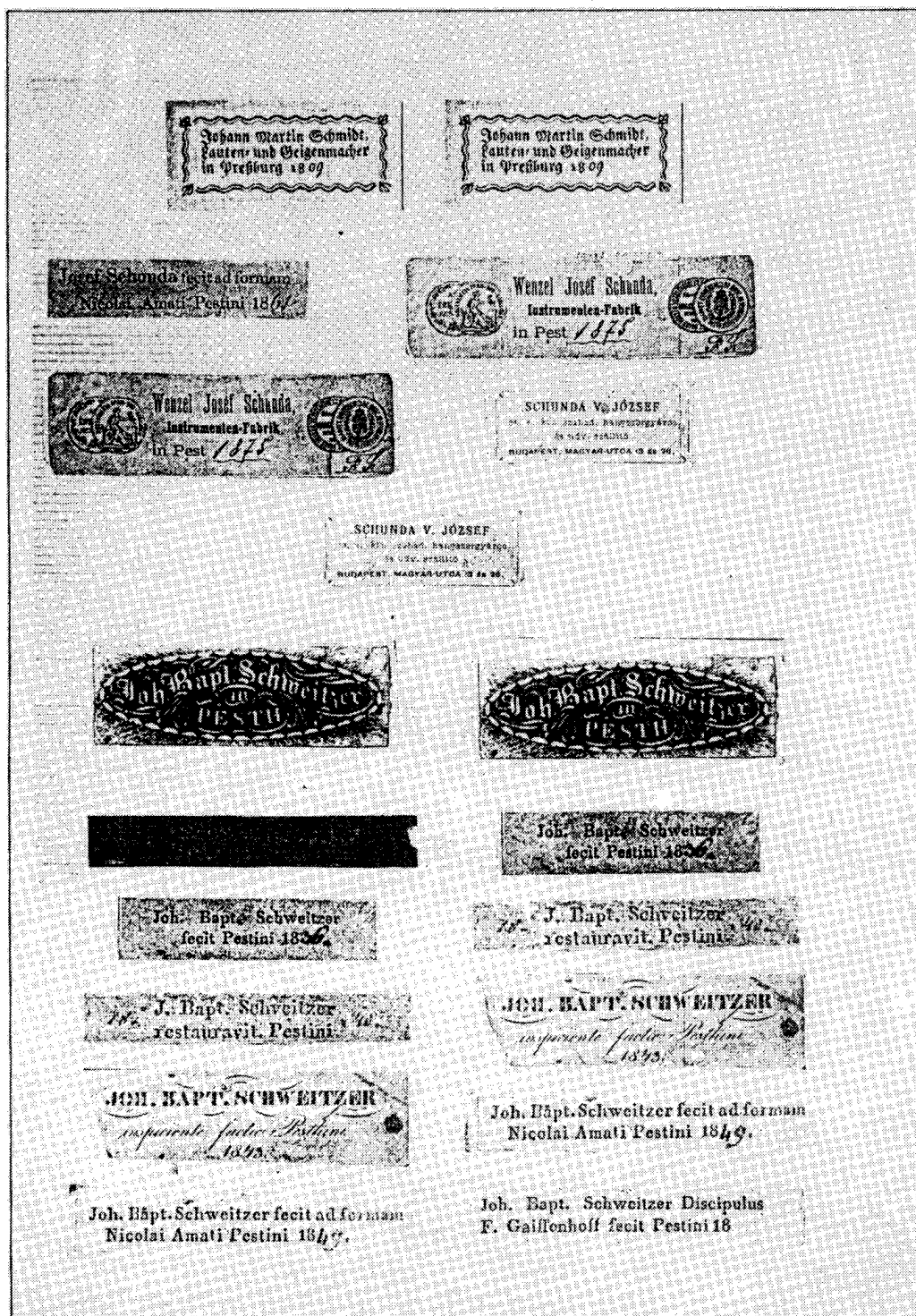


SÁRKÖZY KÁROLY
HEGEDŰKÉSZÍTŐMESTER
KÖRMEND. AND.

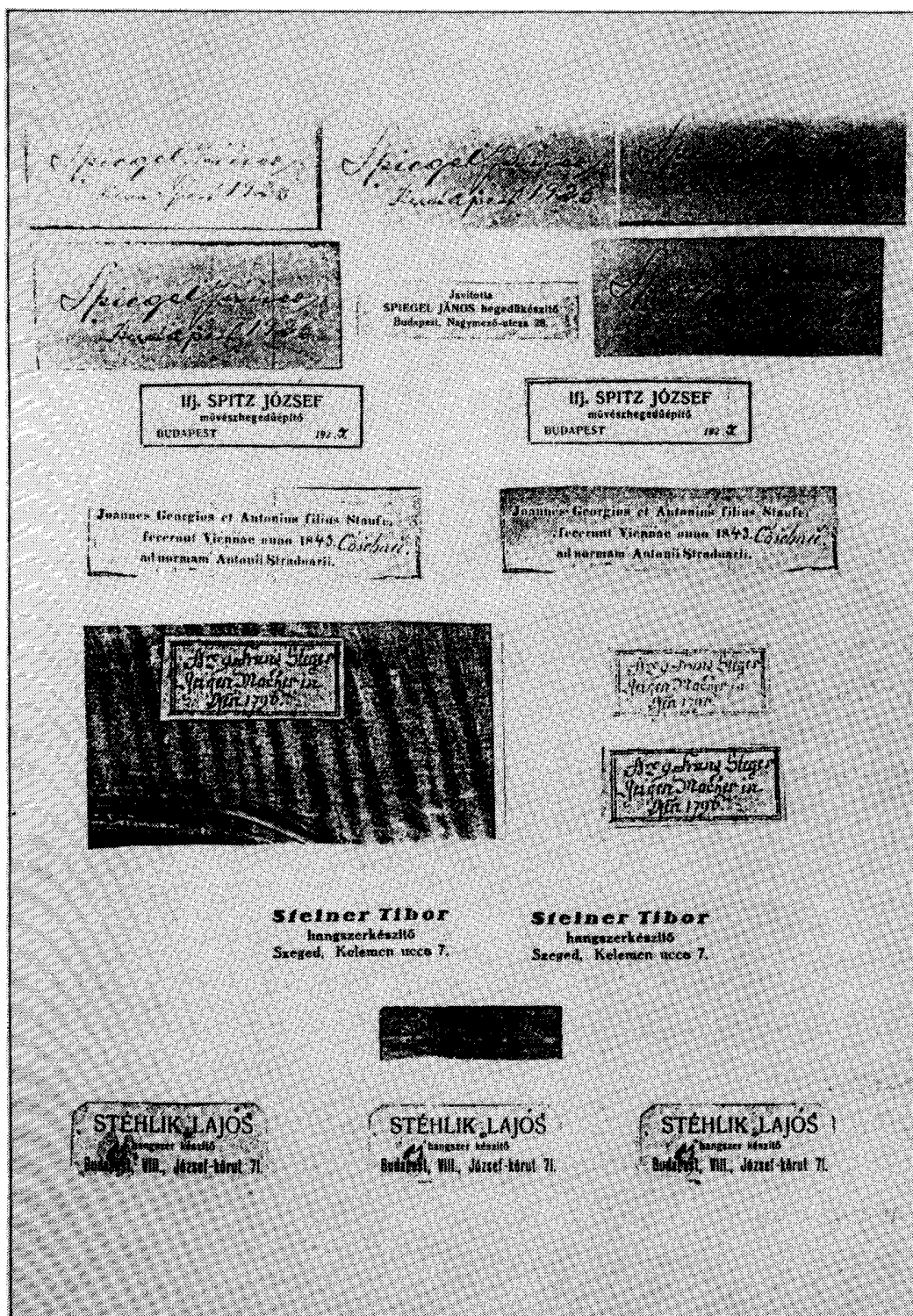


SÁRKÖZY KÁROLY
HEGEDŰKÉSZÍTŐMESTER
KÖRMEND. AND.

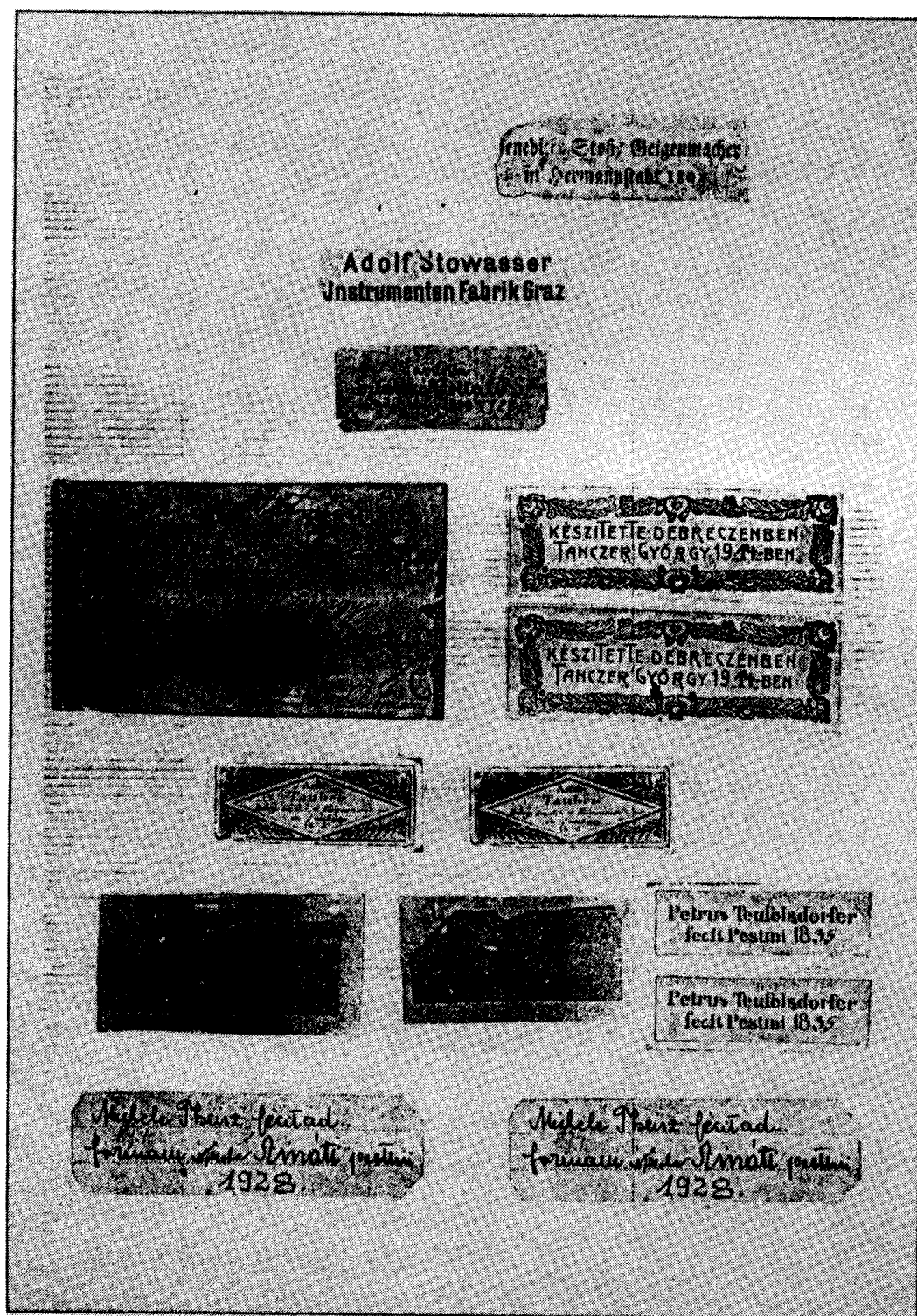
Johann Nep. Schöffers Schüler des k. u. k. P. Trautendorfer in Pest 1844.



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI

Tóth János és Téli
művészhegedű-éplők
Budapest, IV. Rósszűz Lajos utca 8. sz.

Tóth János és Téli
művészhegedű-éplők
Budapest, IV. Rósszűz Lajos utca 10.

Tóth készítette
TÓTH JÁNOS
Budapest 193

Joannes Tóth
fecit propria manu
Budapestini Op.
Quamquam natus sum, dulcius tamen cum
quolibet antiquo Stradivario.

Joannes Tóth
fecit propria manu
Budapestini Op. 24.
Quamquam natus sum, dulcius tamen cum
quolibet antiquo Stradivario.

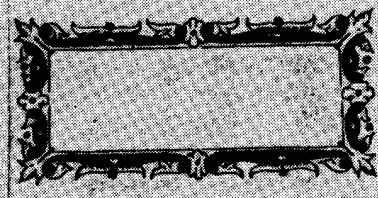
Joannes Tóth
fecit propria manu
Budapestini Op.
Quamquam natus sum, dulcius tamen cum
quolibet antiquo Stradivario.

Restauravit
JOANNES TÓTH THERESA
Budapestini

Restauravit
JOANNES TÓTH THERESA
Budapestini

*Friedrich August
Schubertmeister
Schänting - Wienbürger*

Készítette
Dr. VADON GÉZA
Budapest, 19
Op.

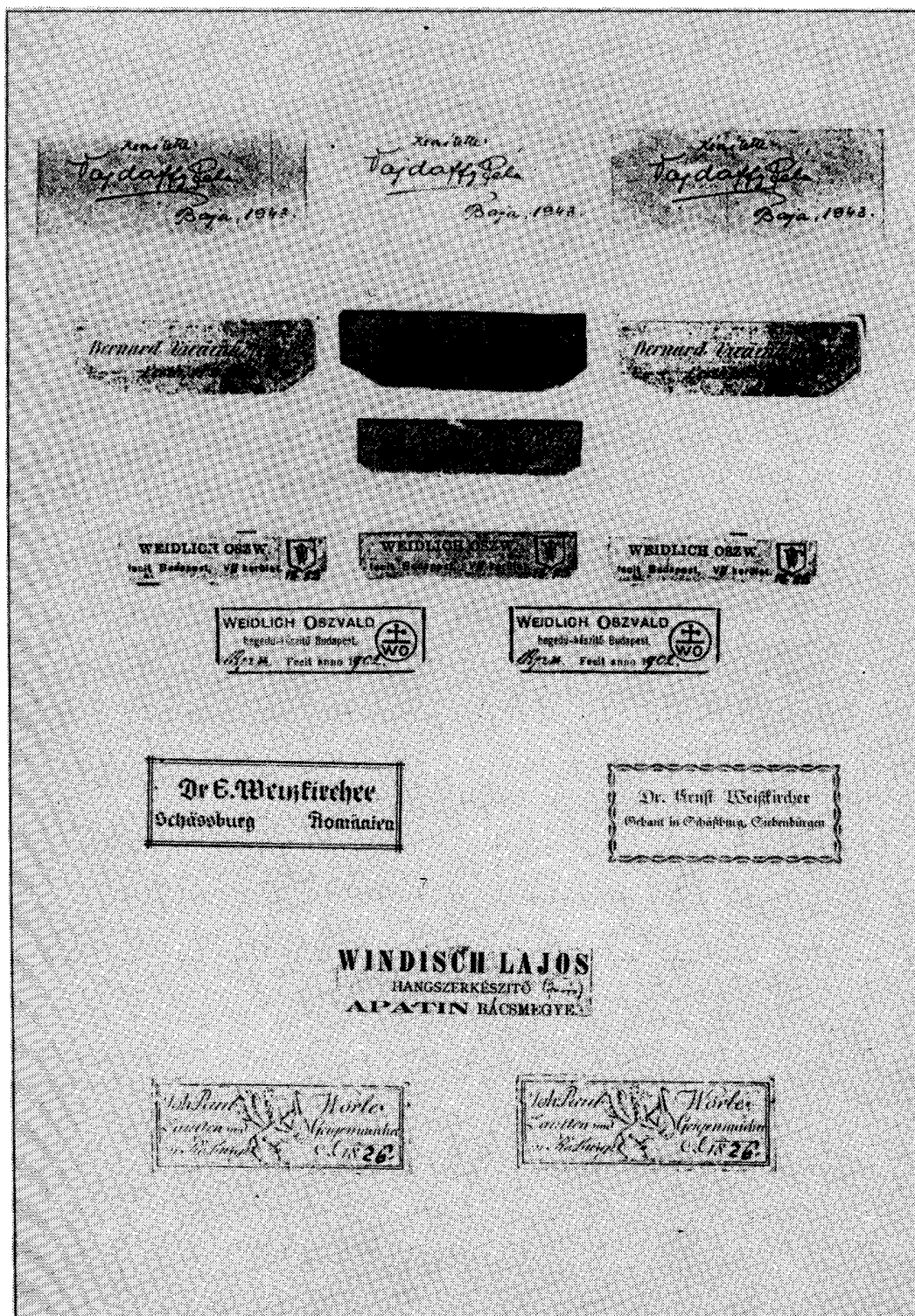


Készítette
Facsió de Géza Vadon
Budapest, 19 op

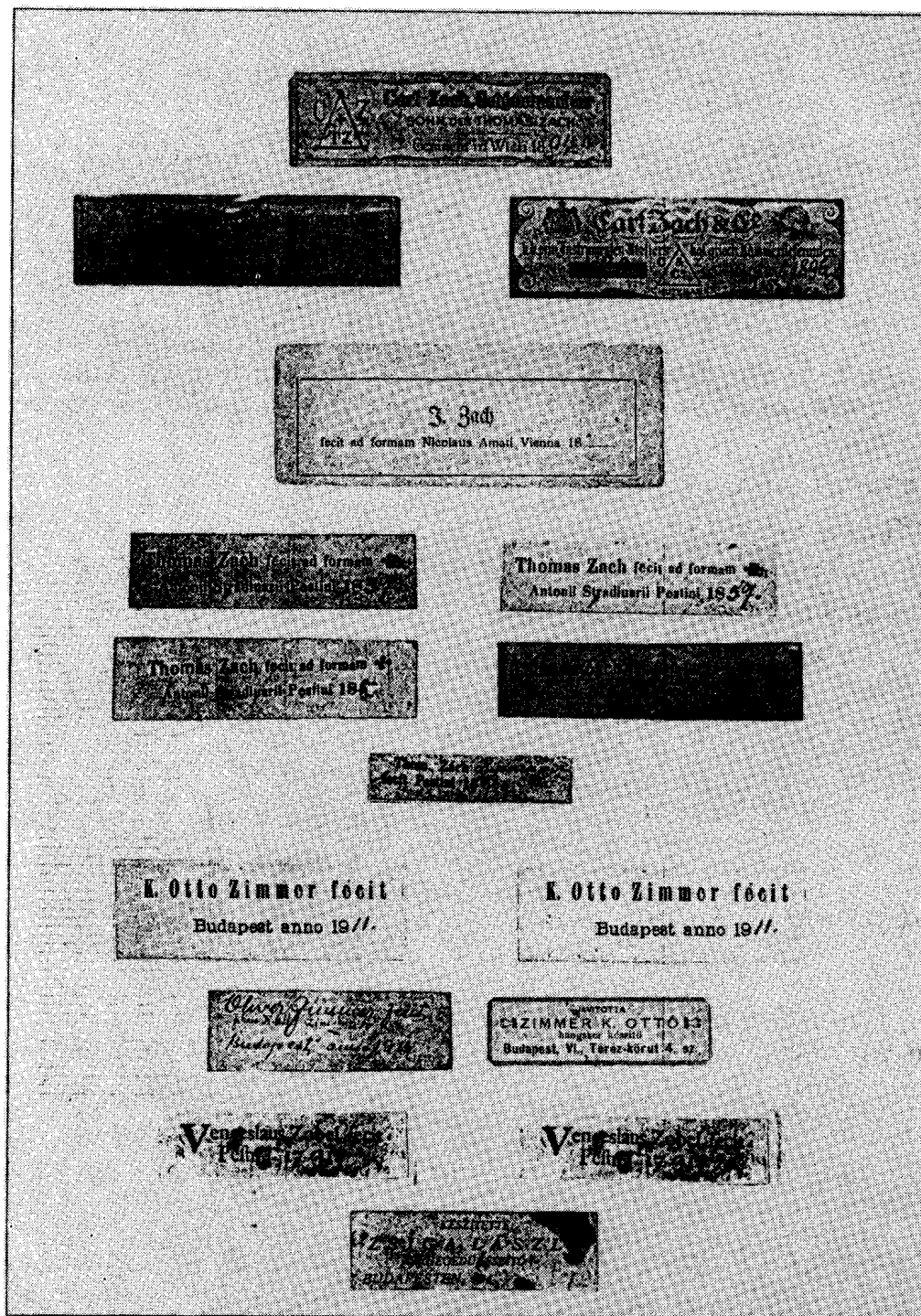
*Friedrich August
Schubertmeister
Schänting - Wienbürger*

*Friedrich August
Schubertmeister
Schänting - Wienbürger*

MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



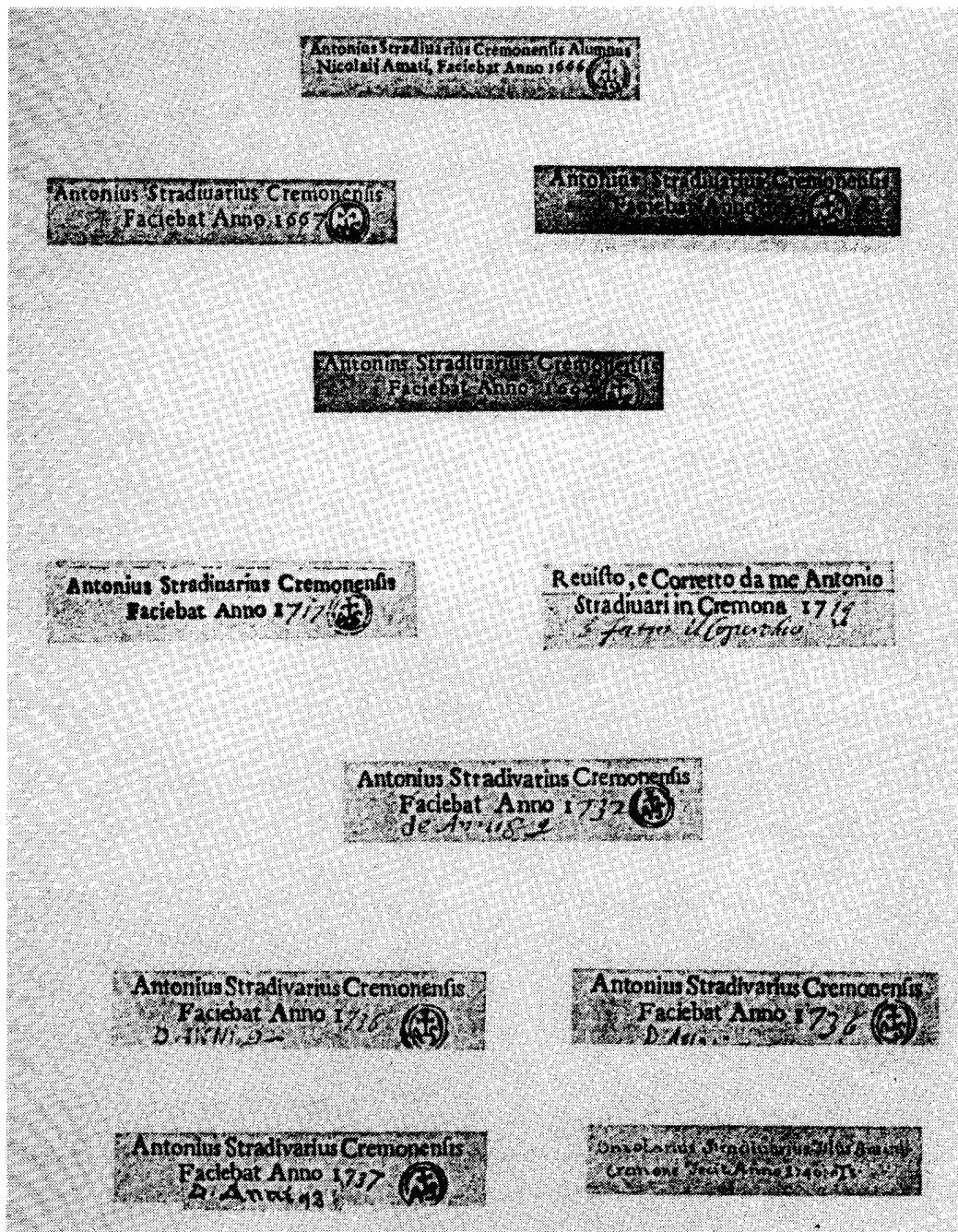
MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK MESTERCÉDULÁI



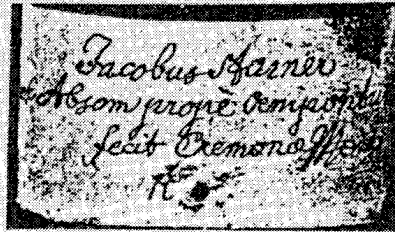
NAGY MESTEREK ÖRÖKSÉGE

MESTERCÉDULÁK VILÁGHÍRŰ HEGEDŰKÉSZÍTŐK HANGSZEREIBŐL
(W.L.v. Lütgendorff, P.de Wit, W.H.Hill, R.Millant és W. Salmen nyomán)

MESTERCÉDULÁK Antonius Stradivarius hangszereiből



MESTERCÉDULÁK Jakob Stainer hangszereiből



*Jacobusstainer in Absom
prope Oenipontum 1620*

*Jacobusstainer in Absom
prope Oenipontum 1620*



*Jacobusstainer in Absom
prope Oenipontum 1635*

*Jacobus Stainer in Absam,
prope Oenipontum, 1635*



*Jacobusstainer in Absom
prope Oenipontum 1635*

*Jacobusstainer in Absom
prope Oenipontum 1635*

*Jacobus Stainer in Absom
prope Oenipontum 1663*

*Jacobus Stainer in Absam
prope Oenipontum 1665*

*Jacobus Stainer in Absam
prope Oenipontum 1665*

*Jacobus Stainer in Absam
prope Oenipontum 1665*

MESTERCÉDULÁK a GUARNERI család hangszereiből

Andreas Guarnerius allumns Nicolai Amati fecit
Cremonæ sub titulo Sanctæ Theresiæ 1741

Andreas Guarnerius allumns Nicolai Amati
fecit Cremonæ sub titulo Sanctæ Theresiæ

Andreas Guarnerius allumns Nicolai Amati fecit
Cremonæ sub titulo Sanctæ Theresiæ

Andreas Guarnerius allumns Nicolai Amati fecit
Cremonæ sub titulo Sanctæ Theresiæ 1741

Joseph Guarnerius Filius Andreæ Fecit
Cremonæ sub Titulo S. Theresiæ 1744

Joseph Guarnerius Filius Andreæ Fecit
Cremonæ sub Titulo S. Theresiæ 1744

Petrus Guarnerius Cremonensis fecit
Mantua sub tit. Sanctæ Theresiæ 1763

Petrus Guarnerius Cremonensis fecit
Mantua sub tit. Sanctæ Theresiæ 1763

Petrus Guarnerius Filius
Joseph Cremonensis
fecit Anno 1739
Venetijs

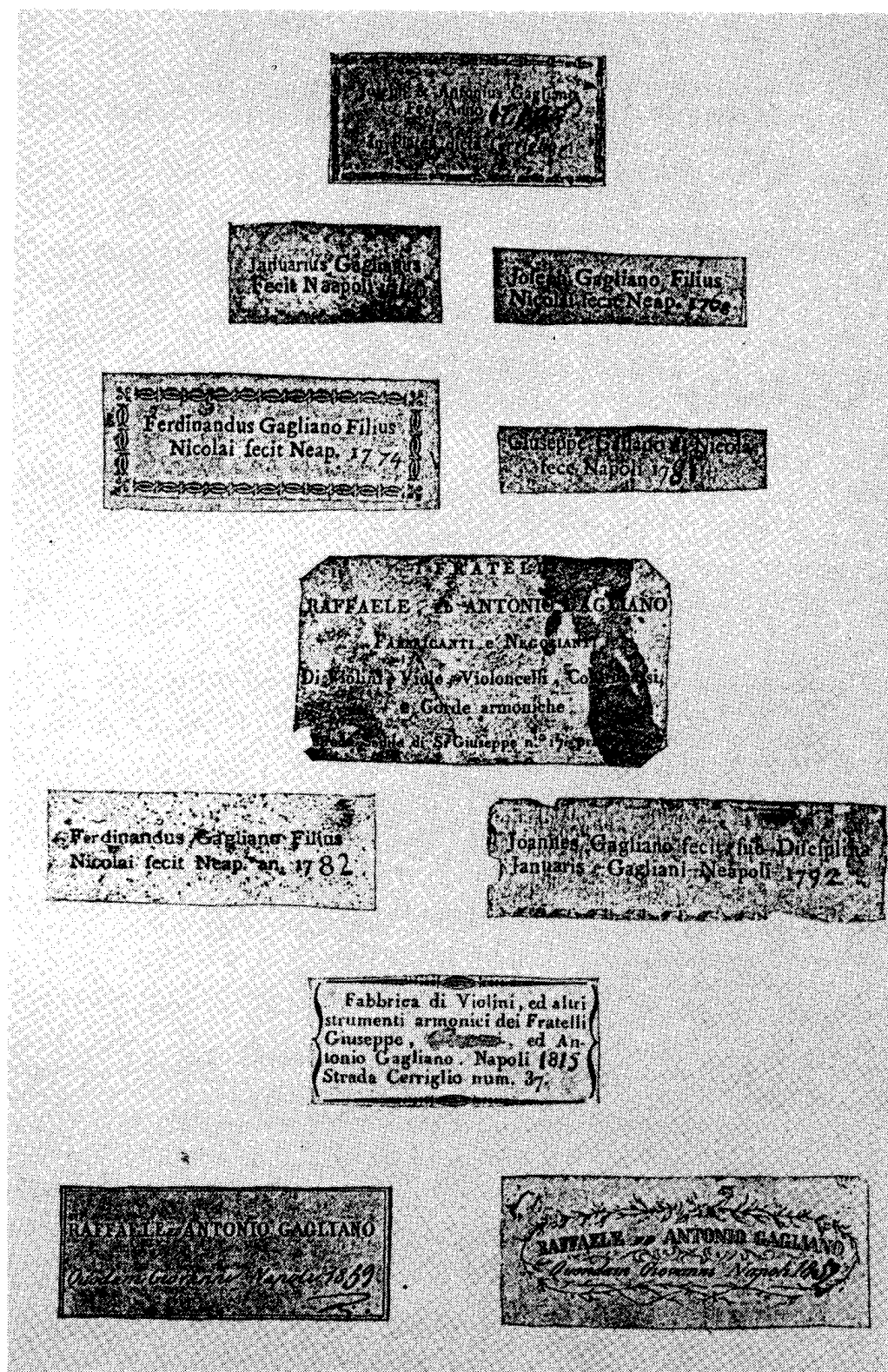
Joseph Guarnerius fecit
Cremonæ anno 1732 IHS

Joseph Guarnerius fecit
Cremonæ anno 1732 IHS

Joseph Guarnerius fecit
Cremonæ anno 1732 IHS

Joseph Guarnerius fecit
Cremonæ anno 1732 IHS

MESTERCÉDULÁK a GAGLIANO család hangszereiből



MESTERCÉDULÁK a GUADAGNINI család hangszereiből

Joannes Baptista Guadagnini •
Cremonensis fecit Taurini GBG
alumnus Antonii Stradivarii T

JOANNES GUADAGNINI fecit
Placentia anno 1742

Joannes Guadagnini fecit
Placentia anno 1742

Joannes Baptista filius Laurentii Gua-
dagnini fecit Placentia 1746 GBG
P

Joannes Baptista Guadagnini Pla-
centinus fecit Mediolani 1755 GBG
P

Joannes Baptista Guadagnini
fecit Cremona 1758 GBG

Joannes Baptista Guadagnini
fecit Parma serviens
C. S. R. 1762



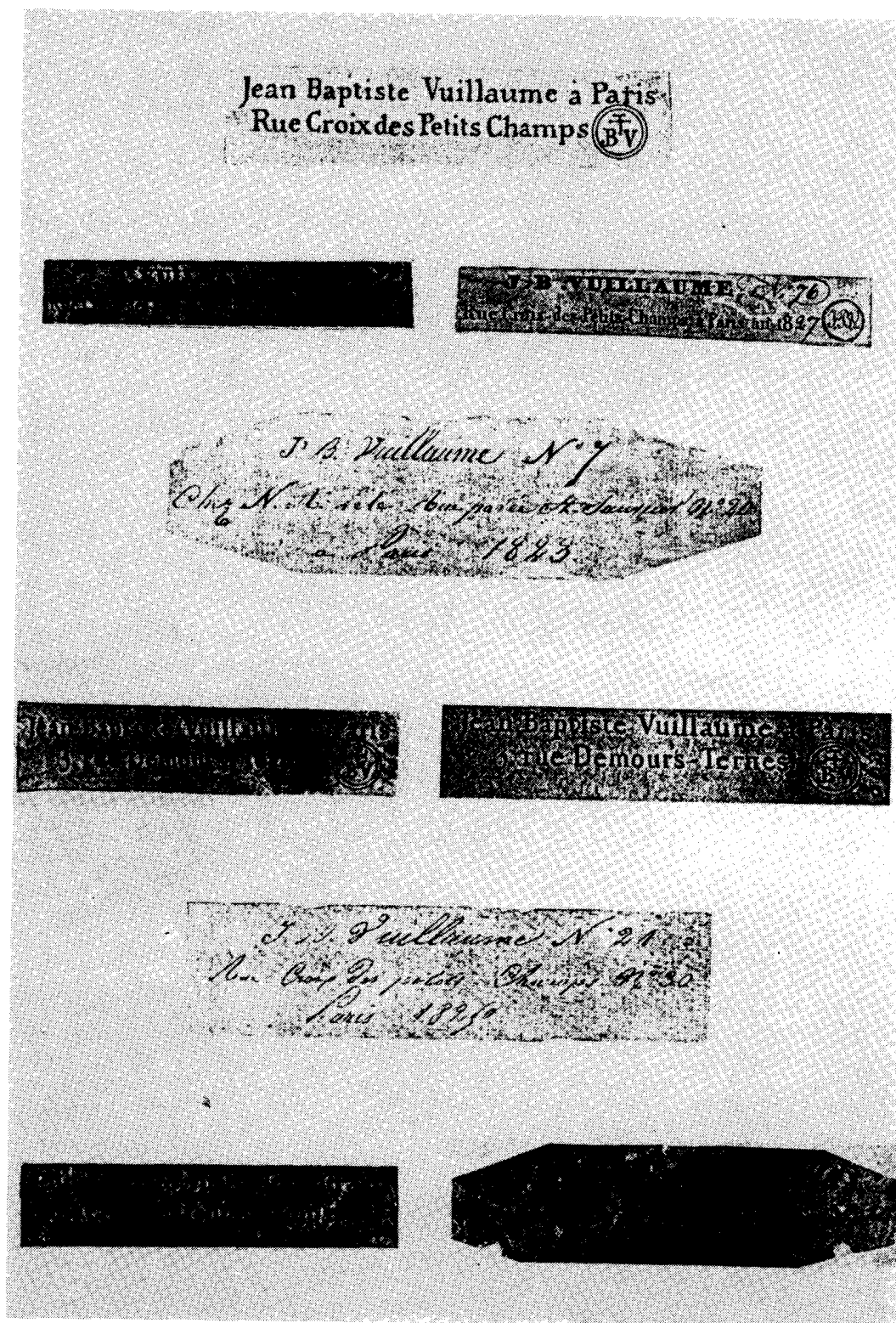
Joannes Baptista Guadagnini
Cremonensis fecit Parma GBG
C. S. R. 1762

Joannes Baptista Guadagnini
Cremonensis fecit Parma
serviens C. S. R. 1770 GBG
P

Joannes Baptista Guadagnini
Cremonensis fecit Taurini
1772 GBG
T

JO. BAPT. GUADAGNINI
Cremonensis alumnus
ANTONII STRADIVARI
fecit Taurini 1782 GBG
T

MESTERCÉDULÁK Jean-Baptiste Vuillaume hangszereiből



NEMZETKÖZI HEGEDŰÁRAK

(HEGEDŰK A VILÁG MŰKINCSPIACAIN)

"...ugyanazt a kincset
más-más kézben másképp értékelik."
(SHAKESPEARE)

Az ember sosem tudhatja előre, hogy kik neheztelnek majd jobban a cím olvastán a benne foglaltak miatt. A hegedűk szerelmesei a műkincspiacok olvastán, vagy a műkereskedők látván a hegedűket a műkincsek közé sorolva. Még az is elképzelhető, hogy mindkét tábornak igazat kellene adnunk, bizonyos megszorításokkal.

A hegedűk eredeti funkciója – legalábbis néhány évszázada – ugyanis semmi esetre sem a műtárgyak kereskedelmének piacán érvényesülhet, és túlnyomó többségük sohasem válhat műkincssé. Igaz bizonyos fenntartásokkal jelenthetjük ki mindezeket is, hiszen többször tapasztalhatjuk, hogy kivételes körülmények között még egy nagyon szolid gyári hegedű is műtárgyként kerül árverésre egy-egy nevezetes személy hagyatékában, vagy éppenséggel néhány évtized elmúltával, némi átalakítás után, már akár "mesterhegedűként" is.

A műtárgyak kereskedelmének egyre bővülő piacain ugyanakkor azt láthatjuk, hogy mind gyakrabban bukkannak fel mind a hazai, mind a külföldi árveréseken – de a polgári hétköznapi kereskedelem, vagy cserék folyamán is – hangszerek, különösen húros-vonós hangszerek, kitüntetett mennyiségben a hegedűfélék. Az árverési katalógusokban, vagy a műkereskedelem egyéb híryanagái között gyakran olvashatunk igen magas, olykor szinte hihetetlen, mesébeillő összegeket egy-egy hegedű adás-vétele során.

Nézzük meg egy kissé részletesebben, hogy valójában mit is tekinthetünk műkincsnek, és azt is, hogy joggal beszélhetünk-e a hegedűinkről úgy mint műkincsről?

Első közelítésben nézzük meg, mit ír a Magyar Értelmező Kéziszótár a MŰKINCS címszónál: "... (Nagyon) értékes műtárgy" (Budapest, 1985. 978.o.). Tovább lapozva a MŰTÁRGY címszóhoz, pedig ezt találjuk: "Művészi értékű t., képzőművészeti alkotás."... (980.o.)

Amennyiben nem elégítene ki – valljuk be okkal – bennünket ennyi, úgy megnézhetjük a részletesebb A MAGYAR NYELV ÉRTELMEZŐ SZÓTÁRA (Budapest, 1978) címszavát is, ahol ezt olvashatjuk: "MŰKINCS: Olyan ritka művészeti alkotás, amelynek értékét különleges művészi megmunkálása vagy drága anyaga és a hozzáfűződő közösségi érzelmek határozzák meg."

Minthogy a viták egyik leggyakoribb szereplője éppen a művészet, a művészi értékelés körül található, ezért a végeláthatatlan bonyodalmakat elkerülendő itt most azt javaslom, hogy kivételesen tekintsünk el a szótár ezen kritériumától. Úgy vélem annál is inkább megtehetjük ezt, hiszen maga az említett "ritka" jelző, vagy a "drága anyaga" és a "különleges...megmunkálás", de talán mindezeknél inkább "a hozzáfűződő közösségi érzelmek" kitételek értéként történő kezelése is elegendő lehet ahhoz, hogy az ilyen tárgyakat (bármilyen legyen is azok eredeti funkciója) a műtárgypiacok értékesnek fogadják el és azokat forgalomba hozzák adás-vétel útján.

Mindezek után úgy gondolom, nem járok messze az igazságtól, ha azt állítom, hogy mindazt műkincsként kezelhetjük, amit a világ bármelyik műkincspia-

ca annak elfogad. Azt természetesen mindannyian tudhatjuk – legfeljebb olykor-olykor megfedkezünk erről –, hogy ezeken a piacokon nem elsősorban a szakirodalom – bármely neves szerző jegyezze is – vagy az egyes szakmai folyóiratok mondják ki az árak tekintetében a döntő szót, hanem a piacok szereplői, vagyis a kereskedők és a vásárló-eladó közönség. Érdekes azért itt talán azt is megjegyezni, hogy bizony ugyanezekon a piacokon igen gyakran szerepelnek olyan műtárgyak, amelyeknek az árait éppenséggel egy-egy szakfolyóirat, egy műkritika, vagy néhány mesterségesen befolyásolt árverési művelet röpítette a fellegekbe.

Nem érdektelen továbbá arról is szót ejteni, hogy például Magyarországon nemcsak, hogy a jelentősebb műkereskedelem, de még maga a szó is meglehetősen fiatal. Tudjuk, hogy vizsgálódásaink területén például Antonio Stradivari jelen ismereteink szerint már 1737-ben elhunyt de hangszerei már ezt megelőzően is jelentős értéket képviseltek a jelentősebb európai fejedelmi és főpapi udvarokban, valamint az európai műkereskedelemben. Ezzel szemben viszont a műkereskedő, műértő, műremek szavaink a magyar nyelvben majd csak az 1800-as évek első harmadában jelennek meg. (A MAGYAR NYELV TÖRTÉNETI-ETIMOLÓGIAI SZÓTÁRA (Budapest, 1970. 2. 987.o.)

Nem állítjuk ezzel azt, hogy a magyarországi királyi, főúri vagy főpapi udvartartások ennél sokkal korábban is ne vásároltak volna vagyontokat érő használati tárgyakat, vagy az udvari pompához a korban feltétlenül hozzátartozó dísz-tárgyakat, ékszereket, stb.

Pontos feljegyzések tanúsítják többek között értékes vonós hangszerek meglétét például az Esterházy-család leltárában már az 1760-as évekből – többek között Stradivari hegedű is szerepel a felsorolásban – (Valkó Arisztid: Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében II. In: Zenetudományi Tanulmányok Haydn emlékére Budapest, 1960. 527-668. o.).

De még egy olyan szegény püspökség esetében is mint Vác püspöksége, a leltárak jelentős értékű hangszerállományt bizonyítanak, talán még jelentősebb számban és korábbról mint az Esterházy leltárak! (Erdélyi Sándor: Adalékok Vác művelődéstörténetéhez In: Váci Könyvek 3. 177-198. o. Vác, 1987.)

Mindezzel nem kívánunk többet állítani – de kevesebbet sem – minthogy létezik már a magyarországi társadalmi gyakorlatban egy olyan tevékenység, amelyre a megfelelő szavak majd csak később jelennek meg a manapság ismeretes alakjukban. Hasonló jelenségre bukkantunk itt is, mint a hegedű szavunk esetében, amelyet bővebben megtárgyalhattunk már A HEGEDŰ c. kötet Szavak-Hangszerek-Fogalmak (Jelentés) c. fejezetében (7-32. o.)

Kiinduló fejtegetéseinkhez visszatérve, minthogy ezekkel a sorokkal nem eldönteni kívánok egy már hovatovább parttalanná váló vitát a művészetekről, műtárgyakról és műkereskedelemről, hanem érvekkel és tényekkel megalapozni szándékozom egy szélesebb érdeklődésre is számot tartó ismertetőt a műkincsek piacain szereplő hegedűfélék bírálatához, áraik realitásabb szemléletéhez, így a szűkre szabott keretek között megkísérlem az évszázados tapasztalati jelenségeket, talán úgy is mondhatjuk, hogy a nagyon is különböző műkincspiacok tényeit tömören összefoglalni.

Említettem már az a bizonyos műkincshez "hozzáfűződő közösségi érzelmek"-et, amelyek nem elhanyagolható összetevői a piac ítéletének – gyakran egyetlen szó nélkül pusztán az árszintben kifejezetten – és akkor még nem emlí-

tettük azt a megszámlálhatatlan egyéni motívumot, ami az egyes személyek ízlését, sajátos érzelmi vonzódásait testesíti meg az árak kialakulásában. Pedig mindez sem a vevők, sem az eladók részéről egyáltalán nem elhanyagolható.

Amire mindezek előrebocsátása után vállalkozhatom az nem több, mint hogy megkísérlem felvillantani néhány ismertebb hegedűféle (a hegedűk családjához tartozó vonós hangszer) árának módosulásait az elmúlt évszázadokban és csupán néhány műkincspiacon.

Mindenekelőtt fogadják el, hogy bár a hegedűket elsősorban a hangjuk függvényében kellene értékelnünk, a műkincsek piacain sokkal inkább az eredetiségük határozza meg áraikat. Igaz, ez csupán első közelítésben fogadható el, mert az eredetiség mellett a hangszer állapota, a mester alkotói periódusa, a korábbi birtokosok hírneve, ismertsége, az eladás időpontjában a pénzpiaci mozgások, az eladás sürgőssége és még sok egyéb is sorolhatnánk, mind-mind közrejátszik az ár kialakulásánál.

Ami az eredetiséget illeti, nem kockáztatunk jelentősebb tévedést, ha azt állítjuk, hogy a hegedűfélékbe ragasztott mestercédulák inkább jelzik azt, hogy ki nem készítette a szóbanforgó hangszert, semmint az eredeti készítőjére utalnak. (Ezt a borszakértők is megerősíthetik a borosflaskák címkéivel kapcsolatban). Ne menjünk a részletekbe az eredetiség megállapításánál, fogadjuk el részben azt, hogy igazolhatóan sok-sok tízezer hangszer fut napjainkban is Stradivari neve alatt, de nagyon sok hegedűben szerepel Stainer vagy Schweitzer, esetleg Amati, Maggini vagy Nemessányi neve, miközben ezek a jobbsorsot érdemlő darabok egészen más műhelyekből indultak útjukra. A jobb sors ezekben az esetekben az lehetett volna, hogy nem csaptak volna be hiszékeny vásárlókat, mert hiszen egyébként esetleg éppúgy muzsikálhatott volna velük bárki emberfia. Illetve azért álljunk csak meg egy szóra.

Számomra úgy tűnik, hogy a muzsikások legjobb igyekezetükkel sem tudják kivonni magukat a hegedűkbe ragasztott mestercédulák varázsa alól. A nagynevű olasz hegedűk rendszerint "jobban" szólnak művészeink kezében még akkor is, ha egyszerű hamisítványok. Az természetesen nyilvánvaló, hogy a közönséges hamisítványnak is rendelkeznie kell bizonyos minőségi jellemzőkkel. Vagyis az eredetiség nem jelent hangminőséget, csupán jelezhet bizonyos színvonalat a mesterségbeli tudást illetően.

Feltételezve az eredetiséget, be kell látnunk, hogy minden hegedűkészítő életében volt egy első és lesz, vagy volt egy utolsó remek. Készítésük között több év, esetleg évtized telik el. Stradivari esetében ez mintegy 70 év, (1666-1737 között) a sajátos kerekítést fogadják el, hiszen a számtalan Stradivari-szakértő szinte folyamatosan vitatja a mester születési évét, korát, az általa készített hangszerek számát (egyesek szerint mintegy 700, mások szerint 3 000), mindenesetre tény, hogy akárhány hangszert készített is Stradivari, mindenképpen volt egy első és egy utolsó, közöttük pedig bizony nagyon sok másik is. A mester pedig szinte folyamatosan kísérletezett és változtatta formáit, méreteit. Nem meglepő tehát, ha a korai hangszerei többnyire olcsóbban kelnek el, mint a későbbi "aranykorszak" művei. (1700 körüli évek)

Mindezeket figyelembe véve, és igen sok egyéb körülményről említést sem téve, azt mondhatjuk, hogy talán többre jutunk, ha az egyes hangszerek konkrét árait vesszük figyelembe.

Korai történeti források megbízhatónak látszó adatai alapján tudjuk, hogy IX. Károly, Franciaország királya vásárolt egy cremonai hegedűt egyik udvari muzsikusa részére 1572-ben 50 "Livre Tournois"-ért. És itt elengedhetetlen egy kis kitérő.

Mindenekelőtt azért, mert érdemes talán felidézni, hogy 1572 egyébként Franciaországban a Szent Bertalan-éj éve is, amikor a hugenották kiirtására történik véres kísérlet, Magyarországon pedig még I. Miksa életében megkoronázzák a majd 1576-tól uralkodó I. Rudolfot. Meg azért is, mert a történelem eseményeinek ismerete nélkül számunkra semmit sem jelent a különböző országok pénzvilágában használatos pénznemekre történő hivatkozás, hiszen mit jelenthet a mai olvasónak az a bizonyos 1572-es "Livre Tournois". Így nem teljesen mindegy, hogy azért az állítólagos cremonai hegedűért IX. Károly 50 vagy éppen 500 ilyen furanévű pénzt fizetett ki? Tulajdonképpen többnyire mindegy számunkra, hiszen valami olyat sugall óhatatlanul, hogy "mesés" pénzeket fizettek már akkor is egy cremonai hegedűért. Hát még manapság!

Úgy vélem közelebb járunk az igazsághoz, ha figyelembe vesszük, hogy a "Livre Tournois" mint a francia Tours városra utaló érmerendszeri egység 1795-ig volt forgalomban, amikor is a frank váltotta fel, 80 frank=81 "Livre Tournois" arányban. Az 1900-as évek elején ez a bizonyos 50 francia pénzegység hozzávetőleg mintegy 2 angol fontsterlinget ért (angol források szerint) az 1572-es évek-re visszavetítve, s ha ehhez számbavesszük az eredeti korban megvolt nagyobb, mintegy hatszoros, vásárlóértéket (ugyancsak angol forrásokra hivatkozva), úgy a szóbanforgó hegedű – egyes feltevések szerint valószínűleg Andrea Amati mester remeke – hozzávetőlegesen 12 fontnak megfelelő összegért cserélt gazdát. Ez az 1900-as évek elején, az akkor érvényben volt 1816-os angol törvények szerint olyan pénzegységet jelölt, melyből 136 568 készül 1 kg, 22 karátos aranyból (0,9162/3-os finomságú 7,3223 g súlyú arany=1 fontsterling). Látható, hogy meglehetősen nehéz követni az egyes nemzeti valuták, az arany és a műkincsek ármozgásait, ezért attól már bizvást eltekinthetünk, hogy mindezt átszámítsuk a nálunk ezidőtájt érvényben volt koronára.

A továbbiakban csupán megemlítem néhány későbbi történetileg igazolható hangszervásárlás körülményeit, mellőzve a hosszadalmas átszámítást, de az előző módon, kíváncsibb olvasóink átszámíthatják a közölt árakat. 1638-ból ismerjük Galileo Galilei néhány levelét amelyből kitűnik, hogy ezidőtájt mintegy 14 fontnak megfelelő összegért lehet kapni egy cremonai, és 4 font értékben egy bresciai hegedűt Velencében. 1662-ből tudunk két cremonai hegedűről, melynek darabja 40 font értékben kerültek eladásra, de tudunk olyan Nicolo Amati hegedűről is, amelyért 1685-ben 28 font körüli összeget fizettek. Ugyanekkor egy F. Ruger készíttette hegedű 7 font körül cserét gazdát. Érdekes, hogy egy 1775-ből származó tudósítás szerint egy Amati hegedűért 57 fontot, egy Stradivariért csupán 14 fontot fizettek, vagyis ekkortájt Stradivari még csak negyedannyira becsült mester volt mint Amati. Mindez aligha vitatható, de azért ne feledjük, hogy egyszeri adás-vételről beszélünk, ami nem pontosan fejezi ki az adott kor piaci viszonyait. Annyi azonban megállapítható, hogy a 17-18. sz.-ban Cremona neve fényesebben ragyogott mint Bresciaé, Amati híre nagyobb volt mint Stradivarié és ezt bizony már ekkor is többszörösen meg kellett fizetni.

Az 1800-as évektől azután már egyszerű a dolgunk, hiszen az uralkodói udvarok szerepét többnyire átveszik az árverések, és a kor "Auction House"-ai-

nak feljegyzései tájékoztatnak a kialakult árakról. A Phillips, a Puttick and Simpson, a Christie, Manson and Wood, Hotel Drouot és a Sotheby and Co. cégek – de természetesen mások is – 1809-től folyamatosan bocsátanak árverésre hangszereket, közöttük a minket elsősorban érdeklő olasz hegedűféléket, melyek közül mi kizárólag a Stradivari hegedűkkel foglalkozunk. Ekkor ugyanis már elfordul az érdeklődés a korábban annyira kedvelt Amati hangszerektől és mindinkább a neves tanítvány Stradivari kerül a középpontba.

1809 és 1877 között mintegy 35-37 árverési tétel figyelembevételével úgy látjuk, hogy az árak nagyjából 35-200 font körül mozogtak. 1878-ban történt egy jelentős emelkedés a "Maiden"-Stradivari eladásánál (884 font), majd 1886-ban a "de Janze" Stradivari kelt el 1 200 fontért. Mindkét hegedű 1700 után készült. Ezt követően a hangszerek ebben a kategóriában nemigen közelítették meg az ezer fontos határt, de 1920-ban a "Muir-Mackenzie"-Stradivari 1 700 fontos csúcst ért el, majd 1932-ben a híres "Joachim"-Stradivari 25 000 dolláros áron kerül árverésre, bár ezt akkor visszavonták. Ugyanebben az évben azért Amerikában az American Art Galleries árverésén egy Stradivari ("de Rossiers") 14 000 dollárért gazdát cserél.

1959-ben a "Dancla"-Stradivari 8 190 fontért változtat tulajdonost, 1969-ben az "Innes-Loder"-Stradivarit 15 225 fontnál üti le a kalapács. (Vigyázzunk, az árak hol fontban hol dollárban szerepelnek!)

A legutóbbi 20-25 évben azután meglódul a műtárgypiac. Az amerikai kamatlábak emelkedése kimozdítja a korábban éppen Amerikába vándorolt hegedűkincseket a páncéltermek mélyéről és lassú továbbáramlásuk indul meg a távol- és közeli gazdag államokba, de Európába is.

Nem csoda, hogy a hetvenes években Japánban már tíznél több Stradivari műhelyből kikerült hangszert találhatunk, de szinte "csoda", hogy még Magyarországra is jut Stradivari. 1987-ben vásárol a magyar állam 1,2 millió DM-ért egy példányt Stradivari alkotásai közül. Előzőleg azonban már több más Stradivarit is felajánlottak vételre, köztük az egyik még az 1917-es októberi forradalom idejében jut a cári udvarból külföldi "megőrzésre", majd kalandos úton Magyarországon ajánlják megvételre.

Akad olyan is, amelyiket alig néhány hónappal korábban kínáltak egy nyugati árverésen eladásra, de nem kelt el. (Nálunk sokkal drágábban csaknem megvételre került, csak éppen a szakirodalomnak köszönhetően hiúsul meg az eladás!)

Az érdekeltek érve csaknem mindig az, hogy a műtárgyak ára gyorsabban emelkedik, mint a szokásos éves kamatok, tehát így a műtárgyakba befektetni kifizetődő az államnak is. És mintha igazuk lenne az érvelőknek. Azóta már az 1 millió dolláros határt is átlépték Stradivari mester hangszerei.

Arról azonban ne feledkezzünk meg, hogy ilyenkor mindig kivételes tulajdonságokkal rendelkező eredeti, hosszú évek óta számon tartott "pedigrés" hangszerekről van szó, s nem kétes múltú/jelenű és aligha kétségesen szomorú jövőjű hangszer-csoroszllyákról.

Nagyon fontos kérdésekről nem áll módunkban részletesen írni. Nem beszéltünk a műtárgy-kereskedelemmel igen szorosan összefüggő inflációs jelenségekről, amelyeket ugyancsak nem hagyhatunk figyelmen kívül. Hiszen némi túlzással azt is mondhatnánk, hogy nem is a műtárgyak árai emelkednek ilyen mértékben, hanem a különböző pénzek inflálódnak. Ki tudhatná ezt éppen nálunknál jobban? De talán kevesen tudják, hogy még a legjobb valuták is inflá-

lódnak, még az abszolút stabilnak tartott svájci frank is. (Remélem nem veszik tőlem rossz néven a svájci polgárok, ha éppen az ő pénzüket nevezem nevén, dehát mit tehetünk? A tények makacsok.)

Nem tettünk említést az időnként "megoldott" Stradivari "titok"-ról sem, egyszerűen azért, mert bár a piac érzékenyen reagálhatna a megfejtésére, de minden időnként felröppentett hírlapi-kacsa ellenére sem sikerül (nem is sikerülhet) a megfejtés. Hogy miért? Egyszerű. Azért mert Stradivarinak igen sok "titok" volt. Hogy egynéhányat azért megemlítsünk: kiváló képességekkel rendelkezett, nagyszerű mesterektől tanult, rendkívül szorgalmas volt, nagyon sokáig élt, állandóan kísérletezett és dolgozott-dolgozott szüntelenül. S milyen érdekes, vagy talán nem is túlságosan: sohasem hitte, hogy rájött volna a titokra. Talán ez volt a legnagyobb különbség közte és törtető titok "követők" között. Ezért felmulthatatlanok Stradivari hangszerei. A múkincspiacon. A hegedű történetének fényes lapjain. A legendákban.

Csak el ne feledkezzünk közben az őt szellemében követő jeles utódokról, akik bizony imitt-amott elérik a tiszteletreméltó öreg olasz hangszereinek hangminőségét. Hiszen az eredeti Stradivarik modernizálását is a későbbi neves mesterek végezték el! Vagyis születnek új meg új Stradivarik, a kortársak, olykor-olykor meg is ajándékozzák őket a "Stradivari" megtisztelő jelzővel, de közülük bizony nem sok van aki ezt ki is érdemelné.

A mi Nemessányink talán nem érdemtelenül nyerte el a kortársak tiszteletét a magyar "Stradivari" elnevezéssel, bár igen sok különbség fedezhető fel a két géniusz személyiségjegyeiben és életkörülményeiben.

Nemessányi Félix Sámuel Liptószentmiklóson született 1837. január 12-én, s a 44. születésnapját még alig érte meg, amikor 1881. március 7-én már el is temetik a budapesti Kerepesi-úti temetőben. Az ő hangszerei közül főként a gordonkák hasonlíthatók a nagynevű elődök műveihez, de hegedűi közül is igen sokat minősítenek a hegedűművészek értékes szóló-hangszernek. Alkotásai közül több a Stradivari modell után készített munka, de nem ritka a Guarneri típusú Nemessányi hangszer sem.

A kortársak emlékezete szerint – a Nemessányi műhelyben még megfordult Reményi Ede, Huber Károly, Ridley-Kohne, Hubay Jenő, Szuk Lipót, Nachéz Tivadar – egy-egy új hangszerért 150-200 forintot adtak. A mester korai halála, majd a magyar hegedűs iskola hírneve és a Nemessányi hangszerek kiváló kvalitásai gyors áremelkedésükhöz vezettek. Esetében is hasonló jelenséget figyelhetünk meg, mint Stradivarinál, nevezetesen azt, hogy előbb a Schweitzer mester hegedűit jegyzik magasabb áron a nemzetközi hegedűpiacokon, mint a később magasabbra értékelt Nemessányi hangszereket.

Az 1900-as évek elején egy-egy Schweitzer hegedűt ugyanannyi DM-ért (150-200) lehet kapni, mint forintban a Nemessányi hegedűket. A két világháború, az 1929-es nagy gazdasági világválság, a felvirágzó magyar hegedűkészítő-ipar, a világhírűvé lett Hubay-féle hegedűiskola azután világszerte szórta a magyar mesterek műveit, pusztította sok szép alkotásukat, hurcolta pénzesebb piacokra a szebb darabokat (gyakran idegen mesterek neve alatt) s alakította hegedűink, brácsáink és gordonkáink árait a legkülönbözőbb viszonyok szerint igen-igen eltérő módon.

1946-ban a II. Világháborút közvetlen követően még néhány ezer forintért lehetett Nemessányi hegedűt vásárolni. A Magyar Nemzeti Múzeum még 40 000 Ft-ért vásárolhatta meg 1969-ben Nemessányi egyik igen szép hegedűjét,

melyet e sorok írója kapott kölcsön a Pálóczi-Horváth családtól a "Szép magyar hegedűk" c. kiállítására.

Akkor is, bizonyára ma is vannak olyan tiszteletreméltó állampolgáraink, akik megtisztelőnek tartják, hogy tőlük kerül közgyűjteménybe valamelyik becses emléktárgyuk. Nemessányi egyik brácsája már 200 000 Ft-ért került közgyűjteménybe. (Jellemző, hogy a közgyűjtemények egymás között verték fel az árat!) Napjainkban már 20 000 – 40 000 DM körüli árat is elérnek a szebb Nemessányi példányok, de hiszen élő mestereink is elkérnek olykor 300 000 – 500 000 Ft-ot hegedűikért.

A hegedűk és társaik ára minden bizonnyal tovább emelkedik a világ műkincspiacain. Ez a világ gazdasági fejlődésének trendjeiből viszonylag könnyen kikövetkeztethető. Ha a trendek hasonlóképpen alakulnak, mint a múltban. És ha nem? Nos akkor minden bizonnyal tévedünk, de hát ki kéri számon a futurologusokon az előrejelzéseiket. Legfeljebb arra fognak emlékezni, aki "már akkor megmondta". Csakhogy van ám itt még egy-két igen lényeges tanulság:

- Érdemes lenne elgondolkodni azon, hogy éppen a szakirodalom, a nemzeti hangszerkészítő ipar történetének feldolgozása és publikálása, a széleskörű reklámtevékenység és ismeretterjesztés, a kiállítások és bemutatók, az oktatás és az ipar értelmes támogatása járulhatna hozzá éppen a megváltozott körülmények kihasználásával, hogy az egykor olyan szép napokat megélt és anyagiakban is virágzó magyarországi hangszerkészítő-ipar lassan újra elfoglalhassa méltó helyét az európai és a világ hangszerkészítésének színpadán. Nem várhatjuk, hogy mások ismertessék eredményeinket, kutassák történelmünknek rejtett kincseit. Ez a kényszerűen ránk váró feladat nem hárítható másokra, s nem elegendő ha csak siránkozunk a magyarországi mesterek mellőzöttségén.
- Különösen fontos a gyanútlan, jóhiszemű hangszervásárlók figyelmét felhívni arra, hogy a "mesés" hangszerárak többnyire valóban csak a mesébe illenek. Kevés szó esik ugyanis arról, hogy gyakran a tervszerű piacirányítás, előre átgondolt hosszú (olykor hónapokon-éveken át folyó) előkészítés előzi meg egy-egy mester, olykor valamelyik hangszer árverésre juttatását. A pénzügyi tanácsadók legfeljebb azt tudják megfigyeléseik alapján tanácsolni, hogy ők mit is tennének, ha lenne pénzük. Ha megelőlegezzük részükről a jószándékot. Csakhogy egyrészt a piac értékmérői között nemigen szerepel a jószándék, másrészt a jövőben bekövetkező változásokat biztosan senki sem képes megjósolni. A valószínűségek piacáról pedig többnyire a nagy nyereségek kapnak publicitást. A sokmillió veszteség legfeljebb egyetlen mondatban íródik le. Ezért mindenkit csak óvhatunk attól, hogy kétes eredetű hegedűkkel kíséreljen meg gazdagodni.

Még a biztos eredetű hangszerek jövőbeli sorsa és árfolyama is megglehetősen bizonytalan. Érdemes emlékezetünkbe idézni mit is mondott Molière: "Mindен dolog annyit ér, ahogy érvényesítik."

Az általános és szükségképpen csak vázlatosan felrajzolható nemzetközi műkincspiacok bemutatását követően a továbbiakban tekintsük át, hogy mennyiben tarthatjuk napjainkban is még érvényesnek a HEGEDŰ c. kötet (Budapest, 1995. 134-149 1.) oldalain közölt tanulmány megállapításait?

Mindenekelőtt fontosnak tartom megjegyezni, hogy az írás egy 1970-ben kezdődött hosszabb kutatási folyamat eredményeként került megfogalmazásra még 1979-ben, az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma kutatóinak belső használatára, majd némi módosítással a nagyközönség tájékoztatásá-

ra, kinyomtatásra 1995-ben. Ennek elsőrendű célja volt a korábban élt magyarországi hegedűkészítők lehetőség szerinti teljes felsorolása a további kutatások behatárolására, valamint a hazai belső hangszerárak tájékoztató kereteinek felvázolása. Első lépésként a korábbi 1982-es A HEGEDŰ c. kötet időközben elfogyott példányainak némileg kibővített alakban történő újbóli kinyomtatásával.

Nem titkolt szándékom volt a hazai mesterek tevékenységének jobb megismertetése és hangszereiknek méltányosabb értékelése. Reményeim szerint a fokozatos alkalmazkodás a nemzetközi műtárgypiacok gyakorlatban is érvényesülő áraihoz, hozzájárulhat a nemzeti kulturális termékeink hazai forgalmához és a legális kereskedelem feléledéséhez.

Talán az sem lehetetlen, hogy nemcsak a Stradivari műhely hangszerei, hanem esetleg a Schweitzer, Nemessányi vagy Bárány mesterek alkotásai is visszatérhetnek a szülőhelyükre és a többi műtárgyakhoz hasonlítható megbecsülésben részesülnek itthon is.

A jelen írás már a jelentősebb piaci változásokat is tartalmazza, amelyhez nagyban hozzájárultak azok a megjegyzések, amelyeket címemre eljuttatak a T. olvasók.

Nem lehet elégszer hangsúlyozni azonban, hogy a közölt árak tájékoztató jellegűek és minden egyes hangszer esetében nagyon sok tényező fogja kialakítani a tényleges árat. Mások az európai piacok, mások a tengerentúliak. Nem mindegy, hogy gazdasági fellendülés érezteti hatását a műkincspiacon, vagy pangás fogja vissza a befektetéseket. Szerepe van a banki kamatok alakulásának, a részvénytőzsdék trendjeinek, vagy olykor egyszerűen a divat változásainak.

Azt megjósolhatjuk, hogy a mai mesterhegedűk feltehetően jóval többet fognak érni 10-15 év múlva. De ki mondhatja meg tisztességgel, hogy mennyivel fognak többet érni? És melyik mester hegedűje fog sokkal többért, vagy csak kevéssel többért elkelní?

Ismerünk olyan mestereket itthon is és külföldön is, akinek a hangszereit a kereskedők sokkal magasabb áron adják tovább, mint amennyit a mesterek még csak el sem képzelnek. Máskor fillérekért cserélnek gazdát igazi mesterművek. Néhány évvel korábban még sokkal jobban el lehetett adni egy-egy neves magyar hegedűt külföldön mint itthon. Áramlottak is szép számmal a határainkon túlra értékeink. Manapság gyakran kelendőbb itthon magasabb áron is egy szép hangszerpéldány, mint néhány száz kilométerrel nyugatabbra. Igaz, hogy azóta tömegével ömlött a nyugati műtárgypiacokra a keleti blokk hangszerállományának jelentős része.

Túl sok könnyet azonban nem érdemes minderre vesztegetni, hiszen a saját mestercedula megtartása esetén eredményesen terjedhet egy mesterünk nemzetközi hírneve is. Ez ebben az ideális esetben a saját nemzeti kincsünk felértékelődéséhez vezethet. Igaz, hogy ez meglehetősen ritka jelenség még a gyakorlatban. A rugalmasabb, szélesebb látókörű múzeumi törvények azonban remélhetően ilyen irányban éreztetik majd kedvező hatásukat.

Ismét visszatérek az árak megállapításának kérdéséhez. Tekintve, hogy az árjegyzékben sok mesternél egyetlen összeg szerepel, míg másoknál két határértéket jelöltem meg, úgy gondolom, hogy ezt érdemes alaposabban megindokolni. Különösen fontos ez a jelen esetben, hiszen a következőkben Magyarországon először kerül sor jelentős számú neves külföldi mester hangszereinek ármegállapítására.

Egyetlen árral szerepelnek azok a mesterek, akik életük során (hiszen mint több helyen is hangsúlyoztam szinte kizárólag elhunyt mesterek munkáinak árait közöltem, s ettől csak élő mester határozott kívánságára térek el) egyenletesnek mondható gondossággal dolgoztak és nem törekedtek tömeges termelésre. Kevés az ilyen mester, de többen vannak viszont olyanok, akik csak kevés hangszert készítettek, az szinte kivétel nélkül magas színvonalú alkotás, és a mindennapi megélhetést inkább javítással semmint kis értékű hangszerek széria-termelésével biztosították.

Azok a mesterek, akik azonos családnév alatt többen, 20-an, 30-an – olykor még száznál is többen – generációkon keresztül ontották a világpiacra hangszereiket (Klotzok, Guadgninik, Rothok, Vouillaumek, Lowendalok vagy a Thibouville-Lamy család) egy-egy ős neve alá sorolva igen szélsőséges értékek között jelennek meg az árjegyzékben.

Azok a mesterek is hasonló árkülönbözetet mutatnak, akik szélsőséges eltérésekkel ajkottak a különböző életszakaszaikban. A mesterek jelentős része meg is különbözteti a hangszereit a mestercéduláin is, utalva a tanuló, a műtermi és a mester értékű munkára. Erre is bőséggel találunk példát Nemessányitól a Reményi és a Tóth cég hangszerinél egyaránt. Arról ezek a mesterek természetesen nem tehetnek, hogy ezeket az eredeti mestercédulákat összecseréberélik az élelmes üzerek a magasabb árszint reményében.

Érdemes külön megemlíteni a hazai és a nemzetközi pénzüpiaci változásokat is. Valamennyien észleljük Magyarországon a hazai pénz, a Forint szinte állandó változását. Csak nehogy azt higgye valamelyik kedves olvasóm, hogy ez valami különleges hazai sajátosság, s határainkon kívül ismeretlen ez a jelenség. Ha veszik a fáradságot és néhány napon át figyelemmel kísérik a nemzetközi pénzüpiaci mozgásokat, akkor látható, hogy valamennyi pénz "ára" folyton mozog. (Igaz, hogy a mi forintjaink többnyire csökkenő árral mozognak, míg a többi erősebb valuták hol fölfelé, hol lefelé mozduknak el a többi erősebb valutához képest, de a mozgás szüntelen.) Mindez a pénzügyi szakembereket egyáltalán nem lépi meg, csak nemigen beszélnek róla. Nem volt ez korábban sem másként, csak talán nem voltak ilyen drasztikusak a változások és nem reagált a világ ilyen közvetlenül a többiek pénzüpiaci változásaira.

Köztudott az infláció megléte is. Évszázados jelenség ez is, bár az áldott emlékezetű királyaink még egészen más módszerekkel és többnyire ritkábban folyamodtak a pénzünk értékének kurtítására kissé megfaragva az aranyak széleit, máskor csökkentve a tiszta aranytartalmat. A rosszabb idők rossz emléké királyai már gyakrabban és drasztikusabban alkalmaztak egyre "fejlettebb" módszereket. Manapság nálunk már nem ritkán és nem aranyban "csak" folyton és csúsztatva a számok mutatják, hogy éppen hol állunk.

Ki vállalkozhat ezek után egy árjegyzék összeállítására? Hol van az a biztos pont, hol az a megbízható érték amelyhez mérhetjük a hegedűink árváltozásait? Az egykori marhát, felváltotta a búza, vagy a bor, az aranyat és ezüstöt az olaj és a platina, a valamikori Napoleon-aranyakat a dollár. Azután jött az ECU és az SDR és mire ezeket a fejezeteket olvassák a tisztelt érdeklődők, talán már az EUR lesz a következő közös pénzegység, amelyben éppenúgy lehetetlen lesz majd rögzíteni a hegedűk nemzetközileg érvényes árait, mint a korábbi pénzemekekben. Emlékeznek még az előzőekben ismertetett "Livre Tournois" árfolyamára, vagy az angol fontsterling átszámításokra? Ha nem, ne nagyon sajnálják. Az emberi memória nem erre való. Ráadásul úgysem lesz mindez követhető, hi-

szen a világ valamennyi pénzének árfolyama továbbra is egyre változik. Igaz nem mindegy, hogy milyen irányban és az sem, hogy milyen mértékben és tempóban változik.

Ennyi óvatoskodás után már kísérletet tehetünk a csaknem lehetetlenre, árjegyzéki árakat bocsátunk közre három alapvető forrás felhasználásával. A három alapvetőnek ítélt forrás: a magyarországi hegedűpiacok évtizedes feljegyzései, a nemzetközi árjegyzékek tucatnyi kötetének adatai, valamint a hangszeraukciók árlistái.

A kialakított árszintek átlagoltak, hosszútávú trendekhez rendelték és egy-egy SUMMA-ban, "PÉNZ"-ben meghatározták. Nevezhetnénk ezt akár "ARANY"-nak, akár ECU-nek, SDR-nek vagy EUR-nak is, de akkor félrevezethetne. Pontosabban még inkább félrevezetne. Az árak megállapításánál így ugyanis az árjegyzék alkalmazójának némi számítgatásra is szüksége lesz. A mai magyar olvasók előnyt élveznek, mert egyelőre nem kell az átszámítással bajlódniuk. A közölt árak ugyanis megegyeznek napjaink Forintban kifejezett áraival. Legfeljebb a szóban forgó hegedű fajtájától (brácsa, gordonka, nagybőgő), az állapottól (a sérülések ármódosító hatása %-ban lásd A HEGEDŰ kötet 147. oldalát) vagy a készítő elismertségétől és a nemzeti piacok sajátosságaitól függően lehet kisebb-nagyobb eltérés az átlagostól. A következő években természetesen a pénzügyi mozgások hatására bizonyos módosítások lesznek majd szükségesek. Ez azonban már egy másik történet fejezetei közé tartozik.

A jelenleg érvényes átszámítási kulcsok az alábbiak:

(Az árakat felfelé kerekítettem!)

SDR		=	SUMMA / 210
ECU		=	SUMMA / 185
GBP	(angol font)	=	SUMMA / 225
FRF	(francia frank)	=	SUMMA / 29
DEM	(német márka)	=	SUMMA / 100
ATS	(osztrák schilling)	=	SUMMA / 14
CHF	(svájci frank)	=	SUMMA / 125
USD	(USA-dollár)	=	SUMMA / 150

Többek kérésére a következőkben egy példán mutatom be Nemessányi Sámuel egyik hegedűjén az átszámítás gyakorlati alkalmazását:

PÉLDA:

Nemessányi Sámuel egyik hibátlan állapotban lévő hegedűjére az árjegyzék 2 000 000 – 4 000 000 (kettő millió-négy millió) közötti SUMMA-ban jelöli meg az árat. Tegyük fel, hogy a hangszer nem kiemelkedő a mester többi hangszereit is figyelembe véve, így azt mondhatjuk, hogy a magyarországi piaci viszonyok között jelenleg 3 000 000 azaz három millió Ft. lehet az érte kérhető reális ár.

A közölt táblázat átszámítási kulcsát alkalmazva ez az összeg a különböző valutákban az alábbiak szerint alakul (minden esetben felfelé kerekítve!):

SDR	=	3 000 000 / 210	=	14 300	SDR
ECU	=	3 000 000 / 185	=	16 300	ECU
GBP	=	3 000 000 / 225	=	13 400	GBP
FRF	=	3 000 000 / 29	=	103 500	FRF
DEM	=	3 000 000 / 100	=	30 000	DEM
ATS	=	3 000 000 / 14	=	215 000	ATS
CHF	=	3 000 000 / 125	=	24 000	CHF
USD	=	3 000 000 / 150	=	20 000	USD

Ismételten hangsúlyozni kívánom, hogy állandóan változó valutaárfolyamok következtében az összegek nem adhatnak pontos eredményt, de a tájékoztatást a hangszerek és nemzeti valuták hozzávetőleges arányait tekintve eredményesen szolgálhatják.



ÁRJEGYZÉK

AAGAARD, Lars Larsen
1847–1923 Koppenhága
1 100 000,-

ABEL, Rudolf
18–19. sz., Konstanz
90 000,- – 120 000,-

ÅBERG, Frans Christian
1822–1871 Koppenhága
1 400 000,-

ACTON, William
1848–1931 London
400 000,-

ACOULON, Alfred
20. sz., Mirecourt
450 000,-

ACOULON & BLONDELET
20. sz., Mirecourt
220 000,-

ADAM, Christian
1835?–1888 Halle, Berlin
680 000,-

ADAMS, Henry Thomas
19–20. sz., London
350 000,-

ADLER, Herbert
1902–1976 Erlbach
950 000,-

AERNICK, Hendrick
1649–170? Leiden, Amsterdam(?)
1 950 000,-

AGLIO, Giuseppe dall
1795–1840 Mantua
6 500 000,-

AICHER, Hans
1668–1695 Füssen
1 200 000,-

AIRETON, Edmund
1727–1807 London
1 500 000,-

ALBAN, Johann Michael
1677–1730 Bozen, Graz
1 750 000,-

ALBAN, Joseph
1680–1722 Bozen
4 500 000,-

ALBAN, Matthias
1634–1712 Bozen
5 500 000,-

ALBANI, Matthias
1679?–1732 Linz, Bozen?
5 500 000,-

ALBERTI, Pietro
?–1598 Rom
1 200 000,-

ALDRIC, Jean Francols
19. sz., Paris
8 000 000,-

ALLEN, Samuel
1848–1905 London
950 000,-

ALLETSEE, Kaspar
1718–1768 München
1 500 000,-

ALLETSEE, Johann Paul
1684–1733 München
2 500 000,-

ALLWOOD, Thomas

19. sz., London
500 000,-

ALTAVILLA, Armando

19. sz., Neaples
950 000,-

ALTHEIM, Gusztáv

19.-20. sz., Budapest, Zürich
120 000,- – 150 000,-

ALTIMIRA, Augustin

1805–1882 Barcelona
850 000,-

AMATI, Andrea

15057–1577 Cremona
40 000 000,-

AMATI, Antonio

15377–15887 Cremona
20 000 000,-

AMATI, Antonious & Hieronimus

1557–16307 Cremona
20 000 000,-

AMATI, Girolamo (I) Hieronimus (I)

15507–16307 Cremona
20 000 000,-

AMATI, Girolamo (II) Hieronimus (II)

1649–1740 Cremona
40 000 000,-

AMATI, Niccolo

1596–1684 Cremona
50 000 000,-

AMBERGER, Max

1838–1889 München
600 000,-

AMMAN, Erhard

1707–17707 Den Haag
1 800 000,-

ANDRESCU, János

19–20. sz., Szászváros, Bécs
80 000,- – 90 000,-

ANGARD, Maxime

1849–1912 Paris
900 000,-

ANGERER, Franz (I)

1851–1924 Wien
850 000,-

ANGERER, Franz (II)

1897–1938 Wien
850 000,-

ANGERER, Hans

16187–16567 Mailand, Turin, Rom
950 000,-

ANTONELLI, Gino

20. sz., Mantua
550 000,-

ANTONIAZZI, Gaetano

1823–1897 Cremona
2 500 000,-

ANTONIAZZI, Gregorio

1730 körül Colle
1 200 000,-

ANTONIAZZI, Riccardo

1860–1913 Mailand
3 000 000,-

ANTONIAZZI, Romeo

1862–1922 Mailand, Cremona
2 500 000,-

APKING, Georg

1737–1816 Amsterdam
750 000,-

APPARUT, Georges

20. sz., Mirecourt
650 000,-

APPEL, Ignác

19–20. sz., Pest, Bécs
300 000,- – 350 000,-

ARDERN, Job

19–20. sz., Wilmslow
450 000,-

ARKHUSEN, Ivan

1795–1870 St.Petersburg
650 000,-

ARLOW, Heinrich

1810–1865 Wien
750 000,-

ARTMANN, J. Nikolaus

1774–1846 Wechmar
1 100 000,-

ARZT, Antal

20. sz., Újpest, Budapest, Pécs
Kortárs

ASCHAUER, Leo

1892–1969 Stuttgart, Mittenwald
750 000,-

ASCHAUER, Ludwig

1919–1964 Mittenwald, USA
800 000,- – 1 500 000,-

ASSELING, Hendrick

1625–1673 Leiden
950 000,-

ATELBOTINGER, János György

18–19. sz., Hermannstadt
220 000,- – 250 000,-

ATKINSON, William

19–20. sz., Tottenham
650 000,-

AUBRY, Joseph

1873–1937 Mirecourt
650 000,-

AUDINOT, Nestor Dominique

1842–1920 Paris
650 000,- – 1 800 000,-

ÁGOSTON, József

20. sz.,
Kortárs

BABOS, Béla

19–20. sz., Szeged, Nagyszeben
120 000,- – 140 000,-

BABOS, Sándor

19–20. sz., Szeged, Nagyszeben
90 000,- – 110 000,-

BACHMANN, Anton

1716–1800 Berlin
750 000,-

BACHMANN, Carl Ludwig

1748–1809 Berlin
1 200 000,-

BACSÓ, István

19–20. sz., Szeged
70 000,- – 80 000,-

BADER, Johann

1876–1960 Mittenwald
450 000,-

BAILLY, Charles

19–20. sz., Mirecourt
650 000,- – 1 100 000,-

BAILLY, Paul

1844–1907 Mirecourt
750 000,- – 1 500 000,-

BAK, (P.) János

20. sz., Budapest, Baja
250 000,-

BALÁZS, István

20. sz., Budapest
Kortárs

BALCZER, Rudolf

19–20. sz., Kassa
110 000,- – 150 000,-

BALDANTONI, Giuseppe

1784–1873 Ancona
1 500 000,- – 4 500 000,-

BALESTRIERI, Pietro

1730 körül
9 000 000,-

BALESTRIERI, Tommaso

1760 körül
16 000 000,-

BALOGH, B M.?

20. sz., Budapest
Kortárs

BALOGHY, Lajos

19–20. sz., Kolozsvár, Jassy, Balassagyarmat
350 000,-

BAMBACH, János

19–20. sz., Újvidék, Szabadka
70 000,- – 80 000,-

BANKS, Benjamin (I)

1725–1795 Salisbury
750 000,- – 2 000 000,-

BANKS, Benjamin (II)

1754–1820 Salisbury, London
750 000,- – 2 000 000,-

BANKS, James

1800 körül Salisbury, Liverpool
1 500 000,-

BANKS, Henry

1800 körül Salisbury, Liverpool
1 500 000,-

BANUM, Károly Vilmos

19–20. sz., Bécsújhely ?
60 000,- – 70 000,-

BARABÁS, Géza

19–20. sz., Nagyvárad, Budapest
80 000,- – 110 000,-

BARABÁS, János

18–19. sz., Cremona
160 000,- – 200 000,-

BARABÁS, Menyhért

19. sz., Nagyvárad
70 000,- – 90 000,-

BARABÁS, Menyért (ifj.)

19–20. sz., Nagyvárad, Budapest, Brassó
70 000,- – 80 000,-

BARABÁS, Menyért (legifj.)

19–20. sz., Brassó
70 000,- – 80 000,-

BARANOVSKY, Gyula

19–20. sz., Magyaróvár
50 000,- – 60 000,-

BARÁT, István

19. sz.?, Párizs?
90 000,- – 120 000,-

BARÁTOSI, BUCSY Gábor

19–20. sz., Bécs, Berlin, Párizs, Chicago, Székelyudvarhely
120 000,- – 150 000,-

BARÁTURY, András vitéz

19–20. sz., Budapest
140 000,- – 160 000,-

BARBÉ, Jacques

1797–1868 Mirecourt
800 000,-

BARBÉ, T. Amable

1822–1892 Paris, Nancy
1 600 000,-

BARCHANEK, József

19. sz., Prága, Sopron
160 000,- – 200 000,-

BARMBERGER, (Hamberger??) Joseph

19. sz., ? Pressburg
80 000,- – 110 000,-

BARRETT, John

1725 körül London
1 300 000,-

BARTAK, Franz

19–20. sz., Znaïm?
60 000,- – 70 000,-

BARTEK, Antal

19. sz.?, Budapest
80 000,- – 120 000,-

BARTEK, Ede

19. sz., Pest, Budapest
600 000,- – 800 000,-

BARTEK, János

?, Sajógömör
50 000,- – 60 000,-

BARTHA, Gyula

20. sz., Nagyvárad, Berettyóújfalu
Kortárs

BATHÓ, János

19. sz.?, London ?
110 000,- – 140 000,-

BARZA, Mihály

20. sz., Nagyszalonta
Kortárs

BARZONI, Francois

19–20. sz., Mirecourt
150 000,- – 650 000,-

BASSOT, Joseph

1737–1807 Paris
1 800 000,-

BAUR, Adolf

1847–1873 Stuttgart
850 000,-

BAUR, Martin

1793–1877 Stuttgart
1 200 000,-

BAZIN, Gustav

19–20. sz., Mirecourt
150 000,- – 650 000,-

Bär, Bähr, BEER??, Andreas Perr??

17–18. sz., Füssen??, Bécs?
90 000,- – 120 000,-

BÁCSI, Sándor

20. sz., Lovászpátona, Győr
Kortárs

BÁRÁNY Dezső

19–20. sz., Budapest, Bécs, Berlin,
850 000,-

BÁTFAI, Kálmán

20. sz.?,
Kortárs

BÁTHORI, Géza

20. sz.?, Eger?
Kortárs

BEER, Ignatius

1719–1807 Bärnau
800 000,-

BEKE, Péter Pál

19–20. sz., Budapest, Köln, Düsseldorf, Párizs,
400 000,-

BELÁNYI, László

20. sz., Ózd, Blakhurst (AUS)
Kortárs

BELLOSIO, Anselmo

1743–1793 Venezia
20 000 000,-

BENCZE, Ignác (Pence, Penze)

18. sz., Cremona
120 000,- – 250 000,-

BENEDEK, László

20. sz., Kolozsvár
900 000,-

BENEDEK, Noémi Erzsébet

20. sz., Budapest
Kortárs

BENYOVSZKY, Rudolf

19–20. sz., Lehnice (Nagylég), Pozsony
110 000,- – 120 000,-

BERGER, Karl August

19–20. sz., New York
850 000,-

BERGMANN, András

19–20. sz., Budapest, Nagymaros
250 000,- – 450 000,-

BERGMANN, András (ifj.)

19–20. sz., Budapest
200 000,- – 350 000,-

BERGONZI, Carlo (I)

1683–1747 Cremona
85 000 000,-

BERGONZI, Michel Angelo

1727–1758? Cremona
22 000 000,-

BERGONZI, Nicola

1746?–1796? Cremona
14 000 000,-

BERNARD, A.F. Nicolas

1870–1959 Lüttich
1 500 000,-

BERNARD, Joseph

1911–1940 Lüttich
1 500 000,-

BERNARDEL, Auguste S. Ph.

1798–1870 Mirecourt, Paris
750 000,- – 6 500 000,-

BERNARDEL, Gustave-Adolphe

1832–1904 Paris, Cherbourg
3 500 000,-

BERNARDEL, Léon

19–20. sz., Paris
950 000,-

BERNARDEL, Louis

1806–1847 Amsterdam, Mirecourt
1 500 000,-

BERTOLOTI, Gasparo di

(Gasparo da Salo)
1540–1609 Brescia
40 000 000,-

BESSLER, Ádám

17. sz., Kassa, Eperjes
800 000,- – 1 500 000,-

BÉRI, Mihály

20. sz., Dombóvár
Kortárs

BETTS, John Edward

1755–1823 London
400 000,- – 2 500 000,-

BIANCHI, Niccolò

1796–1881 Paris, Nizza
3 000 000,-

BIELTZ, (Bilz) Gusztáv

20. sz., Kaposvár, Nagybecskerek
Kortárs

BIKSZEGL, Ferenc

19–20. sz., Budapest
80 000,- – 120 000,-

BIKSZEGL, Lajos

20. sz., Budapest
Kortárs

BILZ, Gusztáv I. Bieltz

20. sz., Kaposvár, Nagybecskerek
Kortárs

BIMBI, Bartolomeo

1760 körül Siena

7 500 000,-

BINA, János

19. sz., Prága, Pozsony, Pest, Prága

110 000,- – 120 000,-

BINDERNAGEL, B.J. Wilhelm

1777–1845 Remstadt, Gotha

750 000,-

BIRÓCZKY, József

19–20. sz., Budapest, Hatvan?

80 000,- – 90 000,-

BISIACH, Carlo

1892–1968 Firenze

2 500 000,-

BISIACH, Leandro

1864–1945 Milano

4 500 000,-

BITTERMANN, Dezső

19–20. sz., Budapest

250 000,-

BITTERMANN, Ödön

20. sz., Budapest

Kortárs

BLANCHARD, Paul-Francois

1851–1912 Lyon

1 800 000,-

BLANCHI, Alberto

1871–1948 Nizza

2 200 000,-

BLASZAUER Róbert

20. sz., Pécs, Budapest

Kortárs

BLONDELET, Emile

20. sz., Paris

750 000,-

BOCHEM, Michael (és mások)

17–18. sz., Köln

850 000,-

BOCZÁN, Béla

20. sz., Pécs

Kortárs

BOCZÁN, Béla (ifj.)

20. sz., Pécs

Kortárs

BOCZÁN, Lajos I.

20. sz., Zenta, (Horvátország)

Kortárs

BOCZÁN, Lajos II.

20. sz., Zenta (Horvátország)

Kortárs

BODA, István

20. sz., Diósgyőr

Kortárs

BODIO, Giambattista

1800 körül Venezia

2 500 000,-

BODOR, János

20. sz., Budaörs

Kortárs

BODY, Ottó

19–20. sz., Mittenwald, Innsbruck

120 000,- – 140 000,-

BOGDANOVICS, István

19. sz., Pest

130 000,- – 160 000,-

BOGNER, Ambrosius Joseph

1752?–1816 Praha, Wien

700 000,-

BOHÁK, Lajos

19–20. sz., Budapest

250 000,-

BOHÁK, Lajos (lfj.)

20. sz., Budapest
Kortárs

BOIVIN, Claude

1707–1756 Paris
1 500 000,-

BOKROSS, Kálmán

19–20. sz., Jelenel, Prága, Budapest,
Bécs, Nyitra
110 000,- – 140 000,-

BOLDIZSÁR, István

19. sz., Pest, Szeged
180 000,- – 220 000,-

BOLLER, Michael

17417–1803 Mittenwald
950 000,-

BOLLINGER, Joseph

19. sz., Steyr
650 000,-

BONNEL?, Emil

1835–1891 Rennes
1 200 000,-

BOQUAY, Jacques

16807–1730 Paris
350 000,- – 1 500 000,-

BORBÉLY, Márton

19–20. sz., Bukarest, Budapest
120 000,- – 160 000,-

BORBON, Caspar

16357–1710 Brussel
2 500 000,-

BORZA, Endre

19–20. sz., Kolozsvár
70 000,- – 90 000,-

BOTH, Béla

20. sz., Budapest ?
Kortárs

BOTH, János

19. sz., Pest, Bécs
90 000,- – 130 000,-

BOULANGEOT, Emil

1877–1944 Mirecourt
1 100 000,-

BOULLANGIER, Charles

1823–1888 London
450 000,- – 1 500 000,-

BOUMESTER, Ian

16297–1681 Amsterdam
4 000 000,-

BOURLIER, Laurent

17987–1878 Mirecourt
750 000,-

BOZÓKY, József

20. sz., Budapest
Kortárs

BÖHM, Ferenc

18–19. sz., Pest
160 000,- – 220 000,-

BÖHM, János

18–19. sz., Pest
160 000,- – 220 000,-

BÖLCSKEY, Ferenc

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

BŐSZ, Károly

20. sz., Budapest
Kortárs

BRADA, Jaroslav

20. sz., Temesvár
Kortárs

BRANDL, Károly

19. sz., Pest, Bécs, Pest
350 000,- – 600 000,-

BRANDSTÄTTER, Matthäus Ignaz

1791?–1851 Wien

1 500 000,-

BRAUN, Antal I.19–20. sz., Bécs, Prága, Budapest,
Belgrád, Temesvár

350 000,-

BRAUN, Antal II.

19–20. sz., Temesvár

250 000,-

BRAUN, Brunó

19–20. sz., ?, ?, Szeged

60 000,- – 80 000,-

BRAUN, János

19–20. sz., Bécs, Szeged

250 000,-

BRAUN, Mihály

19–20. sz., Kolozsvár?

90 000,- – 130 000,-

BRETON, Francois

1750?–1830 Mirecourt

150 000,- – 950 000,-

BREYER, Miklós

19–20. sz., Budapest

50 000,- – 60 000,-

BRIGGS, James William

19–20. sz., Glasgow

350 000,- 950 000,-

BROLIO, Stefano

1892–1936? Mailand

2 500 000,-

BROTSKÓ, Károly

19. sz., Pest

200 000,- – 350 000,-

BROWN, James

18–19. sz., London

350 000,-

BRUGERE, Charles Georges

1865–1930 Paris

1 800 000,-

BRUNNER, Martin

1724–1801 Olmütz

950 000,-

BRÜCKNER, Nándor

19–20. sz., Schönbach, Budapest

250 000,- – 500 000,-

BUCHSTETTER, Gabriel David

1713–1773 Regensburg

2 500 000,-

BUCHSTETTER, Joseph

18. sz., Regensburg

1 800 000,-

BUCSY, Gábor

19–20. sz., Kolozsvár

80 000,- – 90 000,-

BUKÓ, Sándor

20. sz., Budapest

Kortárs

BURAI, Gyula

19–20. sz., Mezőtúr

60 000,- – 70 000,-

BURGER, Kálmán (Bátfai)

20. sz., Budapest

Kortárs

BURGER, Károly

19–20. sz., Budapest

120 000,- – 150 000,-

BURGER, Lajos Viktor

20. sz., Fergana, Budapest

600 000,-

BUSAN, Domenico

18. sz., Vicenza, Venezia

8 500 000,-

BUSSETTO, Giovanni Maria del

17. sz., Cremona

15 000 000,-

BUTHOLD, Charles

19. sz., Mirecourt

450 000,-

CAHUSAC, Thomas

18. sz., London

750 000,-

CALCANIUS, Bernardus

18. sz., Genua

8 500 000,-

CALVAROLA, Bartolomeo

1760 körül Bologna

7 000 000,-

CAMILLI, Camillo

1704?-1754

8 000 000,- – 25 000 000,-

CANDI, Cesare

1869-1947 Bologna, Genua

2 500 000,-

CAPELA, Antonio

20. sz., Espinho

750 000,- – 1 200 000,-

CAPICCHIONI, Marino

20. sz., Rimini

12 000,- – 40 000,-

CAPPA, Goffredo

1644-1717 Saluzzo, Turin

8 000 000,- – 20 000 000,-

CARCASSI, Lorenzo

18. sz., Firenze

8 500 000,-

CARCASSI, Tommaso

18. sz., Firenze

8 500 000,-

CARLETTI, Carlo

1873-1941 Bologna

2 200 000,-

CASSINI, Antonio

1630?-170? Modena

12 000 000,-

CASINI, Serafino

1863-1952 Florenz

1 500 000,-

CASPER, Mihály

18-19. sz., Brassó??

80 000,- – 120 000,-

CASTAGNERI, Andre

18. sz., Paris

3 000 000,-

CASTELLANI, Luigi

1809-1884 Florenz

1 500 000,-

CASTELLANI, Pietro

1780?-1820 Florenz

1 500 000,-

CASTELLO, Paolo

18. sz., Genua

6 000 000,-

CATENARI, Enrico

17-18. sz., Turin

9 500 000,-

CATI, Pietro Antonio

18. sz., Florenz

4 000 000,-

CAVALLI, Aristide

1856-1931 Cremona

1 200 000,-

CEJKA, János

19. sz.?, Sopron

80 000,- – 100 000,-

CEJKA, Josef I.

18–19. sz., Prága
120 000,- – 150 000,-

CEJKA, Josef II.

18–19. sz., Prága, Sopron
120 000,- – 150 000,-

CELANI, Constantino

1860–1953 Ascoli
1 800 000,-

CELANI, Emilio

1866–1898 Ascoli
4 500 000,-

CELIONATUS, Joannes Franciscus

18. sz., Turin
11 000 000,-

CERUTI, Enrico

1808–1883 Cremona
8 500 000,-

CERUTI, Giambattista

1755?–1817? Cremona
12 000 000,-

CERUTI, Giuseppe

1787?–1860 Mantua
9 500 000,-

CHAMPION, René

18. sz., Paris
1 200 000,-

CHANOT, Frederick William

1857–1911 London
2 500 000,-

CHANOT, Francois

1787–1823 Mirecourt, Brest
1 500 000,-

CHANOT, Georges

1801–1883 Paris
650 000,- – 1 600 000,-

CHANOT, Georges

1831–1895 London
850 000,- – 2 000 000,-

CHANOT, Georges Adolphe

1855–1923 Manchester
2 800 000,-

CHANOT, Joseph Antony

1865–1936 London
2 500 000,-

CHAPPUY, Nicolas Augustin

1747–1784 Mirecourt, Paris
1 200 000,-

CHARDON, André

1887–1963 Paris
1 800 000,-

CHARDON, Georges

1870–1949 Paris
2 000 000,-

CHARDON, Marie Joseph

1843–1930 Paris
2 200 000,-

CHARVÁT W.?

19–20. sz., Ruttká??
50 000,- – 60 000,-

CHATELAIN, Francois

18. sz., Paris
850 000,-

CHERPITEL, Nicolas Emile

1841–1893 Paris
1 500 000,-

CHEVRIER, André Auguste

19. sz., Mirecourt, Paris, Brussel
500 000,- – 1 500 000,-

CHIBON, Jean Robert

18. sz., Paris
800 000,-

CHIPOT-VUILLAUME

19–20. sz., Mirecourt, Paris
250 000,- – 1 200 000,-

CHITTA, Gyula

19–20. sz., Beszterce
70 000,- – 80 000,-

CHRACSINSZKY, János

20. sz.? Budapest
Kortárs

CHRISTA, Joseph Paul

1700–1741 München
850 000,-

CHIOCCI, Gaetano

1814–1881 Padua
1 500 000,-

CIGL, Antal

20. sz., Budapest
Kortárs

CIGL, Géza I.

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

CIGL, Géza II.

20. sz., Budapest
Kortárs

CIGL, Jeromos

19–20. sz., Bejdekov, Budapest
350 000,- – 500 000,-

CIGL, Rezső

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

CLAUDOT, Augustin

1776–1843 Mirecourt, Paris
500 000,- – 1 500 000,-

CLAUDOT, Charles

1794–1876 Mirecourt
500 000,- – 1 200 000,-

CLÉMENT, Jean Laurent

18. sz., Mirecourt, Paris
2 500 000,-

COLLIN-MEZIN, Charles Jean Baptiste (I)

1841–1923 Mirecourt, Paris
300 000,- – 850 000,-

COLLIN-MEZIN, Charles Jean Baptiste (II)

1870–1934? Paris, Mirecourt
650 000,-

COMBLE, Ambroise de

1723–1796 Tournay
2 800 000,-

COMINS, John

19. sz., London
850 000,-

COMPOSTANO, Antonio

17–18. sz., Milano
2 800 000,-

CONIA, Stefano (Kónya)

20. sz., Felsőgalla, Cremona
Kortárs

CONTRERAS, José (I)

1710–1782 Madrid
6 500 000,-

CONTRERAS, José (II)

1741?–1791 Madrid
6 500 000,-

CORDANO? Jacopo Filippo

1722?–1774? Genua
3 500 000,-

CORSBY, Georges

1797–1888 London
850 000,-

CORTE, Alfonso Dalla

19. sz., Neapoli
3 800 000,-

COSTA, Felix

19. sz., Parma

5 500 000,-

COSTA, Pietro Antonio

18. sz., Treviso

14 000 000,-

COUTURIEUX, Joseph

19. sz., Chalons sur Marne

1 200 000,-

CRASKE, George

1795–1888 Manchester

350 000,- – 1 200 000,-

CROSS, Nathaniel

1689?–1751 London

2 400 000,-

CROWTHER, John

1755?–1810? London

850 000,-

CUCHET, Gaspard

18. sz., Grenoble

550 000,-

CUYPERS, Johannes Bernardus

1781–1840 Haag

4 500 000,-

CUYPERS, Johannes Franciscus

1766–1828 Haag, Amsterdam

5 000 000,-

CUYPERS, Johannes Theodorus

1724–1808 Haag

6 500 000,-

CSAPKOVICS, József

20. sz., Budapest

450 000,-

CSEJKA János (Cejka!)

19. sz.?, Morva o.? Sopron

70 000,- – 90 000,-

CSER, Károly

20. sz., Kisbér

Kortárs

CSERI, Kálmán

20. sz., Cinkota, Budapest

400 000,-

CSERMELY, Zoltán

20. sz., Budapest

Kortárs

CSERNUS, Farkas

20. sz., Hódmezővásárhely, Csongrád

Kortárs

CSISZÁR, Gyula

20. sz., Igriczi, Miskolc

150 000,- – 400 000,-

CSÓTI, ?

19–20. sz., Szeged

60 000,- – 70 000,-

CSUTOR, János

19–20. sz., Nagybánya, Budapest ?

70 000,- – 80 000,-

CSUTOR, Sándor

19. sz., Nagybánya, Budapest?

70 000,- – 80 000,-

CZAKÓ, István

20. sz., Pécs

Kortárs

CZENKE József

20. sz., Budapest

Kortárs

CZIEGLER, Ferenc

20. sz., Esztergom

Kortárs

CZINEGE, József

20. sz., Szolnok, Budapest

Kortárs

CZUKOR, Gyula

19–20. sz., Losonc
80 000,- – 90 000,-

DAHLINGER, Sebestyén

18–19. sz., Bécs, Pozsony
900 000,- – 1 200 000,-

DALINGER, Sebastian

1735?–1809 Wien
1 500 000,-

DAMM, Pál

20. sz., Pestszenterzsébet, Budapest
350 000,-

DARCHE, Charles Francois

1821–1874 Mirecourt, Bruxelles
1 800 000,-

DARCHE, Hilaire

1862–1929 Bruxelles
1 500 000,-

DARCHE, Joseph

1824?–1867 Mirecourt, Bruxelles
1 800 000,-

DARCHE, Nicolas

1815?–1873 Mirecourt, Aachen
1 500 000,-

DARÓCZI, Péter

20. sz., Szeged
Kortárs

DARTE, Auguste

1830–1888 Paris
950 000,-

DAUM, (Daun) Károly Vilmos

19–20. sz., Bécsújhely, Bécs, Pozsony
700 000,- – 900 000,-

DAUM, Mathias

1789–1855 Wiener-Neustadt
900 000,-

DAUM, (Daun) Mátyás

18–19. sz., Bécsújhely
1 100 000,- – 1 200 000,-

DÁVID, József

20. sz., Kolozsvár
80 000,- – 120 000,-

DECONET, Michele

1712?–180? Padua, Venezia
8 000 000,- – 14 000 000,-

DEFRESNE, Pierre

18. sz., Rouen
650 000,-

DEGANI, Eugenio

1840–1915 Venezia
1 100 000,- – 2 500 000,-

DEGANI, Giulio

1875–1955 Montagnana, USA
1 000 000,- – 1 800 000,-

DELANNOY, Henri Joseph

1712–1795 Lille
1 800 000,-

DELEPLANQUE, Gerard

18. sz., Lille
950 000,-

DERAZEY, Honore

19. sz., Paris
650 000,- – 1 800 000,-

DERAZEY, Jean Joseph

1794–1883 Mirecourt
250 000,- – 950 000,-

DERAZEY, Justin

1839–1890 Mirecourt
450 000,- – 1 200 000,-

DESIDERI, Raffaele

1797?–1871 Ascoli
1 200 000,-

DESPINE, Alexandre

1775–18?? Turin

6 500 000,-

DÉNES, József

20. sz., Budapest

Kortárs

DICKINSON, Edward

18. sz., London

700 000,-

DIDELIN, Joseph

18. sz., Nancy

500 000,-

DIDELOT, Dominique

19. sz., Mirecourt

650 000,-

DIDION, Gabriel

19. sz., Mirecourt

600 000,-

DIEHL, Friedrich

1814–1873? Darmstadt

900 000,-

DIEHL, Heinrich

1815–1850? Mainz

800 000,-

DIEHL, Jakob

1807–1873 Bremen, Hamburg

800 000,-

DIEHL, Jakob August

18. sz., Darmstadt

950 000,-

DIEHL, János

19. sz., Pest

600 000,- – 800 000,-

DIEHL, Johann

1775–1850 Mainz

2 500 000,-

DIEHL, Martin

1741–1793 Mainz

2 500 000,-

DIEHL, Nikolaus

1779–1851 Darmstadt

1 500 000,-

DIEHL, Nikolaus Louis

1829–1876 Hamburg

750 000,-

DIENER, Franz

1790–1866 Graslitz

600 000,-

DIEUDONNÉ, Amedee

20. sz., Mirecourt

350 000,- – 850 000,-

DISCHKA, János

19–20. sz., Pécs

50 000,- – 60 000,-

DISCHKA, Győző

19. sz., Pécs

70 000,- – 90 000,-

DODD, Thomas

18–19. sz., London

4 000 000,-

DOLLENZ, Giovanni

19. sz., Triest

3 500 000,-

DOLLENZ, Giuseppe

19. sz., Triest

3 500 000,-

DOLMÁNYOS, Krisztina

20. sz., Budapest

Kortárs

DOPFER, Nikolaus

1714–1788 Mainz

1 600 000,-

DÖLLING, Hermann

20. sz., Markneukirchen
450 000,- – 1 100 000,-

DÖRFFEL, Johann (és mások)

1680–1701? Klingenthal
(18–19. sz., Klingenthal)
750 000,- – 900 000,-

DÖTSCH, Michael

1874–1960 Berlin
1 500 000,-

DUCHESNE, Nicolas

18. sz., Paris
750 000,-

DUCLOS, Nicolas

18. sz., Barcelona
850 000,-

DUDÁS, Lajos

20. sz., Subotica, Szabadka
Kortárs

DUKE, Richard (I)

18. sz., London
150 000,- – 950 000,-

DUKE, Richard (II)

18–19. sz., London
1 500 000,-

DUWAER, Hermann Gerardus

1842–1909 Utrecht
950 000,-

DVORAK, (Dworak) János

19. sz., Unhorstl, Prága, Pest
700 000,- – 900 000,-

DVORÁK, Johann Baptist

1825–1890 Prag
1 800 000,-

DVORÁK, Karel

1856–1909 Prag
2 200 000,-

DVORZSÁK, (Dworak) Lajos

19–20. sz., Budapest
Kortárs

EBERLE, Benedek

18–19. sz., Wien, Pest
400 000,- – 450 000,-

EBERLE, Eugène

1885–1936 Rotterdam
1 500 000,-

EBERLE, Johann Udalricus

17–18. sz., Vils, Prag
1 500 000,- – 1 800 000,-

EBERLE, Johannes Udalricus

1699–1768 Prag
2 500 000,-

EBERLE, Magnus, Benedek

19. sz., Wienerneustadt, Győr
600 000,- – 750 000,-

EBERLE, Magnus Benedict

1775–1835? Füssen
1 200 000,-

EBERLE, Tomaso

18. sz., Wien, Neapol, Pest?, Győr?
1 400 000,- – 1 600 000,-

EBERLE, Tomaso

1727–179? Vils
9 500 000,-

EBERLE, Wenzel Michael

1738–1772 Prag
850 000,-

EBNER, Gotthard

17–18. sz., Hallein
650 000,-

EDLINGER, Hans Georg

17. sz., Augsburg
850 000,-

EDLINGER, Joseph Joachim

1693–1748 Prag
850 000,-

EDLINGER, Thomas (I)

1656–1690 Augsburg
850 000,-

EDLINGER, Thomas (II)

1662–1729 Augsburg, Prag
900 000,-

EGERT, József

19–20. sz., Hódcság
40 000,-50 000,-

ELEK, Béla

20. sz., Miskolc
Kortárs

ELEK, Sándor

19–20. sz., Erdőhorváti, Miskolc
250 000,- – 300 000,-

ELEK, Sándor (ifj.)

20. sz., Budapest, Miskolc
Kortárs

ELSLER, Johann Joseph

18. sz., Mainz
1 100 000,-

EMBER, János

19–20. sz., Budapest
150 000,- – 1 200 000,-

EMILIANI, Francesco

18. sz., Rom
6 000 000,- – 10 000 000,-

ENGLEDER, Alajos

19. sz., Grossberg, Buda, Budapest
800 000,- – 1 200 000,-

ENGLEDER, András

19. sz., Pest?
??

ENGLEDER, Andreas

19. sz., München
2 500 000,-

ENGLEDER, József

19. sz., Buda?
??

ENZENSERGER, Christoph

1670–1747 Füssen
950 000,-

EÖRDÖG, István

20. sz., Budapest
Kortárs

ERDÉSZ, Ottó

20. sz., Pozsony (Bratislava), Buda-
pest, USA
Kortárs

ERGELE, Johann Conrad

18–19. sz., Freiburg
850 000,-

ERNST, Franz Anton

1745–1805 Gotha
750 000,-

ERŐS, József

20. sz., Győr
Kortárs

ERTL, Jakob

19. sz., Pressburg
600 000,- – 750 000,-

ERTL, Johann

18–19. sz., Raidling, Wien
450 000,- – 500 000,-

ERTL, Johann Anton

1776–1828 Wien
850 000,-

ERTL, Karl

19. sz., Pressburg
1 200 000,-

ERTL, Karl

19. sz., Pressburg
800 000,- – 950 000,-

ERTL, Martin

19. sz., Wien, Pressburg??
300 000,- – 350 000,-

ESPANA, Francisco

1793–1877 Barcelona
1 200 000,-

ÉVE, Jacques Charles

18. sz., Paris
850 000,-

FABRICATORE, Gianbattista

18–19.sz., Neapel
2 200 000,-

FABRICATORE, Gennaro

18–19. sz., Neapel
2 200 000,-

FABRIS, Luigi

19. sz., Venezia
3 500 000,-

FAGNOLA, Hannibal

19–20. sz., Turin
1 000 000,- – 3 500 000,-

FALAISE, Joseph

18–19. sz., Paris
1 100 000,-

FALISSE, Auguste

1883–1951 Ixelles
850 000,-

FARKAS, Béla

20. sz., Jászalsószentgyörgy, Nagyvárad, Pest, Cegléd
Kortárs

FARKAS, Béla

20. sz., Nagyigmánd, Győr, Debrecen, Bécs, Pécs, Kaposvár
400 000,- – 500 000,-

FARKAS, Frantisek

20. sz., Zihárec, Zilina, Galanta
Kortárs

FARKAS, István

20. sz., Veszprém, Budapest, Cremona
Kortárs

FARKAS, Károly

19–20. sz., Kolozsvár
50 000,- – 60 000,-

FAROTTI, Celeste

1864–1928 Mailand
1 800 000,-

FEJÉR, Miklós

20. sz., Sátorajáújhely
Kortárs

FEJES, László

20. sz., Orosháza, Budapest
Kortárs

FEKETE, Mihály

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

FENDT, Bernhard

1756–1832 London
4 500 000,-

FENDT, Bernhard Simon

1800–1851 London
6 000 000,-

FENDT, Jacob

1815–1849 London
1 400 000,-

FENDT, Martin

1812–1845 London
850 000,-

FENT, Francois

1733–1796 Füssen
2 100 000,-

FERENCZY, Sándor (Alexander)
19. sz., Pest, Wien, Budapest, Wien, USA?
850 000,- – 1 200 000,-

FERENCZY-TOMASOVSKY, Károly
19–20. sz., Pest, Berlin, Hága
950 000,- – 1 400 000,-

FÉTIQUE, Jules
1875–1951 Mirecourt, Paris
1 500 000,-

FÉTIQUE, Victor
1872–1933 Mirecourt, Paris
850 000,-

FICHTL, Johann Ulrich
18. sz., Mittenwald
950 000,-

FICHTL, Martin Mathias (I)
1649–1707 Wien
900 000,-

FICHTL, Martin Matthias (II)
1682?–1768 Wien
900 000,-

FICKER, Johann Christian
18. sz., Markneukirchen
650 000,-

FICKER, Johann Gottlob
1744–1832 Markneukirchen
950 000,-

FINSTER, János
19–20. sz., Budapest, New York
400 000,- – 600 000,-

FINTA, János ?
19. sz., ?
??

FIORINI, Giuseppe
1861–1934 Bologna, München
2 000 000,- – 3 500 000,-

FIORINI, Raffaele
1828–1898 Bologna
4 000 000,-

FISCHER, Anton
1794–1879 Wien
1 200 000,-

FISCHER, Johann Ulrich
1688–1728? Landshut, München
850 000,-

FISCHER, Joseph
18–19. sz., Regensburg
1 400 000,-

FISCHER, Zacharias
1730–1812 Würzburg
700 000,-

FLEURY, Benoit
1718?–1791? Paris
2 800 000,-

FLORIÁN, Jozef
20. sz., Kosice (Kassa)
150 000,- – 200 000,-

FORD, Jacob
18. sz., London
650 000,-

FORSTER, Simon Andrew
1801–1870 London
1 800 000,-

FORSTER, William
1739–1808 London
1 800 000,-

FORSTER, William
1764–1824 London
1 800 000,-

FRANK, Meinard
1775–1838? Linz
950 000,-

FRANKE, Max
1880–1965 Leipzig
850 000,-

FRIRSZ, Márton
20. sz., Budapest
Kortárs

FRIRSZ, Miksa I.
19–20. sz., Budapest, München, Würzburg, Budapest
1 200 000,- – 1 400 000,-

FRIRSZ, Miksa II.
20. sz., Budapest, USA
Kortárs

FRITZ, Johann
1783–1825? Innsbruck
650 000,-

FRITZSCHE, Johann Benjamin
19. sz., Dresden
550 000,-

FRITZSCHE, Johann Samuel
18–19. sz., Dresden, Leipzig
650 000,-

FURBER, John
18–19. sz., London
450 000,- – 1 200 000,-

FUX, Mathias
17. sz., Wien
850 000,-

FÜGEDI, György
20. sz., Budapest
Kortárs

GAÁL, Ferenc
19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

GABINGER, (Kabinger) Jakab
19. sz., Pest, Oroszország??
150 000,- – 250 000,-

GABRIELLI, Giovanni Battista
1716–1771 Florenz
1 800 000,- – 6 500 000,-

GADDA, Gaetano
19–20. sz., Mantua
850 000,- – 2 000 000,-

GADDA, Mario
19–20. sz., Mantua
450 000,- – 1 000 000,-

GALLA, Antal
19–20. sz., Kosice (Kassa), Brünn
350 000,- – 500 000,-

GÄNDL, Johann
18. sz., Goysern
650.000,-

GÄNDL, Michael
18. sz., Goysern
650 000,-

GÄRTNER, Eugen
1864–1944 Stuttgart
850 000,-

GAFFINO, Giuseppe
1720?–1786 Paris
3 000 000,-

GAGLIANO, Alessandro
18. sz., Neapel
12 000 000,-

GAGLIANO, Antonio
18–19. sz., Neapel
8 000 000,-

GAGLIANO, Ferdinando
18. sz., Neapel
3 500 000,- – 10 000 000,-

GAGLIANO, Gennaro
18. sz., Neapel
4 000 000,- – 11 000 000,-

GAGLIANO, Giovanni

18–19. sz., Neapel
2 000 000,- – 7 000 000,-

GAGLIANO, Joseph

18–19. sz., Neapel
3 500 000,- – 11 000 000,-

GAGLIANO, Nicola (I)

18. sz., Neapel
4 000 000,- – 12 000 000,-

GAGLIANO, Nicola (II)

18–19. sz., Neapel
8 000 000,-

GAGLIANO, Raffaele

19. sz., Neapel
8 000 000,-

GAGLIANO, Vincenzo

19. sz., Neapel
2 500 000,-

GAIBISSO, Giovanni Battista

1876–1962 Alassio
1 800 000,-

GAILLARD, Charles

19. sz., Paris
1 500 000,-

GALRAM, Joachim Joseph

18–19. sz., Lissabon
2 400 000,-

GAND, Charles Adolphe

1812–1866 Paris
3 500 000,-

GAND, Charles Francois

1787–1845 Versailles, Paris
5 500 000,-

GAND, Charles Michel

18–19. sz., Mirecourt, Versailles
1 500 000,-

GAND, Charles Nicolas

1825–1892 Paris
3 500 000,-

GAND, Guillaume

1792–1858 Versailles
4 000 000,-

GARAI, János

19–20. sz., Temesvár
60 000,- – 70 000,-

GARAMI, Miklós ?

18. sz., Neapel
??

GASPARO, da Salo

(Berolotti, Gasparo di)
1540–1609 Brescia
40 000 000,-

GAVINIES, Francois

1683?–1772 Paris
750 000,-

GÁL, György

20. sz., Pécs
Kortárs

GEDLER, Johann Anton

1725?–1790? Füssen
1 200 000,-

GEDLER, Joseph Benedict

1775–1830 Füssen
1 500 000,-

GEDLER, Norbert

1692–173? Füssen, Würzburg
1 100 000,-

GEIGER, ?

19–20. sz., Budapest
??

GEISSENHOF, Franz

1753–1821 Wien
1 200 000,- – 3 500 000,-

GEMÜNDER, August Martin
1814–1895 Ingelfingen, USA
3 500 000,-

GEMÜNDER, George
1816–1899 Ingelfingen, USA
3 500 000,-

GERLE, Conrad
15–16. sz., Nürnberg?
??

GERLE György
16.–17. sz., Innsbruck, Wien ?
??

GERLE, János (Melchior)
17. sz., Innsbruck, Nürnberg?
??

GERMAIN, Joseph Louis
1822–1870 Paris
1 500 000,-

GERMAIN, Emile
1853–1933 Paris
850 000,-

GIGLI, Julio Cesare
18. sz., Rom
5 000 000,-

GILA, Jenő
19–20. sz., Hódmezővásárhely
65 000,- – 75 000,-

GILBERT, Jeffrey James
1850–1942 Peterborough
250 000,- – 1 500 000,-

GILKES, Samuel
1787–1827 London
550 000,- – 2 200 000,-

GILKES, William
1811–1875 London
850 000,-

GILLET, Louis
1891–1970 Nancy,
Chalon-sur-Saone
750 000,-

GINTRA, Sándor
19–20. sz., Budapest, Székesfehérvár,
Bécs, Schwerin
150 000,- – 200 000,-

GLÄSEL, Heinrich Hermann
(és mások)
1838–1914 Markneukirchen
500 000,- – 900 000,-

GLASS, Christian
18–19. sz., Klingenthal
950 000,-

GLASS, Friedrich August
19. sz., Klingenthal
950 000,-

GLIER, Johann Adam (II)
(és mások)
1693–1777 Markneukirchen
650 000,- – 1 500 000,-

GOBETTI, Francesco
1674?–1723 Venezia
15 000 000,-

GOFRILLER, Francesco
1692–174? Udine, Venezia
20 000 000,-

GOFRILLER, Matteo
1659–1742 Venezia
22 000 000,-

GOLLOB, Balázs
20. sz., Budapest
Kortárs

GOSSELIN, Jean
19. sz., Paris
500 000,-

GOSSLER, Endre

20. sz., Kispest, Szombathely
70 000,- – 85 000,-

GOTTFRIED, Vencel

19. sz., Pozsony
65 000,- – 75 000,-

GOULDING, ?

18–19. sz., London
120 000,- – 1 500 000,-

GÖTZ, Johann

1788–1827 Wien
(és mások)
750 000,- 1 200 000,-

GRAGNANI, Antonio

18. sz., Livorno
1 800 000,- – 9 500 000,-

GRAGNANI, Onorato

18. sz., Livorno
6 000 000,-

GRANCINO, Francesco

17. sz., Milano
950 000,- – 14 000 000,-

GRANCINO, Giovanni

17–18. sz., Milano
1 200 000,- – 16 000 000,-

GRANDJON, Jules Joseph

19. sz., Mirecourt
450 000,- – 950 000,-

GRIENBERGER, Joseph

19. sz., Linz
650 000,-

GRIMM, Carl

1794–1855 Berlin
850 000,-

GROSSELET, Joseph

18. sz., Mirecourt
700 000,-

GROSSET, Pierre Francois

18. sz., Paris
900 000,-

GRÜNDLER, János

19. sz., Szabadka, Pest
150 000,- – 200 000,-

GRÜNTLER, A. ?

19. sz., Pest
??

GSCHIEL, András, János

18. sz., Pest
350 000,- – 450 000,-

GSCHIEL, József, Mihály

18–19. sz., Pest
350 000,- – 450 000,-

GUADAGNINI, Antonio

1831–1881 Torino
5 000 000,-

GUADAGNINI, Carlo

1768–1816 Parma
8 000 000,-

GUADAGNINI, Felice

19. sz., Torino
6 000 000,-

GUADAGNINI, Francesco

1863–1948 Torino
2 000 000,- – 5 000 000,-

GUADAGNINI, Gaetano

1750?–1817 Torino
1 000 000,- – 2 000 000,-

GUADAGNINI, Giambattista

1711–1786 Piacenza, Milano,
Cremona
1 700 000,- – 35 000 000,-

GUADAGNINI, Giuseppe

18–19. sz., Milano, Como, Parma
1 200 000,- – 15 000 000,-

GUADAGNINI, Lorenzo

17–18. sz., Cremona, Piacenza
1 100 000,- – 20 000 000,-

GUARNERI? Andrea

1626?–1698 Cremona
12 000 000,- – 35 000 000,-

GUARNERI, Giuseppe (I)

1666–1739 Cremona
30 000 000,- – 60 000 000,-

GUARNERI, Giuseppe (II)

(del Gesu)
1698–1744 Cremona
70 000 000,- – 120 000 000,-

GUARNERI, Pietro (I)

1655–1720 Cremona
30 000 000,- – 50 000 000,-

GUARNERI, Pietro (II)

1695–1762 Venezia
30 000 000,- – 60 000 000,-

GUASTALLA, Dante & Alfredo

20. sz., Reggiolo
800 000,- – 1 600 000,-

GUCKER, Nándor

19–20. sz., Budapest
350 000,- – 400 000,-

GUERRA, Emiliano

1875–1956 Torino
2 500 000,-

GUERSAN, Louis

18. sz., Paris
450 000,- – 2 200 000,-

GUGGEMOS, Markus

1760–1806 Füssen
1 200 000,-

GUIDANTE, Giovanni Florenus

17–18. sz., Bologna
1 200 000,- – 8 000 000,-

GUIDANTE, Florenus

18. sz., Bologna
2 500 000,- – 10 000 000,-

GUILLAMI, Joannes

18. sz., Barcelona
1 500 000,- – 5 500 000,-

GUILLLOT, Claude

18–19. sz., Bordeaux
1 500 000,-

GUILLLOT, Henri

19. sz., Bordeaux
950 000,-

GUINOT, Claude Nicolas

18. sz., Mirecourt
950 000,-

GUINOT, Francois

19–20. sz., Mirecourt
850 000,-

GUINOT, Jean

18. sz., Mirecourt
950 000,-

GUINOT, Joseph (I)

18. sz., Mirecourt
950 000,-

GUINOT, Joseph (II)

18. sz., Mirecourt
950 000,-

GUMINÁR, Ernő

20. sz., Óriszentpéter, Székesfehérvár
Kortárs

GUMINÁR, Tamás

20. sz., Székesfehérvár, Budapest
Kortárs

GUTERMANN, Vilmos, Tivadar

19–20. sz., München, Budapest, Bécs
400 000,- – 600 000,-

GUTERMANN, Wilhelm

1828–1900 München

1 200 000,-

GUTH, Miksa

20. sz., Budapest

120 000,- – 200 000,-

GYÉMÁNT, János

20. sz., Kiskundorozsma, Szeged

Kortárs

GYÖRKÖS, Zs.. Lajos

20. sz., Tordaszentlászló, Nagybánya,

Kolozsvár, Berlin

Kortárs

GYÖRKY, Mihály

19–20. sz., Budapest

75 000,- – 80 000,-

GYŐRY, Endre

20. sz., Nagyvárád, Budapest, Székes-

fehérvár

Kortárs

GYURA, Gábor (Dezséri)

19–20. sz., Cserhátszentiván, Budapest

85 000,- – 95 000,-

HAÁR, Samu

19–20. sz., Medve, Nagyszeben,

Nagyvárád

80 000,- – 90 000,-

HABITS, Antal

19–20. sz., Győrszentmárton, Budapest

150 000,- – 180 000,-

HABITS, János

19. sz., Székesfehérvár, Győr

80 000,- – 90 000,-

HABITS, István

19–20. sz., Pannonhalma?, Győr?

??

HABITS, József

18–19. sz., Pannonhalma

??

HABITS, Lajos

19–20. sz., Rákoscscaba, Budapest

85 000,- – 95 000,-

HACKHOFER, Antal?

19–20. sz., ?

??

HACKHOFER, Ferenc (Franz)

18–19. sz., Wien, Pest

120 000,- – 150 000,-

HAFF, Joseph Anton (I)

19. sz., Augsburg

1 200 000,-

HAFF, Joseph Anton (II)

19–20. sz., Augsburg, München

1 200 000,-

HAJDÚ, Pál

20. sz., Orosháza, Szeged?

Kortárs

HAKKERT, Jacob

19–20. sz., Rotterdam

1 800 000,-

HALÁSZ, József

18–19. sz., Schönbach, Pest

250 000,- – 300 000,-

HAMBERGER, Ferdinánd

19. sz., Pressburg

600 000,- – 800 000,-

HAMBERGER, Ferenc

19. sz., Pressburg

500 000,- – 700 000,-

HAMBERGER, Ferenc Nándor

19. sz., Pressburg

600 000,- – 800 000,-

HAMBERGER, József (Joseph)

19. sz., Wien, Pressburg
400 000,- – 1 200 000,-

HAMBERGER, József (Joseph) ifj.

19–20. sz., Pressburg, Wien
800 000,- – 1 200 000,-

HAMM, Andreas

18. sz., Markneukirchen
(és mások)
650 000,- – 1 200 000,-

HAMMIG, Johann Georg

1702–1754 Markneukirchen
(és mások)
850 000,- – 2 000 000,-

HANDLEY, Henry

19–20. sz., Worcester
120 000,- – 850 000,-

HARDIE, Matthew

1755–1826 Edinburgh
350 000,- – 1 500 000,-

HARDIE, Thomas

1804–1856 Edinburgh
1 800 000,-

HARE, John

18. sz., London
2 300 000,-

HARE, Joseph

18 sz., London
2 300 000,-

HARKENDORF, Hans

17. sz., Flensburg
1 200 000,-

HARLOW, Frank

20. sz., Sheffield
150 000,- – 450 000,-

HARRIS, Charles (I)

18–19. sz., London
250 000,- – 1 200 000,-

HARRIS, Charles (II)

19. sz., London
500 000,- – 1 200 000,-

HARSÁNYI, István

20. sz., Budapest
Kortárs

HART & Son

19–20. sz., London
150 000,- – 1 200 000,-

HART, John Thomas

1805–1874 London
750 000,-

HAUDEK, Carl

1862–1919 Wien
1 500 000,-

HAUSER (Hauszer), Gusztáv

19. sz., Budapest, Zombor, Nagyvárád
70 000,- – 90 000,-

HAVAS, István

19–20. sz., Budapest
450 000,- – 750 000,-

HAVELKA, Johann Baptist

18. sz., Linz
1 200 000,-

HAVELKA, Simon Johann

18. sz., Linz
1 500 000,-

HAVEMANN, David Christian

18. sz., Klingenthal
750 000,-

HAWKES & Son

19–20. sz., London
100 000,- – 450 000,-

HÄDL, Johann

17–18. sz., Regensburg
750 000,-

HEATON, William

19–20. sz., Gomershal
250 000,- – 450 000,-

HEBERLEIN, Heinrich Theodor

1843–1909 Markneukirchen
350 000,- – 1 200 000,-

HEFKEN, Johannes

18. sz., Amsterdam
850 000,-

HEGYESI, Béla

20. sz., Budapest
Kortárs

HEIDEGGER, Ede

19–20. sz., Passau, Pest, Linz
150 000,- – 250 000,-

HEIN, Márton

19–20. sz., Nagymaros, Budapest,
Székesfehérvár
150 000,- – 250 000,-

HEINICKE, Mátyás

19–20. sz., Maria Kulm, Markneu-
kirchen, Budapest, Velence, Wildstein
800 000,-

HEINICKE, Mathias

1873–1956 Wildstein
250 000,- – 1 600 000,-

HEINRICH, Andreas

19. sz., Schönbach, Budapest, Schönbach
120 000,- – 160 000,-

HEL, Pierre Joseph

1842–1902 Lille
850 000,- – 3 500 000,-

HEL, Pierre Jean

1884–1937 Lille
650 000,- – 2 500 000,-

HELLMER, Johann Georg

18. sz., Prag
3 500 000,-

HELLMER, Carl Joseph

1739–1811 Prag
2 800 000,-

HELLMIG, Carl

1828–1866? Berlin
850 000,-

HENRY, Carolus

1803–1859 Paris
1 400 000,-

HENRY, Joseph

1823–1870 Paris
2 500 000,-

HENTSCHL, Johann Joseph

1709–1782 Brünn
800 000,-

HEPKE, András

20. sz., Budapest
Kortárs

HERCEGH, István

19. sz., Kecskemét
80 000,- – 120 000,-

HERENDI, Géza

20. sz., Babot, Budapest
Kortárs

HERTEL, Anton

19–20. sz., Düsseldorf
110 000,- – 350 000,-

HERZLIEB, Franciscus

18–19. sz., Graz
1 350 000,-

HESKETH, Thomas Earle

19–20. sz., Manchester
220 000,- – 950 000,-

HETESY, Ferenc

19–20. sz., Budapest
??

HEYNBERG, Emile

1864–1939 Lüttich

1 400 000,-

HIDY, László

19–20. sz., Budapest

120 000,- – 160 000,-

HIDY, Zoltán

19–20. sz., Budapest

80 000,- – 90 000,-

HIEBLER, Joseph

1704–1793? Augsburg

750 000,-

HILDEBRANDT, Michael

18–19. sz., Hamburg

850 000,-

HILL, Henry Lockey

1774–1845 London

450 000,- – 1 900 000,-

HILL, Joseph

1715–1784 London

1 000 000,- – 4 500 000,-

HILL, Lockey

1756–1810 London

950 000,- – 3 000 000,-

HILL, W. E. & Sons

19–20. sz., London

850 000,- – 2 600 000,-

HILLER, Franz

19. sz., Wiener-neustadt, Znaim, Budapest?

90 000,- – 120 000,-

HILLER, Artúr Vilmos

19. sz., Drezda, Budapest, Mittenwald

90 000,- – 120 000,-

HILZ, Carlo ?

20. sz., Budapest ?

??

HIMMER, Maximilian

1871–1936 USA, Berlin

1 200 000,-

HOCK, Nándor

19–20. sz., Rákospalota

50 000,- – 60 000,-

HOFFMANN, Christian

19. sz., Vienna

250 000,- – 450 000,-

HOFFMANN, Friedrich

1647–1714 Wölfelsdorf

(és mások)

650 000,- – 1 500 000,-

HOFFMANN, Johann Christian

1683–1750 Leipzig

1 200 000,-

HOFFMANN, Martin

1654–1719 Leipzig

1 200 000,-

HOFFMANN, Nándor

19–20. sz., Budapest

150 000,- – 200 000,-

HOFMANN, Anton

1814–1871 Wien

1 000 000,-

HOFMANS, Matthijs

1622–167? Antwerpen

1 800 000,- – 3 500 000,-

HOING, Clifford

20. sz., High Wycombe

350 000,- – 750 000,-

HOLLMAYR, Lorenz

1635–1681 Wien, München, Füssen

(és mások)

950 000,- – 2 000 000,-

HOLLÓ, Bence

20. sz., Budapest

Kortárs

HOLZEL, Ignaz

18–19. sz., Brassó, Kronstadt?
80 000,- – 120 000,-

HOLZMANN, Pál

19–20. sz., Budapest
Kortárs

HOLZMANN, Vilmos

20. sz., Budapest, ?
90 000,- – 120 000,-

HOMOLKA, Emanuel Adam

1796–1849 Velvary
750 000,- – 2 000 000,-

HOMOLKA, Ferdinand

19. sz., Velvary, Prag, Sopron, Prag
1 800 000,- – 2 500 000,-

HOMOLKA, Ferdinand August

1828–1890 Prag
2 000 000,-

HOMOLKA, Vincenz, Emanuel

19. sz., Velvary, Prag, Pest, Prag
1 500 000,- – 2 000 000,-

HOOF, Alphons van

1878–1936 Antwerpen
850 000,-

HOPF, Caspar (I)

17–18. sz., Klingenthal
(és mások)
650 000,- – 1 500 000,-

HORÁK, János

18. sz., Pest
??

HORNSTEINER, Mathias (I)

18. sz., Mittenwald
(és mások)
750 000,- – 3 000 000,-

HORVÁTH, ?

19. sz., Árva?
??

HORVÁTH, Anton

20. sz., Románia (Erdély), Saarbrücken
Kortárs

HORVÁTH, Baltazár?

20. sz., Kolozsvár
??

HORVÁTH, Boldizsár

20. sz., Kolozsvár
Kortárs

HORVÁTH, D. Gyula

19–20. sz., Magyarország, USA
??

HORVÁTH, István

19–20. sz., Vasbozsok, Budapest
350 000,- – 400 000,-

HORVÁTH, Károly

20. sz., Székesfehérvár
80 000,- – 90 000,-

HORVÁTH, László Dr.

20. sz., Topovár, Dombóvár
Kortárs

HORVÁTH, László

19–20. sz., Szombathely
60 000,- – 80 000,-

HOSP, Georg

18. sz., Mittenwald
850 000,-

HÖSS, Rudolph

17–18. sz., München
950 000,-

HOYER, Andreas

18. sz., Klingenthal, Quittenbach
(és mások)
550 000,- – 1 100 000,-

HOZMANN, Pál ?

??
??

HUBER, Johann Georg

17417–1772 Wien

1 600 000,-

HUDSON, Georg Wolme

19–20. sz., London

650 000,- – 2 200 000,-

HUEBER, András

18. sz., Pest

300 000,- – 400 000,-

HULINZKY, Thomas

1731–1788 Prag

2 500 000,-

HUMMEL, Mathias

17–18. sz., Nürnberg

1 200 000,-

HUNGER, Christoph Friedrich

1718–1787 Dresden, Leipzig

1 500 000,-

HUSSON, Charles (I)

19. sz., Mirecourt

850 000,-

HUSSON, Charles (II)

1847–1915 Paris

850 000,-

IZIK, ?

20. sz., Budapest

Kortárs

JACOBS, Hendrik

16297–1704 Amsterdam

950 000,- – 3 500 000,-

JACQUOT, Charles

1804–1881 Nancy, Paris

2 200 000,-

JACQUOT, Pierre Charles

1828–1900 Nancy

2 200 000,-

JAIS, Andreas

1685–1757 Mittenwald

1 800 000,-

JAIS, Anton

1748–1877 Mittenwald

2 500 000,-

JAIS, Johann

18. sz., Bozen

3 200 000,-

JAKAB, Benjámín

19–20. sz., Temesvár

80 000,- – 120 000,-

JANKÓ, János

19. sz., Pest

??

JAUCH, Andreas Balthasar

17017–1784 Rom, Dresden

900 000,-

JAUCH, Ignaz Augustin

1749–18127 Dresden

900 000,-

JAUCH, Johann

18. sz., Dresden

900 000,-

JAUCH, Johann

18. sz., Graz

1 500 000,-

JAURA, Wilhelm Thomas

1863–1922 Wien

2 400 000,-

JAY, Henry

18. sz., London

350 000,- – 1 200 000,-

JÁGER, László

20. sz., Budapest

Kortárs

JEANDEL, Pierre Napoléon

1812–1879 Rouen

650 000,-

JERKOVITZ, Oszkár

19–20. sz., Nagykanizsa

??

JERZSABEK, Bonifác

19–20. sz., Budapest

??

JERZSABEK, Bonifác (ifj.)

20. sz., Budapest

??

JOHNSON, John

18. sz., London

450 000,- – 1 500 000,-

JOMBAR, Paul

19–20. sz., Paris

450 000,- – 1 100 000,-

JORIO, Vincenzo

18–19. sz., Neapel

3 600 000,-

JUNGSMANN, Dezső

19–20. sz., Arad, Budapest, Berlin

120 000,- – 150 000,-

KABAY, Imre (I)

19–20. sz., Hajdúnánás, Debrecen

80 000,- – 120 000,-

KABAY, Imre (II)

20. sz., Nádudvar, Debrecen, Budapest

Kortárs

KABINGER, Jakab

19. sz., Pest, Oroszország

120 000,- – 450 000,-

KAIML, Franz

19–20. sz., Budapest

??

KAIN, Lajos

19–20. sz., Szeged, Nagyikinda, Pécs,

Budapest, Szabadka

120 000,- – 150 000,-

KALFMAN, Lajos

20. sz., Budapest, Toronto

Kortárs

KALIKIN, László

20. sz., Pestszentlőrinc

250 000,- – 300 000,-

KALMAN,? (Kalmár?) ? Lajos

20. sz., Erdély

??

KALMÁR, Lajos

20. sz., Recsk

Kortárs

KAMARÁS, János

19–20. sz., Budapest

120 000,- – 150 000,-

KAMLOSI (Comlossi, Komlósi??),**Andreas**

19. sz., Wien, ?

??

KATONA, Géza

20. sz., Budapest

Kortárs

KÁSA, Sándor

20. sz., Budapest

Kortárs

KÄMBL, Johann Andreas

1699–1781 München

1 500 000,-

KARNER, Bartolomeus

18. sz., Mittenwald

(és mások)

2 000 000,- – 3 000 000,-

- KAUL, Paul**
19–20. sz., Paris
450 000,- – 950 000,-
- KEFFER, Joseph (I)**
18. sz., Ramsau
(és mások)
650 000,- – 1 200 000,-
- KELEMEN, László**
20. sz., Mezőtúr
Kortárs
- KEMBTTER, Andrea**
1700?–1786 Dillingen
2 800 000,-
- KEMENCEZI, Gyula**
20. sz., Budapest
Kortárs
- KEMÉNY, Zsombor**
20. sz., Budapest
Kortárs
- KENNEDY, Alexander**
1695?–1785 London
1 800 000,-
- KENNEDY, Thomas**
1784–1870 London
1 200 000,- – 5 500 000,-
- KENYHERCZ, István**
20. sz., Palló, Budapest
Kortárs
- KÉPSZELY, János**
19–20. sz., Besztercebánya, Újszőny,
Bélabánya
120 000,- – 150 000,-
- KERKOVITS, Ferenc**
18–19. sz., Nyitra, Pressburg
90 000,- – 120 000,-
- KERLINO, Giovanni**
15. sz., Brescia
12 000 000,-
- KERSCHENSTEINER, Xaver**
1839–1915 Regensburg
1 400 000,-
- KERTÉSZ, János**
19–20. sz., Kassa, Hidasnémeti
200 000,- – 250 000,-
- KERTI, János**
20. sz., Budapest
Kortárs
- KESHAMMER, Paul Joseph**
1745?–1796? Strassburg
950 000,-
- KESSLER, Wolf Konrad**
18. sz., Neukirchen
(és mások)
750 000,- – 1 200 000,-
- KIEFER, Nándor**
19–20. sz., Temesvár, Budapest
150 000,- – 180 000,-
- KICKINGER, Zoltán**
20. sz., Budapest
Kortárs
- KILYÉNFALVI, Gábor**
20. sz., Budapest
Kortárs
- KIS, Ferenc**
19–20. sz., Árokszállás
50 000,- – 60 000,-
- KISS, Gyula**
20. sz., Báránd
Kortárs
- KISS, Orsolya**
20. sz., Felsőgöd, Budapest
Kortárs
- KISSZÉKELYI, Gyula**
20. sz., Budapest
Kortárs

KITTEL, Nikolaus
1804?-1868 Petersburg
2 400 000,-

KLEVERKAUS, Frigyes
19-20. sz., Brassó
250 000,- – 300 000,-

KLEYNMAN, Cornells
1626-1686 Amsterdam
4 500 000,-

KLIER, Andreas
19-20. sz., Schönbach, Hamburg, Budapest, Pressburg
300 000,-

KLIER, Antal
19-20. sz., Schönbach, Budapest?
??

KLIER, Roan, Josef
20. sz., Schönbach, Budapest, USA
??

KLIER, Otto
20 sz., Schönbach, Pressburg
Kortárs

KLOTZ, Mátyás
18. sz., Pressburg
500 000,- – 600 000,-

KLOTZ, Mathias (I)
1653-1743 Mittenwald
(és mások)
1 000 000,- – 4 000 000,-

KMETTY, István
19-20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

KNILLING, Andreas
18. sz., Mittenwald
(és mások)
1 000 000,- – 2 000 000,-

KNITL, Franz
1744-1791 Mittenwald
1 600 000,-

KNITTL, Joseph
18. sz., Mittenwald
1 600 000,-

KNORR, Paul
1882-1977 Markneukirchen
1 800 000,-

KOCSIS, Gáspár
20. sz., Budapest
Kortárs

KOCSIS, Mihály
19-20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

KOCSIS, Sándor
19-20. sz., Budapest ?
50 000,- – 60 000,-

KODÁJ, Zoltán
20. sz., Budapest, Wien
Kortárs

KOHÁNYI, Károly
18. sz., Mehádia, Fehértemplom, Pest
50 000,- – 90 000,-

KOK, Johann Warnaar
1819-1889 Amsterdam
1 200 000,-

KOK, Gerrit
1828-1899 Amsterdam
1 200 000,-

KOLDITZ, Mathias Johannes
18. sz., München
950 000,-

KOMÁROMI, Sándor
19-20. sz., Abony, Budapest
200 000,- – 300 000,-

KOMÁROMY, Sándor, Tihamér
20. sz., Budapest
Kortárs

KONDOROSY, István
20. sz., Budapest
Kortárs

KÓNYA, István

20. sz., Felsőgalla, Cremona, Tata, Baj
Kortárs

KÓNYA, István (jun.)

20. sz., Tatabánya, Cremona,
Kortárs

KÓNYA, Lajos

20. sz., Tatabánya
Kortárs

KÓNYA, Lajos (Ifj.)

20. sz., Tatabánya
Kortárs

KOPÁNYI, Sándor

20. sz., Budapest
Kortárs

KORPONYAI, György

20. sz., Újpest, Budapest
Kortárs

KÓSA, Sándor

20. sz., Rugonfalva
Kortárs

KOSSLER, Ferdinand Andreas

18. sz., Regensburg
1 400 000,-

KOTÁN, Csaba

20. sz., Budapest
Kortárs

KOVÁCS, Emil

20. sz., Budapest
Kortárs

KOVÁCS, János

20. sz., Budapest
Kortárs

KOVÁCS, (Kováts) Kálmán

19–20. sz., Kolozsvár
120 000,- – 150 000,-

KOVÁCS, Lajos

19–20. sz., Wien, Budapest
800 000,- – 1 200 000,-

KOVÁCS, Péter

20. sz., Kolozsvár
Kortárs

KOVÁCS, Zoltán

20. sz., Budapest
Kortárs

KOVÁCS, Zoltán

19–20. sz., Zólyom (Zvolen)
150 000,- – 200 000,-

KOZMA, József

19–20. sz., Mezőkomárom, Budapest
90 000,- – 120 000,-

KÖHLER, Lajos

19–20. sz., Abaújszántó, Budapest,
Berlin, Chicago
450 000,- – 600 000,-

KÖRÖSI, Ferenc

20. sz., Budapest
Kortárs

KÓVÁRI, Gyula

20. sz., Tóalmás, Budapest
Kortárs

KRAUSCH, Georg Adam

19. sz., Wien
1 100 000,-

KRESZNIK, Ferenc Dr.

19–20. sz., Fiume
70 000,- – 90 000,-

KRETSCHMANN, Ernő, Ágost

19–20. sz., Markneukirchen, Budapest
??

KRETZSCHMANN, Georg Carl

18. sz., Neukirchen
(és mások)
650 000,- – 1 200 000,-

KRIGLER, (Kriegler) András

18–19. sz., Wien?, Pest

600 000,- – 900 000,-

KRINER, Augustin

18. sz., Mittenwald

(és mások)

650 000,- – 1 600 000,-

KRUMBHOLZ, Lorenz

1886–1942 Haag

1 400 000,-

KUBESKA, (Kubeschka) Lajos

19–20. sz., Pozsony

150 000,- – 180 000,-

KUBESCHA, Alois

19–20. sz., Pressburg, (Bratislava)

80 000,- – 120 000,-

KUDLIK, István

20. sz., Szabadka, Nagykanizsa

90 000,- – 120 000,-

KUKA, Ferenc

19–20. sz., Pápa

50 000,- – 60 000,-

KULIK, Johannes

1800–1872 Prag

3 800 000,-

KUNZE, Wilhelm Paul

1875–1957 Amsterdam, Haag

800 000,- – 1 350 000,-

KÜHLMAYER, Ottó

19–20. sz., Pressburg

60 000,- – 80 000,-

KVANDUK, ?

20. sz., Nyíregyháza

??

LACZKÓ, Sándor

19–20. sz., Budapest

400 000,- – 600 000,-

LADECZKY, János

19–20. sz., Nagykanizsa

250 000,- – 300 000,-

LAFLEUR, Jacques

1757–1832 Paris

1 200 000,-

LAFLEUR, Joseph René

1812–1874 Paris

850 000,- – 1 400 000,-

LAGETTO, Louis

18. sz., Paris

2 400 000,-

LAKATOS, Ferenc

20. sz., Budapest

Kortárs

LAKATOS, István

20. sz., Kolozsvár

Kortárs

LAKATOS, László

20. sz., Budapest

Kortárs

LAMBERT, Jean Nicolas

17–18. sz., Paris

1 300 000,-

LANDOLFI, Carlo Ferdinando

18. sz., Milano

7 000 000,- – 15 000 000,-

LANDOLFI, Pietro Antonio

18. sz., Milano

6 000 000,- – 12 000 000,-

LANGER, József

19–20. sz., Arad, Pest

60 000,- – 80 000,-

LANGFORTH, Antal

19–20. sz., Budapest

??

LANGFORTH, Károly

19–20. sz., Budapest, Szabadka, Hollandia?

120 000,- – 150 000,-

LANTNER, Ferdinánd

19–20. sz., Prága, Pest, Prága

600 000,- – 800 000,-

LAPREVOTTE, Etienne

18–19. sz., Mirecourt

650 000,- – 1 200 000,-

LASKE, Joseph Anton

1738–1805 Prag

750 000,- – 2 200 000,-

LAUGHER, William

19–20. sz., Redditch

110 000,- – 650 000,-

LAUMANN, Róbert

19–20. sz., Budapest, Magdeburg, Markneukirchen, Düsseldorf, Budapest

350 000,- – 600 000,-

LAURENT, Albert

1884–1924 Bruxelles

1 200 000,-

LAURENT, Emile (I)

1854–1914 Mirecourt

650 000,- – 1 500 000,-

LAURENT, Emile (II)

1875–1940 Mirecourt, Paris

450 000,- – 1 300 000,-

LAVAZZA, Antonio Maria

18. sz., Milano

5 000 000,-

LAVAZZA, Santino

18. sz., Milano

6 500 000,-

LAZARE, Robert

20. sz., London

90 000,- – 350 000,-

LE BLANC, Charles

18–19. sz., Mirecourt

750 000,-

LECHI, Antonio

19–20. sz., Cremona

120 000,- – 750 000,-

LECHLEITNER, Christian

18. sz., Leiden

1 600 000,-

LEEB, Andreas Carl

18–19. sz., Wien, Pressburg

1 200 000,- – 2 500 000,-

LEEB, Antal

18–19. sz., Pressburg, Wien?

??

LEEB, Baltazár (Boldizsár?)

18–19. sz., Pressburg, Nagyszombat?

??

LEEB, Johann Georg (I)

18–19. sz., Pressburg

1 000 000,- – 2 000 000,-

LEEB, Johann Georg (II)

18–19. sz., Pressburg

800 000,- – 1 500 000,-

LEEB, Johann Georg (III)

18–19. sz., Pressburg

800 000,- – 1 500 000,-

LEEB, Vencel

18–19. sz., Pressburg??

??

LEFEVRE, Jaques

18. sz., Amsterdam

1 800 000,-

LEFEVRE, Nicolas

18. sz., Paris

1 200 000,-

LEHNER, Ferenc

19. sz., Prága, Kismarton, Tüppelsgrün

800 000,- – 1 200 000,-

LEIDOLFF, Nikolaus

17–18. sz., Wien

(és mások)

950 000,- – 2 500 000,-

LEISSMÜLER, Martin

18. sz., Mittenwald

1 100 000,-

LE JEUNE, Francois

18. sz., Paris

1 800 000,-

LEMBÖCK, Gabriel

19. sz., Vienna

900 000,- – 2 500 000,-

LENGYEL, István

19–20. sz., Győr

80 000,- – 100 000,-

LENGYEL, Kálmán

19–20. sz., Kolozsvár, Wien, Budapest, Kolozsvár

120 000,- – 150 000,-

LENHARDT, Antal

20. sz., Törökbence, Nagybecskerek

Kortárs

LENHARDT, János

19–20. sz., Pécs, Szeged

300 000,- – 400 000,-

LENK, Vencel

19. sz., Schönbach, Pest, Frankfurt

120 000,- – 200 000,-

LENOBLE, Auguste

1828–1895 Mirecourt, Paris

850 000,-

LENTZ, Johann Nicolaus

19. sz., London

1 200 000,-

LETÉNYI, Károly

19–20. sz., Rónaszék

50 000,- – 60 000,-

LE PILEUR, Pierre

18. sz., Paris

950 000,-

LETE, Simon

18–19. sz., Mirecourt

1 200 000,-

LETE, Joseph Dominique

1804–1871 Mirecourt

1 200 000,-

LEWIS, Edward

17–18. sz., London

950 000,-

LÉVAY, Imre

20. sz., Felsőbánya

Kortárs

LIEBICH, Johann Gottfried

1755–1824 Breslau

1 300 000,-

LIEDL, Vencel

18. sz., Pest?

??

LIGETI, Lajos

20. sz., Szeged

Kortárs

LINAROLO, Francesco

16. sz., Venezia

2 500 000,-

LINAROLO, Ventura

16. sz., Venezia, Padua

2 500 000,-

LINDSAY, David

19–20. sz., Edzell
120 000,- – 650 000,-

LIPP, Ignaz

18. sz., Mittenwald
(és mások)
950 000,- – 1 300 000,-

LIPPOLD, Wolf Nikolaus

17–18. sz., Neukirchen
(és mások)
650 000,- – 1 200 000,-

LONGMAN & BRODARIP

18–19. sz., London
140 000,- – 650 000,-

LORANGE, Paul Victor

1873–1920 Mirecourt, Lyon
1 650 000,-

LORENZINI, Gaspare

1727–1813 Piacenza
8 000 000,- – 16 000 000,-

LOTT, George Frederic

1800–1868 London
950 000,- – 2 500 000,-

LOTT, John Frederic (I)

1775–1853 London
1 200 000,- – 3 500 000,-

LOTT, John Frederic

18047–1871 London
1 800 000,- – 5 500 000,-

LOTZ, Tódor

18–19. sz., Pressburg, Wien
150 000,- – 180 000,-

LOUVET, Jean

17287–1793 Paris
950 000,-

LOWENDAL, Louis

19–20. sz., Dresden
80 000,- – 450 000,-

LÖBB, Franz

18–19. sz., Pressburg
600 000,- – 900 000,-

LUCCA, Antonio

19–20. sz., Verona
150 000,- – 650 000,-

LUCCI, Giuseppe

20. sz., Rome
650 000,- – 1 200 000,-

LUPOT, Francois (I)

1725–1804 Stuttgart, Orleans
1 800 000,- – 3 500 000,-

LUPOT, Francois (II)

1774–1837 Orleans, Paris
1 300 000,- – 2 500 000,-

LUPOT, Nicolas

1758–1824 Orleans, Paris
2 500 000,- – 18 000 000,-

LUTZ, Ignác

19–20. sz., Schönbach, Pest, Wien
250 000,- – 400 000,-

LUTZ, József

19. sz., Schönbach, Budapest
400 000,- – 600 000,-

MACHNITZ, Sámuel

19–20. sz., Újvidék, Szabadka
120 000,- – 180 000,-

MACHNITZ, Sándor

20. sz., Budapest, Szabadka
120 000,- – 180 000,-

MAGASHÁZI, János

20. sz., Ajkarendek, Kanada
Kortárs

MAGGINI, Giovanni Paolo

1581–16327 Brescia
8 000 000,- – 50 000 000,-

MAGNIERE, Gabriel
19. sz., Mirecourt
150 000,- – 650 000,-

MAGYAR, József
20. sz., Budapest
Kortárs

MAHLKE, Johann
19–20. sz., Berlin
650 000,-

MAIRE, Nicolas
1800–1878 Mirecourt
2 500 000,-

MALDONER, Mihály
18–19. sz., Füssen, Sopron
250 000,- – 350 000,-

MALINE, Francois
19. sz., Mirecourt
950 000,-

MALINE, Guillaume
18–19. sz., Mirecourt
1 400 000,-

MALVOLI, Pietro Antonio
18. sz., Florenz
4 500 000,-

MALYÁR, Jos?
19. sz., ? Cremona
??

MANGENOT, Paul
1862–1943 Mirecourt
450 000,- – 2 200 000,-

MANGIN, Gérard
19. sz., Mirecourt
750 000,-

MANSUY, Pierre
18. sz., Mirecourt
750 000,-

MANTEGAZZA, Pietro Giovanni
18. sz., Milano
8 000 000,- – 15 000 000,-

MANTEGAZZA, Francesco (I)
18. sz., Milano
8 000 000,- – 15 000 000,-

MANTEGAZZA, Francesco (II)
18–19. sz., Milano
8 000 000,- – 15 000 000,-

MARCHETTI, Abbondio
19. sz., Milano
1 500 000,-

MARCHETTI, Enrico
1855–1930 Milano, Torino
2 200 000,-

MARCHI, Giovanni Antonio
1727–1807 Bologna
8 000 000,-

MARCONCINI, Luigi
18. sz., Ferrara, Bologna
4 500 000,-

MARCONCINI, Giuseppe
1772–1841 Ferrara
12 000 000,-

MARECSEK, János
20. sz., Prága, Brünn, Marosvásár-
hely, Kolozsvár
200 000,- – 400 000,-

MARIANI, Antonio
17. sz., Pesaro
4 500 000,-

MAROSI, Lajos
20. sz., Debrecen
Kortárs

MAROSSZÉKI Magda, László
20. sz., Budapest
Kortárs

MAROSVÁRY, László

20. sz., Tiszapüspöki, Budapest
Kortárs

MARSHALL, John

19–20. sz., Aberdeen
450 000,- – 1 800 000,-

MARTIN, János

20. sz., Cremona
Kortárs

MARTIN, H. Richárd

19–20. sz., Breitenfeld, Markneukirchen, Budapest, Bukarest
150 000,- – 180 000,-

MARTIN, Johann Georg

1718–1775 Markneukirchen
(és mások)
650 000,- – 1 200 000,-

MARTIN, Jean Joseph

1837–1910 Paris
1 400 000,-

MAST, Jean Laurent

1748–1791 Mirecourt
1 400 000,-

MAST, Joseph Laurent

19. sz., Mirecourt
1 400 000,-

MAUCOTEL, Charles Adolphe

1820–1858 Paris, Mirecourt
650 000,- – 3 500 000,-

MAURIZI, Francesco

1816–1902 Colli del Trento
1 500 000,-

MAURIZI, Giovanni

1850–1922 Colli del Trento,
Appignano
1 500 000,-

MAUSIELL, Leonhard

1685–1765? Nürnberg
3 500 000,-

MAYR, Adam

18. sz., München
850 000,-

MAYR, Andreas Ferdinand

17–18. sz., Wien
2 500 000,-

MAYSON, Walter

19–20. sz., Manchester
120 000,- – 850 000,-

MÁNDY, Zoltán

20. sz., Debrecen, USA?, Brazília?
Kortárs

MÁHR, (Már) János

19–20. sz., Székesfehérvár
50 000,- – 60 000,-

MÁLY, György ?

16. sz., ?
??

MÁRTON, József

20. sz., Makó
Kortárs

MEDGYESY, József

20. sz., Budapest, Székesfehérvár
Kortárs

MÉDARD, Sébastien

1546?–1636 Paris, Nancy
(és mások)
1 500 000,- – 4 000 000,-

MEER, Karel van der

1862–1932 Nancy
1 500 000,-

MEINEL, Christoph

17–18. sz., Klingenthal
(és mások)
350 000,- – 1 200 000,-

MEISEL, Johann Georg

18. sz., Klingenthal
(és mások)
850 000,- – 1 200 000,-

- MEISSNER, János**
20. sz., Budapest
??
- MEISSNER, Mihály**
20. sz., Budapest
Kortárs
- MELEGARI, Enrico Clodoveo**
19. sz., Torino
2 500 000,-
- MENICH, András**
20. sz., Budapest
350 000,- – 600 000,-
- MENNÉGAND, Charles**
1822–1885 Mirecourt, Paris
1 800 000,-
- MENNESON, Jean Emile**
1842–1920 Reims
120 000,- – 1 200 000,-
- MERIGHI, Pietro**
18. sz., Parma
2 800 000,-
- MERLOTTE, Charles**
1720–1777 Lyon, Paris
950 000,-
- MERLIN, Joseph**
18. sz., London
1 200 000,-
- MERLING, Pauli**
20. sz., Copenhagen
650 000,- – 1 600 000,-
- METELKA, Josef**
19. sz., Prága?, Pest, Wien
??
- METZKER, Ferenc**
19–20. sz., ?
??
- METZKER, (Metzger) István**
19–20. sz., Nagymaros, Székesfehérvár, Győr, Szombathely
200 000,- – 250 000,-
- METZKER, József (I)**
19–20. sz., Nadap, Székesfehérvár
150 000,- – 200 000,-
- METZKER, József (II)**
20. sz., Győr
Kortárs
- MEZEI, János**
20. sz., Mátészalka, Budapest
Kortárs
- MEZZADRI, Alessandro**
17–18. sz., Ferrara
14 000 000,-
- MÉSZÁROS, István**
19–20. sz., Kolozsvár?
80 000,- – 90 000,-
- MÉSZÁROS, János**
20. sz., Pusztavacs, Budapest
300 000,-
- MÉSZÁROS, József**
20. sz., Budapest
Kortárs
- MICHELBERGER, Ferenc**
20. sz., Budapest
Kortárs
- MICHELBERGER, János**
19–20. sz., Érd, Budapest
400 000,-
- MICHELOT, Jacques Pierre**
18–19. sz., Paris
950 000,-
- MICHETTI, Plinio**
20. sz., Turin
250 000,- – 1 400 000,-
- MIKLÓSI, Lajos**
19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

MILÁN, S. ?

19–20. sz., Werschetz, ?
??

MILLANT, Roger & Max

20. sz., Paris
150 000,- – 1 200 000,-

MILTON, Louis

20. sz., Bedford
120 000,- – 850 000,-

MINOZZI, Matteo

18. sz., Bologna
2 200 000,-

MIREMONT, Claude Augustin

1827–1887 Mirecourt, Paris, USA
450 000,- – 2 500 000,-

MIRTH, József

19–20. sz., Budapest
400 000,- – 500 000,-

MOGYORÓSSY, Gyula

20. sz., Budapest
Kortárs

MOITESSIER, Louis

18–19. sz., Mirecourt, Paris
250 000,- – 650 000,-

MOITESSIER, Prosper Antoine

19. sz., Montpellier
950 000,-

MOLNÁR, Gábor

20. sz., Budapest
Kortárs

MOLNÁR, Zoltán

20. sz., Budapest
Kortárs

MONTAGNANA, Domenico

1687–1750 Venezia
45 000 000,- – 90 000 000,-

MONTAGNE, Bruno

20. sz., Verona
350 000,- – 1 200 000,-

MONTANARI, Luigi

18–19. sz., Milano
1 600 000,-

MÓR, Johann

19–20. sz., Székesfehérvár
120 000,- – 150 000,-

MORITZ, Alfred

19–20. sz., Dresden
80 000,- – 250 000,-

MORRISON, John

18–19. sz., London
250 000,- – 650 000,-

MOSER, Judith

20. sz., Mittenwald, Budapest
Kortárs

MOUGENOT, Georges

19–20. sz., Brussels
350 000,- – 1 500 000,-

MOUGENOT, Léon

19–20. sz., Mirecourt
850 000,- – 2 000 000,-

MOUGENOT, Nicolas

17–18. sz., Mirecourt
(és mások)
750 000,- – 1 800 000,-

MOZZANI, Luigi

19–20. sz., Bologna
350 000,- – 850 000,-

MÓZSA, Sándor

19–20. sz., Feketefalu, Nagybánya
120 000,- – 150 000,-

MÖCKEL, Max

1873–1937 Berlin, Petersburg
450 000,- – 1 800 000,-

MÖCKEL, Oswald

1843–1912 Berlin

750 000,- – 2 000 000,-

MÖCKEL, Otto

1869–1937 Berlin, Dresden

550 000,- – 1 600 000,-

MÖLLER, Max

1875–1948 Amsterdam

950 000,- – 2 000 000,-

MÖNNIG, Adolf Vilmos

19. sz., Markneukirchen, Pest, Miskolc, Kolozsvár, Debrecen

1 200 000,- – 1 800 000,-

MÖNNIG, Ernst

19–20. sz., Wien, ?

??

MÖNNIG, Ferenc

19–20. sz., Wien, Markneukirchen, Budapest

300 000,- – 350 000,-

MÖNNIG, József

19. sz., Pest

600 000,- – 800 000,-

MUNCHER, Romedeo

1874–1940 Cremona

750 000,-

MUNTYÁN, Sándor

20. sz., Budapest, Pécs, Székesfehérvár

350 000,- – 400 000,-

MÜLLER, József

19–20. sz., Plauen, Pest

??

MÜRELL, András

20. sz., Budapest

Kortárs

NADOTTI, Giuseppe

18. sz., Piacenza

3 500 000,-

NAMY, Jean Theodore

18–19. sz., Paris

1 100 000,-

NAGY, Béla

20. sz., Jászalsószentgyörgy, Budapest

Kortárs

NAGY, Ferenc (Franz)

19. sz., Pest

220 000,- – 300 000,-

NAGY, Ferenc

19. sz., Szabadka

??

NAGY, István

19–20. sz., Szabadka, Szeged, Miskolc, Bukarest

120 000,- – 180 000,-

NAGY, János

18–19. sz., Pest

600 000,- – 900 000,-

NAGY, József

19. sz., Pest

??

Nagy, József

19–20. sz., Bukarest, Pesterzsébet

120 000,- – 160 000,-

NAGY, Karl

18–19. sz., Pest, Wien

??

NAGY, Sándor Dr.

20. sz., Nagykanizsa, Debrecen

??

NEMES, George

20. sz., Budapest, London

Kortárs

NEMES, István

20. sz., Budapest

Kortárs

NEMESSÁNYI, László

20. sz., Budapest
Kortárs

NEMESSÁNYI, Sámuel (Samu)

19. sz., Liptószentmiklós (Werbicz-
Husték), Pest, Szeged, Budapest
2 000 000,- – 4 000 000,-

NEMESSÁNYI, Lőrinc

19–20. sz., Losonc
80 000,- – 100 000,-

NEUBAUER, Károly

19. sz., Buda
150 000,- – 200 000,-

NEUBAUER, Krisztián

19. sz., Buda
250 000,- – 350 000,-

NEUNER, Barthel

18. sz., Mittenwald
(és mások)
350 000,- – 2 500 000,-

**NEUSIDLER (több változatban is!),
Hans**

16. sz., Pressburg, Nürnberg
??

NEWTON, Isaac

1750?–1825 London
750 000,-

NÉMETH, Dezső

19–20. sz., Rákóczi falva
120 000,- – 150 000,-

NICOLAS, Antoine

18. sz., Mirecourt
(és mások)
500 000,- – 1 800 000,-

NIGGELL, Simpert

1710–1785 Füssen
1 800 000,-

NISLE, David

18–19. sz., Kismarton?
??

NORMAN, Barak

1678?–1740 London
850 000,- – 4 500 000,-

NOVADOVICS, István

19–20. sz., Pécs
60 000,- – 70 000,-

NOVÁK, Bálint

19–20. sz., Hódmezővásárhely, Budapest
120 000,- – 150 000,-

NOVELLO, Pietro Valentino

1759–18?? Venezia
5 000 000,- – 10 000 000,-

NYITRAI, Ferenc

20. sz., Budapest
Kortárs

OBBO, Marco

18. sz., Neapel
4 000 000,-

OBICI, Bartolomeo (I)

17. sz., Verona
3 500 000,-

OBICI, Bartolomeo (II)

18. sz., Verona
5 000 000,-

OBERLÄNDER, Vilmos

19–20. sz., Jászberény, Budapest
300 000,- – 350 000,-

ODDONE, Carlo Giuseppe

1866–1936 Turin
1 200 000,- – 3 000 000,-

ODOARDI, Giuseppe

1746–17?? Ascoli
4 500 000,-

OHBERG, Johann
17237–1779 Stockholm
3 500 000,-

OLRY, J.
19. sz., Amiens
1 200 000,-

ORBÁN, Imre
19–20. sz., Sturovo, Budapest
450 000,- – 500 000,-

ORBÁN, József
19–20. sz., Bedeg, Budapest
140 000,- – 160 000,-

ÖRDÖGH, István
20. sz., Szeged
Kortárs

ORNATI, Giuseppe
20. sz., Mailand
1 200 000,- – 3 000 000,-

OSTLER, Andreas
1692–1777 Breslau
850 000,-

OTTO, Jakob August
1760–1829 Gotha, Jena
800 000,-

OTTO, Georg August
1789–1857 Jena
800 000,-

OTTO, Heinrich Wilhelm
1796–1858 Amsterdam, Berlin
800 000,-

OTTO, Johann Karl
1801–1883 Ludwigslust
800 000,-

OTTO, Louis
1844–1920 Düsseldorf
1 200 000,-

OTTO, Wilhelm
1875–1941 Düsseldorf
800 000,-

OUCHARD, Émile Francois
1872–1951 Mirecourt
650 000,-

OUCHARD, Émile Antoin
1900–1969 Mirecourt
950 000,-

OUCHARD, Bernard
1925–1979 Mirecourt
650 000,-

OUVRARD, Jean
18. sz., Paris
1 400 000,-

OWEN, John William
19–20.sz., Leeds
150 000,- – 550 000,-

ÓRY, Péter ?
18–19. sz., Paris?
??

PACHERELE, Michel
18. sz., Paris
800 000,-

PACHERELE, Pierre
1803–1871 Genoa, Torino, Nizza
1 800 000,- – 7 000 000,-

PACZKA, Antal
19–20. sz., Lemberg??
??

PADUCH, Ede
19–20. sz., Jablunkau, Budapest
Hamburg
950 000,- – 1 200 000,-

PAGANINI, Luigi
1838–1914 Faenza
550 000,-

PAGEOT, Louis Simon (I)

18. sz., Mirecourt
1 400 000,-

PAGEOT, Louis Simon

1791–1849 Mirecourt
2 200 000,-

PALATINUS, András

19–20. sz., Cibakháza, Pécs, Budapest,
Szolnok
200 000,- – 300 000,-

PALLOTTA, Pietro

18–19. sz., Perugia
5 500 000,-

PANDOLFI, Antonio

18. sz., Venezia
4 000 000,-

PANORMO? Georges

1776–1852 London
3 500 000,-

PANORMO, Joseph

1767–1837 London
750 000,- – 5 500 000,-

PANORMO, Vincenzo

1734–1813 Palermo, Paris, London
1 500 000,- – 9 000 000,-

PANTZER, Johann Carl

18. sz., Klingenthal
550 000,-

PAQUOTTE, Jean-Baptiste

1827–1900 Mirecourt, Paris
650 000,-

PALATINUS, György

20. sz., Szolnok
Kortárs

PAPP, Béla

20. sz., Mátranovák
Kortárs

PAPP, József

19–20. sz., Pécs, Budapest
50 000,- – 60 000,-

PAPP, Sándor

19–20. sz., Budapest
350 000,- – 400 000,-

PARKER, Daniel

17–18. sz., London
4 500 000,-

PARRAGH, Kálmán

20. sz., Budapest
Kortárs

PASTA, Antonio

18. sz., Brescia
5 500 000,-

PASTA, Gaetano

18. sz., Brescia
6 500 000,-

PATAKI, Szilárd

19–20. sz., Békéscsaba
50 000,- – 60 000,-

PATHAN, Vince

19–20. sz., Unter-Graupen, Budapest,
Wien
350 000,- – 500 000,-

PATZELT, Ferdinand

19–20. sz., Dresden
600 000,- – 850 000,-

PATZELT, János Ferdinánd

19. sz., Pest, Wien, Berlin
600 000,- – 850 000,-

PATZELT, Nándor

19. sz., Pest
250 000,- – 350 000,-

PAUER, Stefan

19–20. sz., Pressburg
80 000,- – 90 000,-

PAULUS, Balthasar

18. sz., Markneukirchen
(és mások)
650 000,-

PAZARINI, Antonio

18. sz., Genoa
1 500 000,-

PÁLHEGYI, Lajos

20. sz., Mezőkövesd, Miskolc
Kortárs

PÁLINKÁS, Pál

20. sz., Cegléd, Kecskemét
Kortárs

PÁLLYA, Celesztin

19–20. sz., Genova, Újpest
70 000,- – 80 000,-

PÁSZTHY, István

19–20. sz., Pásztó, Budapest
150 000,- – 250 000,-

PEDRAZZINI, Giuseppe

1879–1958 Milano
950 000,- – 3 500 000,-

PEDRINELLI, Antonio

1781–1854 Crespano
5 500 000,-

PELLEGRINO, Gianetto

16. sz., Brescia
1 500 000,-

PERAIN, Francois

18. sz., Mirecourt
650 000,-

PERJÉS, Kálmán

19. sz., Gyula
??

PERJÉS, Kálmán

19–20. sz., Torna, Kuzsnicz
60 000,- – 80 000,-

PEROU, Nicolas

18. sz., Paris
1 300 000,-

PERR, Josef

18–19. sz., Goysern
1 200 000,-

PERRY, Thomas

18–19. sz., Dublin
150 000,- – 750 000,-

PERRY & WILKINSON

18–19. sz., Dublin
450 000,- – 2 500 000,-

PETRI, Antal

19–20. sz., Zombolya
50 000,- – 60 000,-

PETRÓ, József

20. sz., Lőrinci, Vác
Kortárs

PETRÓCZKY, József

20. sz., Heves
120 000,- – 150 000,-

PETZ, János

19. sz., Pest
??

PÉCELI, Péter

20. sz., Sáropatak, Cremona
Kortárs

PÉTERI, Károly

20. sz., Miskolc, Cremona
Kortárs

PFINGSGRAEFF, Frigyes

19. sz., Nagyszeben
60 000,- – 90 000,-

PFRETZSCHNER, Johann Elias

17–18. sz., Markneukirchen
(és mások)
500 000,- – 1 500 000,-

PICHLER, Marcell

17. sz., Hallein
2 000 000,-

PIEGENDORFER, Georg

1849–1906 Augsburg
1 200 000,-

PIERRAY, Claude

17–18. sz., Paris
4 500 000,-

PILAR, Anton

1881–1958 Berlin
1 400 000,-

PILÁT, Ernő, Pál

19–20. sz., Budapest, New York, Los Angeles
500 000,- – 800 000,-

PILÁT, Pál

19–20. sz., Beneschau, Wien, Budapest
850 000,- – 1 200 000,-

PILIZON, Antonio

18–19. sz., Gorizia
4 500 000,-

PILLEMENT, Francois

1758–1837 Mirecourt
250 000,- – 650 000,-

PIQUE, Francois

1758–1822 Paris
1 800 000,- – 7 000 000,-

PIROT, Claude

18–19. sz., Paris
3 500 000,-

PISTUCCI, Giovanni

19–20. sz., Neapel
950 000,- – 2 000 000,-

PISZTÓRY, ?

20. sz., Budapest
??

PLACHT, Ferenc

19. sz., Schönbach, Pest, Budapest
90 000,- – 120 000,-

PLACHT, Franz (I)

18. sz., Schönbach
(és mások)
650 000,- – 1 200 000,-

PLATNER, Michael

18. sz., Roma
7 500 000,-

PLIVERICS, Emil

19–20. sz., Sopron, Budapest, Berlin
1 100 000,- – 1 400 000,-

PLUMEREL, Charles

19. sz., Angers
2 200 000,-

POIRSON, Justin

1851–1925 Paris
850 000,-

POIRSON, Elophe

19. sz., Lyon
1 600 000,-

POLLASTRI, Augusto

1877–1927 Bologna
4 500 000,-

POLLASTRI, Gaetano

1886–1960 Bologna
3 500 000,-

POLLÁK, József

20. sz., Arad, Temesvár, Mirecourt, Bukarest
Kortárs

POLLER, Anton

1873–1954 Wien
1 300 000,-

POSCH, Anton

1677–1742 Wien
3 500 000,-

POSTACCHINI, Andrea

1786–1862 Fermo

3 500 000,-

POSTIGLIONE, Vincenzo

1831–1916 Neapel

950 000,- – 5 500 000,-

POUILLE, Joseph

19. sz., Lille

1 200 000,-

POWELL, Thomas

18–19. sz., London

1 500 000,-

PÖHLAND, Hans Andreas

18. sz., Klingenthal

650 000,- – 950 000,-

PÖPEL, Johann Adam

17. sz., Markneukirchen

(és mások)

650 000,- – 950 000,-

PRAGA, Eugenio

1847–1901 Genoa

1 500 000,-

PRAUNER, József

18. sz., Wien, Pest

??

PRESSEDA, Gian Francesco

1777?–1854 Torino

4 500 000,- – 25 000 000,-

PRESTON, John

18–19. sz., York

900 000,-

PRESZL, József

20. sz., Budapest

Kortárs

PROKOP, Ferenc

19. sz., Hlinsko, Wien, Pest

250 000,- – 800 000,-

PRÜLLER, Antal

19. sz., Schönbach, Pest

??

PUSKÁS, József

20. sz., Cleveland, Budapest, New York, Los Angeles

Kortárs

PYNE, George

19–20. sz., London

350 000,- – 1 200 000,-

RAÁB, Johann

19–20. sz., Schönbach, Komárom, Pécs, Göppingen

??

RAAB, Károly (Kari)

19–20. sz., Zombor

120 000,- – 150 000,-

RACZINSKY, (Racsinszky), János

19–20. sz., Budapest

150 000,- – 180 000,-

RADLER, Emil

19. sz., Segesvár

??

RAILICH, Giovanni

1645–170? Padova

1 500 000,-

RAMBAUX, Claude Victor

1806–1871 Paris

3 500 000,-

RAU, August

1866–1951 Siebenbrunn

650 000,-

RAU, Johann Friedrich

1820–1902 Nürnberg

1 100 000,-

RAUCH, Jakob

17–18. sz., Füssen, Mannheim

(és mások)

750 000,- – 1 500 000,-

RAUER, Georg

1880–1935 Wien

1 300 000,-

RAUER, György

19–20. sz., Wien, Budapest

??

RAYMAN, Jacob

17. sz., London

1 200 000,-

RÁCZ, Barnabás

20. sz., Gödöllő

Kortárs

RÁCZ, József

20. sz., Békéscsaba

Kortárs

RÁCZ, Lóránd

20. sz., Budapest, Den Haag

Kortárs

RÁK, Sándor

19–20. sz., Szombathely

60 000,- – 80 000,-

REICHEL, Johann Caspar (I)

17–18. sz., Markneukirchen

(és mások)

550 000,- – 1 500 000,-

REISZNER, Nándor

19–20. sz., Debrecen, Pécs

90 000,- – 120 000,-

REITER, Johann Baptiste

1834–1899 Mittenwald

750 000,-

REMÉNYI, László

19–20. sz., Budapest, Hamburg, Paris

350 000,- – 450 000,-

REMÉNYI, Michael, Erik

20. sz., Budapest, Toronto

Kortárs

REMÉNYI, Mihály

19–20. sz., Pest, Wien, Budapest

600 000,- – 800 000,-

REMY, Nicolas

17–18. sz., Mirecourt

(és mások)

250 000,- – 1 800 000,-

RENAUDIN, Leopold

18. sz., Mirecourt

1 400 000,-

RESLE, Andreas

1695–1756 Füssen

1 200 000,-

REZSABEK, Attila

20. sz., Budapest

Kortárs

RÉTFI, ?

19–20. sz., Chartres

??

RIBARITS, István

19–20. sz., Szombathely, Budapest

120 000,- – 150 000,-

RIBARITS, János (I)

19–20. sz., Sopron, Szombathely, Pest

250 000,- – 400 000,-

RIBARITS, János (II)

20. sz., Környe, Szombathely, Kőszeg,

Kispest

120 000,- – 150 000,-

RIBARITS, József ?

19–20. sz., Szombathely?

??

RIBARITS, Mihály

19. sz., Felsőpulya, Paris?

??

RIBARITS, Sándor

19–20. sz., Szombathely, Kőszeg, Bot-

falu

110 000,- – 120 000,-

RICHARDSON, Arthur
20. sz., Crediton, Devon
350 000,- – 1 400 000,-

RICHTER, Károly?
19. sz., Szeged
??

RICHTER, Kristóf Ádám
19. sz., Szeged
??

RICHTER, Pál
19–20. sz., Szatmárnémeti??
??

RIDWAL, Anton
19. sz., Temesvár
50 000,- – 60 000,-

RIECHERS, August
1836–1893 Hannover, Berlin
650 000,- – 1 500 000,-

RIEDELE, Mathias
18. sz., Augsburg
1 800 000,-

RIEDL, János
19–20. sz., Schönwerth, Sopron
??

RIEDL, Rezső (I)
19–20. sz., Sopron, Schönbach, Innsbruck
??

RIEDL, Rezső (II)
20. sz., Sopron, Graslitz, Klingenthal
Kortárs

RIEF, Anton
1694–1766 Vils
(és mások)
750 000,- – 2 500 000,-

RIEGER, Franz Jonas
17–19. sz., Mittenwald
(és mások)
950 000,- – 1 800 000,-

RIESS, Andreas
18. sz., Bamberg
1 300 000,-

RIESS, Joseph
18. sz., Bamberg
1 300 000,-

RINALDI, Gioffredo Benedetto
19. sz., Torino
2 800 000,-

RINALDI, Marengo Romano
1866–1935 Torino
2 800 000,-

RINGBAUER, Dezső
20. sz., Kíspeszt
Kortárs

RIVOLTA, Giacomo
19. sz., Milano
4 500 000,-

ROBINSON, William
19–20. sz., London
250 000,- – 1 200 000,-

ROCCA, Enrico
1847–1915 Torino
2 500 000,- – 8 500 000,-

ROCCA, Joseph
1807–1865 Torino, Genoa
4 500 000,- – 26 000 000,-

ROGERI, Giambattista
17–18. sz., Bologna
40 000 000,-

ROGERI, Pietro Giacomo
17–18. sz., Bologna
26 000 000,-

ROMANEK, András
20. sz., Majlát, Budapest
Kortárs

ROMANEK, Tihamér

20. sz., Martonvásár
Kortárs

ROMÁK, György

20. sz., Szeged
Kortárs

ROMBOUTS, Pieter

1667–1728 Amsterdam
4 500 000,-

ROSSI, Enrico

19. sz., Pavia
450 000,- – 1 600 000,-

ROSSI, Nicola

19. sz., Milano
(és mások)
950 000,- – 1 600 000,-

ROTA, Giovanni

18–19. sz., Cremona
12 000 000,-

ROTH, Ernst Heinrich

19–20. sz., Markneukirchen
450 000,- – 1 600 000,-

ROTHAMMER, Károly

19–20. sz., Budapest, London, Los Angeles
350 000,- – 600 000,-

ROUMEN, Lodowich Wilhelm

1777–1854 Kampen, Amsterdam
2 500 000,-

ROUMEN, Joannes Arnoldus

1802–1876 Amsterdam
2 500 000,-

ROVETTA, Antonio

19. sz., Milano
1 900 000,-

RUB, Augusto

18. sz., Viterbo
4 000 000,-

RUCHLINSKY (Rucklinski), Ioan. Ant.

17–18. sz., ?
??

RUDOLPH, Johann

18. sz., Wien
1 200 000,-

RUGIERI, Francesco

17. sz., Cremona
14 000 000,- – 35 000 000,-

RUGIERI, Giacinto

17–18. sz., Cremona
6 500 000,- – 25 000 000,-

RUGIERI, Vincenzo

17–18. sz., Cremona
4 500 000,- – 18 000 000,-

RUMANN, Alfréd

20. sz., Pécs, Budapest
Kortárs

RUSHWORTH & DREAPER

19–20. sz., Liverpool
90 000,- – 450 000,-

SABATHIEL, Albin

19–20. sz., Budapest, Wien, Berlin, Frankfurt a. M.
350 000,- – 500 000,-

SACCHINI, Sabbatino

17. sz., Pesaro
2 500 000,-

SAILER, Anton

18–19. sz., Mittenwald
(és mások)
750 000,- – 1 500 000,-

SALOMON, Jean Baptiste

1713–1767 Paris
450 000,- – 2 400 000,-

SALZARD, Dominique

1801–1875 Mirecourt
850 000,-

SALZARD, Francois

1808–1874 Mirecourt

850 000,-

SANDBERG, Erik

18. sz., Stockholm

1 200 000,-

SANDNER, Johann (I)

18–19. sz., Schönbach

(és mások)

500 000,- – 1 500 000,-

SANDNER, Johann

19. sz., Schwarzenbach, Budapest

??

SANDNER, József

19. sz., Schönbach, Pest

250 000,- – 350 000,-

SANDNER, J. Károly

19–20. sz., Schönbach, Budapest, Wien

350 000,- – 450 000,-

SANDNER, Vince

19. sz., Schönbach, Budapest

150 000,- – 250 000,-

SANNINO, Vincenzo

1879–1969 Neapel, Rom

650 000,- – 2 500 000,-

SANONI, Gian Battista

17–18. sz., Verona

750 000,- – 4 000 000,-

SANTAGIULIANA, Giacinto

18–19. sz., Vicenza, Venezia

850 000,- – 4 500 000,-

SAVICKI, Nicolaus

1792–1850 Wien, Lemberg

3 000 000,-

SÁGI (Steiner), Tibor

20. sz., Szeged, Mirecourt

Kortárs

SÁLI, Géza

20. sz., Mezőhegyes, Budapest

Kortárs

SÁNDOR, Lajos

19–20. sz., Kolozsvár

??

SÁRÁNSZKY, Pál

20. sz., Pilis, Budapest

Kortárs

SÁRKÖZY, Károly

19–20. sz., Körmend, Prága, Passau

120 000,- – 250 000,-

SCARAMPELLA, Giuseppe

1838–1902 Brescia, Paris, Firenze

1 200 000,- – 3 500 000,-

SCARAMPELLA, Paolo

1803–1870 Brescia

2 500 000,-

SCARAMPELLA, Stefano

1843–1927 Mantua

1 500 000,- – 3 500 000,-

SCHALLER, Adalbert

18–19. sz., Schönbach

(és mások)

650 000,-

SCHANDL, Anton

18. sz., Mittenwald

850 000,-

SCHANDL, Michael

17–18. sz., Mittenwald

750 000,-

SCHEFFERNÁ, János (I)

18–19. sz., Prága, Pest

150 000,- – 200 000,-

SCHEFFERNÁ, János (II)

19. sz., Budapest Kassa

80 000,- – 120 000,-

SCHEFFERNÁ, József ?

19. sz., ?

??

SCHEFFERNÁ, Kálmán ?

19. sz., Kassa ?

??

SCHEFFERNÁ, Károly ?

19. sz., Pest, Kassa?

??

SCHEFFERNÁ, Róbert ?

19. sz., Kassa?

??

SCHEIB, Ferenc

19. sz., Pest, Szabadka

??

SCHEINLEIN, Mathias

1710–1771 Langenfeld

1 200 000,-

SCHEINLEIN, Johann Michael

1751–1794 Langenfeld

1 200 000,-

SCHELLE, Sebastian

17–18. sz., Nürnberg

1 200 000,-

SCHEMBERA, Kari

18–19. sz., Prag

1 750 000,-

SCHETELIG, Johann Christian

18–19. sz., Markneukirchen

(és mások)

550 000,- – 1 600 000,-

SCHWERLE, Johannes

18. sz., Prag

1 500 000,-

SCHILLING, Károly

19–20. sz., Budapest

150 000,- – 250 000,-

SCHLAGER, József

19. sz., Pressburg

??

SCHLICK, Johann Friedrich

19. sz., Dresden, Gotha

1 300 000,-

SCHLOSSER, Johann Christian

18–19. sz., Klingenthal

350 000,- – 1 200 000,-

SCHLOSSER, Hermann

19–20. sz., Erlbach

120 000,- – 450 000,-

SCHMAL, János

20. sz., Budapest

Kortárs

SCHMIDT, E. R. & Co.

19–20. sz., Markneukirchen

60 000,- – 450 000,-

SCHMIDT, Ernst Albin

1863–1939 Amsterdam

1 250 000,-

SCHMIDT, Johann Georg

18. sz., Ellwagen

850 000,-

SCHMIDT, Johann Georg

18–19. sz., Kassel

1 300 000,-

SCHMIDT, János, Márton

18–19. sz., Pressburg

250 000,- – 350 000,-

SCHMIDT, József

19. sz., Pressburg??

??

SCHMIDT, Soma?

19. sz., ?

??

SCHMIDT, Károly?

18–19. sz., Pressburg

??

SCHMIED (Schmidt??) János

18–19. sz., Pressburg

250 000,- – 350 000,-

SCHMIED, Josef

19. sz., Pressburg

200 000,- – 400 000,-

SCHMIED, Soma

19–20. sz., Budapest

200 000,- – 350 000,-

SCHMIEDBAUER, Jakob

19. sz., ?

??

SCHNEIDER, Ferenc

19–20. sz., Pakrac, Pécs, Zágráb

??

SCHNEIDER, István

20. sz., Várpalota, Budapest

Kortárs

SCHNEIDER, István László

20. sz., Várpalota Budapest

Kortárs

SCHNEIDER, Johann Caspar

18–19. sz., Klingenthal

(és mások)

550 000,- – 1 200 000,-

SCHNÉBERGER, Lajos

20. sz., Budapest

Kortárs

SCHÖNFELDER, Simon

17–19. sz., Markneukirchen

(és mások)

750 000,- – 1 400 000,-

SCHÖLLNAST, Franz

18–19. sz., Pressburg

??

SCHÖLLNAST, Vencel

19. sz., Pressburg

??

SCHÖNHERR, Sándor

19–20. sz., Nagybánya

50 000,- – 60 000,-

SCHORN, Johann

17–18. sz., Salzburg

2 500 000,-

SCHORN, Johann Paul

1682–1758 Salzburg

2 500 000,-

SCHORN, Johann Joseph

1684–1758 Salzburg

2 500 000,-

SCHREIBER, Antal

19–20. sz., Schönbach, Budapest,

Hamburg

SCHULZ, Peter Regensburg

1808–1871 Regensburg

2 200 000,-

SCHUNDA, Franz

19. sz., Sibirin, Prága, Pest

350 000,- – 400 000,-

SCHUNDA, Josef

19. sz., Sibirin, Prága, Pest

350 000,- – 450 000,-

SCHUNDA, Károly

19–20. sz., Budapest

90 000,- – 120 000,-

SCHUNDA, Vencel József (Wenzel, Josef)

19–20. sz., Dubec, Pest, Budapest

150 000,- – 200 000,-

SCHUSTER, Georg (II)

17–19. sz., Markneukirchen

(és mások)

500 000,- – 1 200 000,-

SCHWARTZ, Anton

18. sz., Breslau
750 000,-

SCHWARTZ, Bernhard

1744–1822 Strassburg
1 100 000,-

SCHWARTZ, Georg Friedrich

1785–1849 Strassburg
1 500 000,-

SCHWARTZ, Theophil Wilhelm

1797–1861 Strassburg
1 500 000,-

SCHWARZ, Giovanni

1865–1916 Padova, Venezia
750 000,- – 2 500 000,-

SCHWEITZER, Johann Baptist

18–19. sz., Wien, Pest
2 000 000,- – 3 000 000,-

SCHWERER, Anton

19–20. sz., Filippovár, Pest, Pécs
120 000,- – 150 000,-

SCHWERER, Nándor?

19–20. sz., Nagyszeben??
??

SDERCI, Iginio

20. sz., Florence
650 000,- – 1 800 000,-

SDERCI, Luciano

20. sz., Florence
650 000,- – 1 900 000,-

SEBESTYÉN, Sándor

19–20. sz., Nagyvárad
50 000,- – 60 000,-

SEBŐK, Lajos

20. sz., Orosháza, Szeged
Kortárs

SEBŐK, Miklós

20. sz., Szeged
Kortárs

SEELOS, Johannes

1654–1715 Linz
850 000,-

SEEMAYER, Vilmos

20. sz., Miskolc
Kortárs

SEIDEL, Johann Michael (I)

18–19. sz., Markneukirchen
(és mások)
500 000,- – 1 200 000,-

SEITZ, ?

20. sz., ? Pest
??

SEIZ, Franz (I)

18–19. sz., Mittenwald
(és mások)
650 000,- – 1 400 000,-

SERAPHIN, Santo

1699–1758 Venezia
7 500 000,- – 30 000 000,-

SERAPHIN, Giorgio

18. sz., Venezia
5 500 000,- – 20 000 000,-

SERDET, Paul

1858–1934 Paris
2 500 000,-

SETZER, Ágoston

19. sz., Pest, Wien, Drezda, Stuttgart,
Budapest
350 000,- – 600 000,-

SEMMELWEIS, Tibor (I)

20. sz., Budapest
Kortárs

SEMMELEWEIS, Tibor (II)

20. sz., Budapest, Mittenwald, Cremona, London
Kortárs

SGARABOTTO, Gaetano

1878–1959? Vicenza, Milano, Brescia
950 000,- – 2 500 000,-

SGARBI, Antonio

1866–1938 Rom, Palermo
3 000 000,-

SIEBENHÜHNER, Antal

19–20. sz., Pest, Wien, New York, Zürich
450 000,- – 800 000,-

SIEGA, Ettore

19–20. sz., Venezia
2 000 000,-

SIEGA, Iginio

1903–1941 Venezia
1 600 000,-

SIJDE, Willem van der

17. sz., Amsterdam
5 000 000,-

SILVESTRE, H.C.

19–20. sz., Paris
650 000,- – 4 500 000,-

SILVESTRE, Hippolyte

1808–1879 Lyon
950 000,- – 5 000 000,-

SILVESTRE, Hippolyte

1845–1913 Lyon, Paris
950 000,- – 5 000 000,-

SILVESTRE, Pierre

19. sz., Lyon
1 200 000,- – 6 000 000,-

SILVESTRE, Pierre & Hipp.

19. sz., Lyon
1 100 000,- – 4 500 000,-

SIMKÓ, Adalbert

20. sz., Kassa
Kortárs

SIMKÓ, Béla

19–20. sz., Kassa
50 000,- – 60 000,-

SIMMAN, Georg

18. sz., Mittenwald
850 000,-

SIMMAN, Johann Michael

18. sz., Mittenwald
850 000,-

SIMÓ, Gábor

19–20. sz., Marosvásárhely
70 000,- – 90 000,-

SIMON, Georges

20. sz., ?
??

SIMON, János

20. sz., Nagyvárad?
??

SIMON, Pierre

1808–1882 Mirecourt, Paris
2 500 000,-

SIMONIN, Charles

1815?–1875? Mirecourt, Genf, Tolouse
350 000,- – 950 000,-

SIMOUTRE, Nicolas

1788–1870 Mirecourt
1 750 000,-

SIMPSON, Thomas

19–20. sz., Handsworth
80 000,- – 450 000,-

SINAY, Tibor

20. sz., Debrecen
Kortárs

SIPEKI, Balázs

19–20. sz., Jászárokszállás
50 000,- – 60 000,-

SITT, Antal

19. sz., Vál, Pest, Wien, Leipzig, Prága
1 200 000,- – 1 800 000,-

SITT, Anton

1819–1878 Wien, Prag
950 000,- – 1 800 000,-

SKOMAL, Nicolaus

1768–1824 Graz
1 200 000,-

SKOPÁL, István

19. sz., Győr
??

SMILLIE, Alexander

19–20. sz., Glasgow
150 000,- – 650 000,-

SMITH, Thomas

18. sz., London
150 000,- – 1 300 000,-

SNOECK, Egidius

17–18. sz., Brüssel
3 500 000,-

SNOECK, Marc

1694–1762 Brüssel
3 500 000,-

SOCQUET, Louis

18–19. sz., Paris
950 000,-

SOFFRITTI, Ettore

1877–1928 Ferrara
1 500 000,- – 3 000 000,-

SOLIANI, Angelo

1752–181? Modena
5 500 000,-

SOLLNER, Franz

19–20. sz., Tachau, Wien, Pest, London
200 000,- – 400 000,-

SOMOGYVÁRY, Tivadar

20. sz., Arad, Pécs, Szolnok
Kortárs

SORSANA, Spirito

18. sz., Cuneo
12 000 000,-

SÓTI, János

20. sz., Budapest
Kortárs

SOUSA, Joao Jozé de

18. sz., Lissabon
2 500 000,-

SÖRÖS, Tibor

20. sz., Budapest, Brantford
Kortárs

SPIDLEN, Franz

1867–1916 Prag
2 500 000,-

SPIEGEL, János

19–20. sz., Sopron, Budapest
600 000,- – 1 500 000,-

SPIJKER, Gosewijn

18. sz., Amsterdam
4 500 000,-

SPITZ, József

20. sz., Újpest, Pécs, Budapest
300 000,- – 400 000,-

STADLER, Caspar

18. sz., München
1 200 000,-

STADLMANN, Daniel Achatius

17–18. sz., Wien

3 500 000,-

STADLMANN, Johann Joseph

1720–1781 Wien

2 500 000,-

STADLMANN, Michael Ignaz

18–19. sz., Wien

2 500 000,-

**SLAGHMEULEN, Joannes Baptista
van der**

17–18. sz., Antwerpen

4 000 000,-

STAINER, Jacob

1617–1683 Absam

6 500 000,- – 20 000 000,-

STAUDINGER, Mathaeus Wenzeslaus

18. sz., Würzburg

1 300 000,-

STAUFER, Johann Anton

19. sz., Wien, Kassa

150 000,- – 250 000,-

STAUFER, Johann Georg

18–19. sz., Wien

1 500 000,- – 1 800 000,-

STAUFER, Johann Georg

1778–1853 Wien

2 000 000,-

STEGER, Franz

18–19. sz., Buda

800 000,- – 1 200 000,-

STEGER, Ferenc

19. sz., Nagyszeben

350 000,- – 450 000,-

STEHLIK, István

20. sz., Budapest

Kortárs

STEHLIK, János

19–20. sz., Budapest

80 000,- – 120 000,-

STEHLIK, Lajos

19–20. sz., Budapest

80 000,- – 120 000,-

STEIGERWALD, Ernő

20. sz., Szolnok, Székesfehérvár, Budapest, Gyula, Békéscsaba

Kortárs

STEIN, Henrik

19. sz., Augsburg, Pressburg

??

STEINER (Sági), Tibor

20. sz., Szeged, Mirecourt

Kortárs

STEININGER, Francois

1788–185? Darmstadt, Frankfurt a.M.

1 400 000,-

STEININGER, Jakob

1751–1823 Mainz, Frankfurt a.M.

1 800 000,-

STERBACH, Frank (Fritz)

19–20. sz., Késmárk, Budapest, USA

??

STERNBERG, ?

20. sz., Budapest

Kortárs

STIGLITZ, Erzsébet

20. sz., Budapest

Kortárs

STORCK, Johann Valentin

17–18. sz., Strassburg

(és mások)

1 200 000,- – 2 500 000,-

STORIONI, Carlo

19–20. sz., Cremona

450 000,- – 6 500 000,-

STORIONI, Lorenzo

1751–1800? Cremona
1 500 000,- – 18 000 000,-

STOSZ (Stoss), Benedict

18–19. sz., Füssen?, Nagyszeben
350 000,- – 450 000,-

STOSS, Hermann Joseph

17–19. sz., Füssen
(és mások)
850 000,- – 5 000 000,-

STOWASSER, János

19. sz., Csehország, Pest, Buda, Budapest
120 000,- – 150 000,-

STÖSSZEL (Stössel), György

19–20. sz., Würzburg, Wien, Budapest, Köln
150 000,- – 250 000,-

STRADIVARI, Antonio

1644–1737 Cremona
34 000 000,- – 400 000 000,-

STRADIVARI, Francesco

1671–1743 Cremona
25 000 000,- – 150 000 000,-

STRADIVARI, Omobono

1679–1742 Cremona
20 000 000,- – 100 000 000,-

STRAUB, András

19. sz., Pest, Budapest
??

STRAUB, Michel (II)

17–19. sz., Füssen
(és mások)
500 000,- – 1 500 000,-

STRNAD, Casper

1752–1823 Prag
3 500 000,-

STROBL, Johann

1657–1717 Hallein
850 000,-

STROBL, Johann

1700–1753 Olmütz, Prag
850 000,-

STROBL, Michael

1867–1957 Berlin
1 800 000,-

STROCKL, Nándor

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 150 000,-

STÜBER, Johann

1888–1976 Amsterdam, Den Haag
1 400 000,-

STÜRTZER, Johann Michael

18. sz., Breslau
950 000,-

SZABÓ, Géza

19–20. sz., Budapest
??

SZABÓ, István

20. sz., Budapest
Kortárs

SZABÓ, Károly Ákos

20. sz., Budapest
Kortárs

SZALAY, Gyula

19–20. sz., Budapest, Oroszország??
??

SZALAY, István

19–20. sz., Székesfehérvár, Budapest, Wien
120 000,- – 200 000,-

SZENDŐFY, Pál

20. sz., Tatabánya
Kortárs

SZENDREY, József

20. sz., Szombathely
Kortárs

SZENDRŐFI, Attila

20. sz., Budapest
Kortárs

SZENTESSY, Kálmán

19. sz., Dunaföldvár, Budapest
450 000,- – 800 000,-

SZEPESSY, Béla

19–20. sz., Pest, Budapest, Wien,
München, London, Schruns
1 500 000,- – 2 500 000,-

SZERÉNYI, Béla

20. sz., Budapest
Kortárs

SZERGIUSZ, Miklós

19–20. sz., Szentés
60 000,- – 70 000,-

SZÉKELY, Márton

20. sz., Budapest, Cremona
Kortárs

SZÉKELY, Péter

20. sz., Budapest, Cremona
Kortárs

SZÉLES, Miklós

20. sz., Vác, Budapest
Kortárs

SZÉP, Ernő

20. sz., Debrecen
Kortárs

SZILÁGYI, György

20. sz., Keszthely
Kortárs

SZTANKÓ, Zoltán

19–20. sz., Sátoraljaújhely
60 000,- – 80 000,-

SZÜTS, Tibor

20. sz., Esztergom, Győr
Kortárs

TAMÁSI, György Gyula

19–20. sz., Mezőtúr
80 000,- – 90 000,-

TANCZER, György (I)

19–20. sz., Kecskemét, Budapest, Wi-
en, Debrecen
600 000,- – 800 000,-

TANCZER György (II)

19–20. sz., Budapest, Debrecen
350 000,- – 500 000,-

TANEGIA, Carlo Antonio

18. sz., Milano
4 500 000,-

TANIGARDI, Giorgio

18. sz., Rom
4 500 000,-

TARASCONI, Giuseppe

19–20. sz., Milano
3 000 000,-

TARNÁRY, Gyula

20. sz., Budapest ?
Kortárs

TARR, William

19. sz., Manchester
250 000,- – 2 500 000,-

TASSINI, Bartolomeo

18. sz., Venezia
12 000 000,-

TASSY, András

20. sz., Győr
Kortárs

TATÁR, György

20. sz., Nyíregyháza
Kortárs

TATÁR, Péter (Pietro)

20. sz., Báticasék, Budapest, Milánó,
Cremona, New York
Kortárs

TAUBER, András (Andreas)

18–19. sz., Wien, Pressburg
450 000,- – 600 000,-

TAYLOR, William

18–19. sz., London
950 000,-

TECCHLER, David

17–18. sz., Salzburg, Rom
4 500 000,- – 15 000 000,-

TELEKY, László Gyula gróf

20. sz., ? Kővár–Hosszúfalu
Kortárs

TEMESVÁRI, Péter

20. sz., Budapest
Kortárs

TEŐKE, Béla

20. sz., Budapest
Kortárs

TEREBESI, Albert

19–20. sz., Máramarossziget, Prága,
Budapest, Debrecen, Óbuda
300 000,-

TESTORE, Carlo Giuseppe

1660–1737? Milano
20 000 000,-

TESTORE, Carlo Antonio

18. sz., Milano
2 500 000,- – 15 000 000,-

TESTORE, Paolo Antonio

18. sz., Milano
1 500 000,- – 10 000 000,-

TEUFELSDORFER, Peter

18–19. sz., Wien, Pest
800 000,- – 1 600 000,-

THEISZ, Michele

19–20. sz., Budapest
??

THIBOUT, Jacques Pierre

1779–1856 Paris
1 500 000,- – 5 500 000,-

THIBOUT, Gabriel Adolphe

1804–1858 Paris
650 000,- – 2 500 000,-

THIBOUVILLE-LAMY

19–20. sz., Mirecourt
80 000,- – 1 200 000,-

THIER, Johann Georg

1710–1779 Wien
650 000,- – 2 000 000,-

THIER, Mathias

1741?–1806 Wien
550 000,- – 1 500 000,-

THIER, Anton

1729–1796 Wien
450 000,- – 1 200 000,-

THIER, Andreas

1765 Pressburg
950 000,- – 1 500 000,-

THIR (Thier, Dier, Dürr stb.), Anton (I)

18. sz., Birnbaum, Pressburg?, Wien?
800 000,- – 1 200 000,-

THIR (Több változatban!) Anton (II)

18–19. sz., Pressburg, Wien
800 000,- – 1 200 000,-

THIR, (Több változatban!), Anton (III)

18–19. sz., Wien
800 000,- – 1 200 000,-

THIR, (Több változatban!), Andreas

18–19. sz., Pressburg
1 200 000,- – 1 500 000,-

THIR, Andreas

18. sz., Wien, Pressburg
800 000,- – 1 200 000,-

THIR (Több változatban!), Mathias

18–19. sz., Wien, Pressburg
800 000,- – 1 200 000,-

THOMASSIN, Claude

1870–1942 Paris
800 000,-

THOMASSIN, Louis

1855–1977 Paris
950 000,-

THOMPSON, Charles

18. sz., London
90 000,- – 2 500 000,-

THOMPSON, Robert

18. sz., London
150 000,- – 1 800 000,-

THOUVENEL, Henry

1851–1929 Mirecourt
850 000,-

THUMHARDT, Johann

18–19. sz., Ingolstadt, Straubing,
München
(és mások)
650 000,- – 1 800 000,-

TICHY, Johann

1809–1871 Olmütz
850 000,-

TIEFENBRUCKER, Gaspard

16–17. sz., Rosshaupten, Venezia,
Lyon
(és mások)
1 500 000,- – 5 000 000,-

TIEFFENBRUNNER, Martin

17–19. sz., Mittenwald, München
(és mások)
550 000,- – 1 600 000,-

TIELKE, Joachim

1641–1719 Hamburg
(és mások 16–18. sz.)
1 500 000,- – 5 000 000,-

TISCHINANT (Tischenant), Ferenc

19. sz., Oberbulen, Pest
700 000,- – 1 200 000,-

TOBIN, Richard

1777–1841 Dublin, London
750 000,- – 3 000 000,-

TODT, Henrik Hermann

19–20. sz., Markneukirchen, Budapest
??

TOMAY, András

19–20. sz., Zágráb, Budapest ?
??

TONONI, Carlo

1675–1730 Venezia
22 000 000,-

TONONI, Giovanni

1650?–1713 Bologna
18 000 000,-

TONTÉ, Lázár

19–20. sz., Dorog, Budapest
80 000,- – 120 000,-

TOPHAN, Carras

20. sz., Radley
150 000,- – 450 000,-

TOPPANI, Angelo

18. sz., Rom
4 000 000,-

TORDAI, Árpád

19–20. sz., Salgótarján
80 000,- – 90 000,-

TORMA, János

19–20. sz., Zombor, Újvidék
120 000,- – 150 000,-

TORMA, János (ifj.)

20. sz., Újvidék
Kortárs

TÓTH, András

19–20. sz., Nagybecskerek, Temesvár,
Belgrád, Hamburg, Orosháza, Budapest
150 000,- – 180 000,-

TÓTH, János (I)

19–20. sz., Magyarokizsa, Szolnok,
Budapest
800 000,- – 1 600 000,-

TÓTH, János (II)

20. sz., Budapest
Kortárs

TÓTH, Jánosné (Lemberkovics, Ilona Márta)

19–20. sz., Négyes, Budapest
350 000,- – 450 000,-

TÓTH, Terézia

20. sz., Debrecen, Budapest, Róma
Kortárs

TÓTH, Sándor

19–20. sz., Szeged, Budapest, Wien,
Berlin, Prága
250 000,- – 350 000,-

TÖRÖK-SZÉKELY, György

20. sz., Budapest
Kortárs

TRAPANI, Raffaele

19. sz., Neapel
3 000 000,-

TURCSÁK, Tibor

20. sz., Budapest
Kortárs

TURY, Gyula

19–20. sz., Budapest, Cegléd
70 000,- – 80 000,-

TWEEDALE, Rev Charles

19–20. sz., Weston
80 000,- – 250 000,-

UEBEL, Johann Christian

18–19. sz., Klingenthal
(és mások)
550 000,- – 1 200 000,-

UHRIN, Károly

20. sz., Budapest
Kortárs

UNGÁR, Frigyes

19–20. sz., Földvár (Brassó m.), Seges-
vár
50 000,- – 60 000,-

UNGARINI, Antonio

18. sz., Fabriano ?
??

URBÁN, József

19. sz., Cernuc, Sopron, USA, Prága,
San Francisco
120 000,- – 150 000,-

URQUHART, Thomas

17. sz., London
1 200 000,-

UTRI, Ferenc

19–20. sz., Sátorajújhely
120 000,- – 150 000,-

VADON, Géza Dr.

19–20. sz., Nyüved, Budapest
350 000,- – 600 000,-

VAILLANT, Francois

18. sz., Paris
650 000,-

VAJDA, Ákos Lajos

19–20. sz., Budapest, Felsőögd, London?
450 000,- – 800 000,-

VAJDAFFY, Béla

20. sz., Mátyásföld, Budapest,
Markneukirchen, Wien, Szolnok, Baja
Kortárs

VAJDAY, András

19–20. sz., Szarvas
50 000,- – 60 000,-

VALENZANO, Giovanni Maria

1770–1830 Asti, Rom
4 500 000,-

VALSA, Elemér

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 130 000,-

VANDELLI, Giovanni

1796–1839 Modena
2 500 000,-

VANGELISTI, Pier Lorenzo

18. sz., Florenz
850 000,- – 2 500 000,-

VARGA, Lajos

20. sz., Győr?
Kortárs

VARGA, Mihály

20. sz., Felsőszászberek, Budapest
Kortárs

VARGA, Stefan

20. sz., Lőcse, Pozsony
Kortárs

VARJÚ, Béla

19–20. sz., Újpest
??

VARJÚ, István

19–20. sz., Budapest
120 000,- – 130 000,-

VARJÚ, Károly

19–20. sz., Budapest
??

VASI, Márk

19. sz., ?, Köln, Ravenna??
??

VASVÁRY, István

19. sz., Arad
??

VAUCHEL, Jean

19. sz., Würzburg
2 500 000,-

VÁRADY, Gyula

19–20. sz., Sárosoroszi, Budapest, Komárom
300 000,- – 450 000,-

VÁRADI, Antal ?

19–20. sz., Budapest
??

VÁRSZEGI, Tamás

20. sz., Budapest
Kortárs

VEDRAL, Josef

1883–1965 Den Haag
1 500 000,-

VENTAPANE, Lorenzo

18–19. sz., Neapel
1 500 000,- – 10 000 000,-

VENTAPANE, Pasquale

18. sz., Neapel
950 000,- – 5 500 000,-

VENTAPANE, Vincenzo

18. sz., Neapel
950 000,- – 5 500 000,-

VERMES, P. ?

18–19. sz., ?
??

VÉBER, Miklós

20. sz., ?
??

VIDA, András

19–20. sz., Érsekkéty, Budapest
120 000,- – 130 000,-

VIEDENHOFER (Wiedenhoffer stb.), Bernhard

18–19. sz., Füssen, Pest
350 000,- – 500 000,-

VIGNALI, Giuseppe

1888–1918 Verucchio
2 000 000,-

VILLAUME, Gustave

19–20. sz., Nancy
250 000,- – 650 000,-

VINACCIA, Antonio

18. sz., Neapel
850 000,- – 4 500 000,-

VINACCIA, Gennaro

18. sz., Neapel
850 000,- – 4 500 000,-

VINACCIA, Vincenzo

18. sz., Neapel
850 000,- – 4 500 000,-

VINAHLEK, Ferenc

19–20. sz., Budapest, Temesvár, Nagyszében
120 000,- – 150 000,-

VINCENT, Alfred

19–20. sz., London
250 000,- – 1 500 000,-

VINHALEK (Wyhnalek stb.), Ferenc ?

19–20. sz., ?
??

VOGLER, Johann Georg

1692–1757 Würzburg
1 500 000,-

VOIDISCHEK, Jos.?.?

19. sz., Pest
??

VOIGHT, Adam (II)

17–19. sz., Markneukirchen
(és mások)
150 000,- – 1 500 000,-

VOIGT, Károly

19–20. sz., Markneukirchen, Pest, Wien
600 000,- – 800 000,-

VOLL, Jakob

19. sz., Mainz
950 000,-

VOLLER, William

19–20. sz., London
1 800 000,-

VORERG, Sándor

19. sz., Eperjes
90 000,- – 110 000,-

VIILLAUME, Claude Francois (II)

18. sz., Mirecourt
650 000,-

VIILLAUME, Claude Francois (IV)

18–19. sz., Mirecourt
650 000,-

VIILLAUME, Jean Baptiste

1798–1875 Paris
1 800 000,- – 14 000 000,-

VIILLAUME, Nicolas

1800–1871? Mirecourt
1 500 000,-

VIILLAUME, Nicolas Francois

1802–1876 Brüssel
4 000 000,-

VIILLAUME, Sebastian

1835–1875 Mirecourt, Paris
2 500 000,-

WACHA, Albert

19. sz., Pressburg
??

WALTON, William

19–20. sz., Preston
80 000,- – 450 000,-

WAMSLEY, Peter

18. sz., London
2 000 000,-

WANNER, József

20. sz., Váradszöllős, Nagyvárad
??

WARRICK, A.

19–20. sz., Leeds
90 000,- – 750 000,-

WASSELBERGER, Bernhard

18. sz., Hallein
850 000,-

WASSELBERGER, Michael

18. sz., Hallein
850 000,-

WASSELBERGER, Christoph

18. sz., Hallein
850 000,-

WATTIER, Jean Baptiste

18. sz., Haag
1 600 000,-

WEBER, ?

19–20. sz., Szeged?
??

WEBER, Michael

1787–1844 Prag
1 800 000,-

WEBSTER, George

20. sz., Aberdeen
75 000,- – 350 000,-

WEEL, Cornelis

19. sz., Utrecht
1 400 000,-

WEIDLICH, Antal Ernő

19–20. sz., Markneukirchen, Budapest
??

WEIDLICH, Gusztáv

19–20. sz., Oberdöbling, Budapest
??

WEIDLICH, Oszwald

19–20. sz., Markneukirchen, Düsseldorf, Budapest
400 000,- – 500 000,-

WEIGERT, Johann Blasius

17–18. sz., Linz
1 600 000,-

WEISS, Jakob

18. sz., Salzburg
950 000,-

WEISSKIRCHER, Ernő

19–20. sz., Szentágota
120 000,- – 150 000,-

WELLER, Hermann

19–20. sz., Budapest, Odessza
??

WENGER, Gregori Ferdinand

17–18. sz., Augsburg, Wien
2 500 000,-

WENTLAND, Pál

19–20. sz., Berlin, Budapest, Wien
120 000,- – 150 000,-

WERNER, Alajos

19–20. sz., Budapest
450 000,- – 600 000,-

WERNER, Franz

1777–1820 Schönbach, Wien
1 200 000,-

WHITAKER, John

19. sz., London
80 000,- – 350 000,-

WHITMARSH, Emanuel

19–20. sz., London
90 000,- – 1 200 000,-

WIDHALM, Leopold

1722–1776 Nürnberg
650 000,- – 3 500 000,-

WIDHALM, Martin Leopold

1747–1806 Nürnberg
450 000,- – 2 500 000,-

WIDHALM, Gallus Ignatius

1752–1822 Nürnberg
400 000,- – 2 500 000,-

WIDHALM, Veit Anton

1756–18?? Regensburg
350 000,- – 1 800 000,-

WILFER, Albin

1870–1939 Leipzig
1 200 000,-

WILFER, József

19–20. sz., Absroth, Budapest ?
??

WILLEMS, Hendrik

17. sz., Gent
3 500 000,-

WILLER, Johann Michael

1753–1826 Prag
1 500 000,-

WINAHLEK, Ferenc ? I. Vinahlek, Vinhalek

19–20. sz.,
??

WINDISCH, Gusztáv

19. sz., Gyömrő, Pest
??

WINDISCH, J. ?

19. sz., Nagyszeben
??

WINTERLING, Georg

1859–1929 Hamburg
2 200 000,-

WISE, Christopher

17. sz., London
1 200 000,-

WISKY, Ferenc

19–20. sz., Budapest
50 000,- – 60 000,-

WITHERS, George

19–20. sz., London
120 000,- – 2 500 000,-

WITTING, Johann Georg

18. sz., Mittenwald
1 700 000,-

WOJCSIK, Ignác

19–20. sz., Budapest?
50 000,- – 60 000,-

WOLFF BROTHERS

19. sz., Kreuznach
75 000,- – 450 000,-

WÖNDNER, Hans

17. sz., Regensburg
1 200 000,-

WÖRLE, Georg

17–19. sz., Augsburg, Wien
(és mások)
850 000,- – 1 200 000,-

WÖRLE, Johann Paul

18–19. sz., Vils, Pressburg
350 000,- – 450 000,-

WÖRNLE, Franz

18–20. sz., Mittenwald
850 000,- – 1 200 000,-

WUTZLHOFER, Bernhard

1789–1861 Brünn
1 500 000,-

WUTZLHOFER, Sebastian

1754–1807 Brünn
1 500 000,-

YOUNGMAN, Marshall

19–20. sz., Halifax
95 000,- – 350 000,-

ZACH, Carl

1877–1918 Wien, Budapest,
Mannheim
1 600 000,-

ZACH, Carl

19–20. sz., Wien, Budapest, Mann-
heim stb.
850 000,-

ZACH, Franz

19. sz., Csehország, Pest, Bukarest
250 000,- – 350 000,-

ZACH, Franz

1877–1890? Bukarest
1 500 000,-

ZACH, Ignaz

19–20. sz., Wien
??

ZACH, Thomas

19. sz., Csehország, Prága, Pest, Sza-
badka, Kolozsvár, Bukarest, Wien
1 500 000,- – 2 500 000,-

ZACH, Thomas

Budapest, Pécs, Bukarest, Wien
2 500 000,-

ZANOLI, Giacomo

18. sz., Verona, Venezia
10 000 000,-

ZANOTTI, Antonio

17–18. sz., Mantua
6 000 000,-

ZANTI, Alessandro

18–19. sz., Mantua
10 000 000,-

ZARA, Gaspare

19–20. sz., Pontremoli
85 000,- – 450 000,-

ZERKOVITZ, Oskar

19–20. sz., Nagykanizsa
120 000,- – 150 000,-

ZIMMER, K. Ottó

19–20. sz., Erlbach, Budapest
600 000,- – 850 000,-

ZIMMER, Olivér

20. sz., Budapest, Frankfurt a. M.
150 000,- – 180 000,-

ZIMMERMANN, Friedrich

19–20. sz., Dresden
120 000,- – 350 000,-

ZIMMERMANN, Julius Heinrich

19–20. sz., Markneukirchen
100 000,- – 250 000,-

ZOBEL, Venzeslaus (Vince)

18–19. sz., Leitmeritz, Pest
450 000,- – 600 000,-

ZOFALL, Georg Johann

18–19. sz., Ofschik ?, Pest
350 000,- – 700 000,-

ZOFALL, Rezső,

19. sz., Buda
150 000,- – 200 000,-

ZOFALL, Rudolf

19. sz., Pest?
??

ZWERGER, Anton

18–19. sz., Mittenwald, Passau,
Salzburg
(és mások)
950 000,- – 2 000 000,-

ZSIBÓK, István

20. sz., Szeged
Kortárs

ZSIGA, Lajos

19-20. sz., Dunaszentbenedek, Kalocsa, Budapest

120 000,- – 150 000,-

ZSIGA, László

20. sz., Foktő, Budapest

650 000,-

BÚCSÚZÓ

A töredékek folytatódnak és reményeim szerint lassacskán egésszé állhatnak össze, ha mind az olvasók, mind a szerző egyaránt így kívánják. Tudom nemcsak rajtunk múlik, de nélkülünk sem valósulhat meg.

A VIOLOGRÁGIA, A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTŐK JEGYZÉKE, A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTÉS TÖRTÉNETI IRODALMA, NEMESSÁNYI SÁMUEL (1837-1881), NEMZETKÖZI HEGEDŰÁRAK c. korábbi és jelenlegi fejezeteink ha nem is tökéletes, de mégis teljesnek tekinthető feldolgozását jelenthetik az adott területeknek. A többi fejezetek is lassan-lassan ugyancsak kiegészítésre, pontosításra kerülnek, s előbb-utóbb összeáll az a kép, amit véleményem szerint az emberiség egyik legkedvesebb alkotása a **HEGEDŰ és az ALKOTÓK** megérdemelnek.

A korábbiakhoz hasonló türelmes megértést és segítséget kérve itt is megismétlem, hogy a könyvvel kapcsolatos bármely megjegyzést, javaslatot, kiegészítést vagy javítást a továbbiakban is szívesen fogadom az alábbi címek bármelyikén:

Dr. Erdélyi Sándor Budapest, XVI. Dobó u. 6. H-1161

Dr. Erdélyi Sándor MTA ZTI Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7. H-1250

vagy

DRESKULT ev. Budapest, H-1165 Pf. 201

Megköszönöm mindenki jókívánságát és szerető segítségét, és minden olvasónak erőt és jó egészséget kívánva elbúcsúzom.

Budapest, 1996. Bőjtmás – Szent György havában

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó	5
Bevezető	9
Húros hangszerek körvonaltípusai	13
Húros hangszerek ősi és történeti típusai (ábrák)	15
Húros hangszerek körvonaltípusai (ábrák)	16
Hegedűhátak különböző minőségű jávorfából (egyből)	23
Hegedűhátak különböző minőségű jávorfából (kettő-ből)	25
Magyarországi hegedűkészítők mestercédulái	29
Jelenségek – gondolatok – aforizmák	31
Mestercédulák Antonius Stradivarius hangszereiből	45
Mestercédulák Jakob Stainer hangszereiből	46
Mestercédulák a Guarneri család hangszereiből	47
Mestercédulák a Gagliano család hangszereiből	48
Mestercédulák a Guadagnini család hangszereiből	49
Mestercédulák Jean-Baptiste Vuillaume hangszereiből	50
Nemzetközi hegedűárak (Hegedűk a világ műkincspiacain)	61
Árjegyzék	73
Búcsúzó	143

AZ ELTŰNT OLASZORSZÁGI ÉS MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK JEGYZÉKE

Az európai történelemben oly gyakran bekövetkező hadiesemények nem kedveznek a művészeteknek. Ez azonban nem csupán általában igaz, és nem csak hallgatnak a műzsák a háborúkban hiszen az „Inter arma silent musae” már a római kor szerzői előtt is köztudott volt, de korunk eseményei arra is megtanították már a túlélőket, hogy az egyre pusztítóbb háborúk igen gyakran nagyon jelentős veszteségeket is okoznak a korábbi századok műtárgyainak világában.

Különösen érvényes mindez a II. Világháború minden korábbi felülmúló pusztításaira, melynek szörnyűségei a vonós hangszerek soraiban is igen nagy károkat okoztak.

Az utóbbi években kezdődött csak meg a különböző országokban a műkincsek körében keletkezett károk pontosabb felmérése és közzététele. A korábbi felmérések többnyire csak az egyes intézmények munkatársai előtt voltak ismertek, a nyilvánosságra hozatalukat, majd a nehézkesen induló – és még nehezebben folytatódó – kártérítési-, visszaszolgáltatási tárgyalásokat alapos feltáró munka egészítette ki és teszi reményeink szerint fokozatosan megközelítően teljessé.

Több oka is lehet annak, hogy különösen Olaszország jeleskedik kiemelkedő összegzéssel az elveszett műtárgyak közzétételében. Az évezredes kulturális örökség, a kiemelkedő műalkotások sora és világhíre, az idegenforgalom és a mindezekkel együttjáró különös figyelem a művészetek felé mind-mind hozzájárul az elveszett értékek gondos felméréséhez is. Az elismerés mind a mennyiségi, mind a minőségi jellemzőket méltán megilletheti.

A MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI MINISTRO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI támogatásával Rómában 1995-ben több nyelven megjelent kötet angol címe: **„TREASURES UNTRACED”**. Ez az aligha túlbecsülhető és bizonytal felülmúlhatatlan összeállítás adta az ötletet ahhoz, hogy közzétegyem a kötetből azokat a vonós hangszereket amelyek elvesztek Olaszország különböző gyűjteményeiből a II. Világháború alatt, s amelyek akár Magyarországon is felbukkanhatnak, másrészt adatokat közöljek a Magyarországról eltűnt vonós hangszerekről is.

A hazai hangszerekről nagyrészt ismert, hogy nemcsak a hadiesemények, hanem egyéb cselekmények (balesetek, bűncselekmények, legális vagy kevésbé legális külföldi értékesítés stb.) során vesztek el a szakmai szemek elől, ugyanakkor az sem kizárt, hogy olykor-olykor éppen a külföldön elveszett hangszerek kerülnek behozatalra. Az elmúlt évtizedekben mindkét változatra ismertté váltak példák, s bátran hozzátehetjük, hogy a nyilvánosságra nem került esetek száma ennél jóval nagyobb lehet.

Mindez azonban már csupán a feltevések birodalmába tartozik, miközben a tényekre alapozott szakirodalom csak a valóságban is igazolható tényekkel számolhat.

Milyen tények állnak rendelkezésünkre?

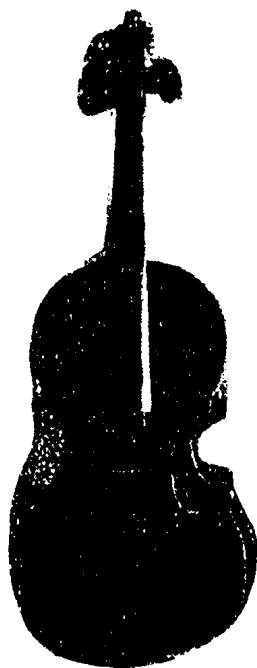
Olaszországot illetően az általunk megismert teljes képanyagot közlöm, sajnos csupán halvány tájékoztatásra alkalmas minőségben. A szöveges kiegészítéssel együtt azonban bizonyos fogódzót nyújthat, különösen a további tájékozódás elősegítésére. Nem kell csodálkoznunk a háború előtti hangszeres képek gyenge minőségén, hiszen bizonyos, hogy a mi műtárgy örökségünkben és a saját viszonyaink között az ezeken az oldalakon szereplő neves olasz mesterhangszerek aránylag sokkal nagyobb értéket képviselnének, mint az olaszországi gyűjtemények más területeinek nagynevű mestereitől származó nagyszámú és valóban alig felbecsülhető műkincsei között.

Így aztán a saját hangszerképeink minősége ugyan jobb mint az említett olasz hangszereké, annak ellenére, hogy értékük a nemzetközi piacokon meg sem közelíti azok árait. Nekünk ezeket a kisebb értékeket is nagy gonddal illik megbecsülnünk. (Nem hallgathatom el, hogy az említett olasz kiadvány csak a hangszerek ábráinak területén gyengécske, mert egyébként a többi műtárgy képanyaga, a felvételek minősége, a nyomdai kivitel és a papír anyaga mind olyan színvonalat képvisel amilyenről mi magyarországi szakírók csak álmodozhatunk.) Ennek ellenére értelmét láttam a gyengébb minőségű képek közlésének is, mert azért ennél többel is rendelkeznek szükség esetén az egyes gyűjteményi nyilvántartások, és ezzel is adhattam némi kapaszkodót a további kutatásokhoz.

AZ ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK LISTÁJA

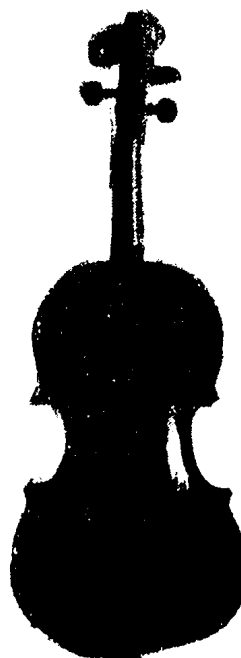
- 1/ AMATI GIROLAMO Violin Cremonae, 1680
- 2/ AMATI NICOLA Violin Cremonae, 1659
- 3/ AMATI NICOLA Violin Cremonae, 1678
- 4/ GUARNERI ANDREA Violin ???
- 5/ MAGGINI GIAN PAOLO Violin Brescia, ?
- 6/ RUGIER G. BATTISTA Violin Cremona, 1663
- 7/ STRADIVARI ANTONIO Violin ?? 1693
- 8/ AMATI GIROLAMO Violin Cremona, 1710
- 9/ BALESTRIERI TOMASO ????
- 10/ BERGONZI CARLO Violin CREMONA, 17..
- 11/ BERGONZI MICHELANGELO Violin Cremona, 17..
- 12/ GAGLIANO FERDINANDO Violin Neapel, 1750
- 13/ GOBETTI FRANCESCO Violin Venetia, 17..
- 14/ GOFRILLER MATTEO Violin Neapel, 1750
- 15/ GUADAGNINI GIOVANNI BATTISTA I Violin Mediolani, 1752
- 16/ GUADAGNINI GIOVANNI BATTISTA I Violin Mediolani, 1750
- 17/ GUADAGNINI LORENZO Violoncello Placentiae, 1716
- 18/ GUARNERI B. DEL GESÚ Violin Cremonae, 1738
- 19/ GUARNERI GIAN BATTISTA GIUSEPPE Violin ????
- 20/ RUGGIERI FRANCESCO Violin Cremona, 1710
- 21/ STRADIVARIUS ANTONIO Violin ????
- 22/ STRADIVARI ANTONIO Violin Cremonae, 1726
- 23/ TECHLER DAVID Violin ROMAE, 1721?
- 24/ TESTORE CARLO ANTONIO Violoncello ??, 1737
- 25/ TESTORE CARLO GIUSEPPE Violin Milano, 1724
- 26/ VINACCIA GAETANO Violoncello ????

ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



*AMATI,
GIROLAMO
(1649-1740)
VIOLIN
CREMONAE
1680*

Cat. 350



*AMATI,
NICOLA
(1569-1684)
VIOLIN
CREMONAE
1659*

Cat. 351

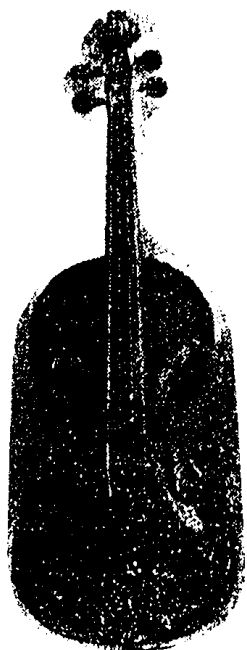
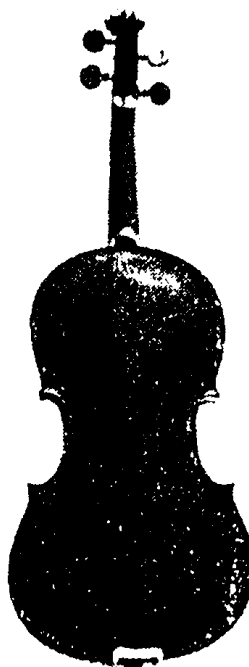


ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



*AMATI
NICOLA
(1569-1684)
VIOLIN
CREMONAE
1678*

Cat. 352



*GUARNERI,
ANDREA
(1626-1698)
VIOLIN
???
???*

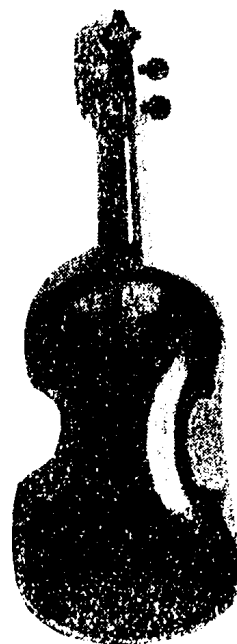
Cat. 353



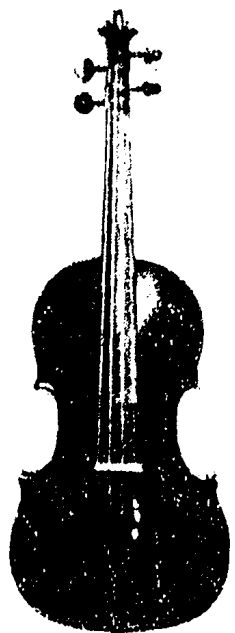
ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



**MAGGINI,
GIAN PAOLO
(1580-1631)
VIOLIN
BRESCIA
???**



Cat. 354



**RUGIER,
G. BATTISTA
(1603-1670)
VIOLIN
CREMONA
1663**



Cat. 356

ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



*STRADIVARI,
ANTONIO
(1649-1737)
VIOLIN
???
1693*



Cat. 357

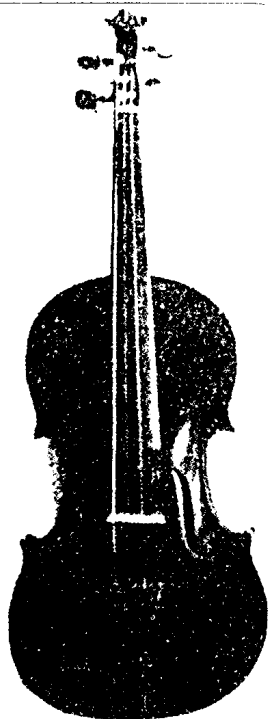


*AMATI,
GIROLAMO
(1649-1740)
VIOLIN
CREMONA
1710*



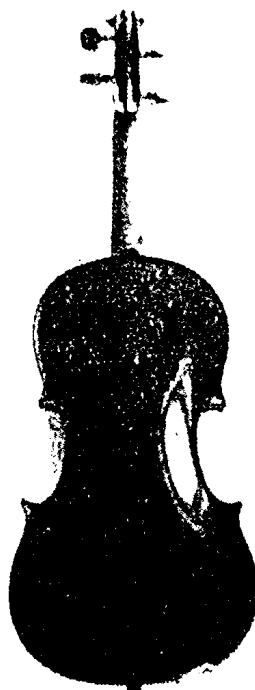
Cat. 483

ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



*BALESTRIERI,
TOMASO
(1710 -1772)
???
???*

Cat. 484

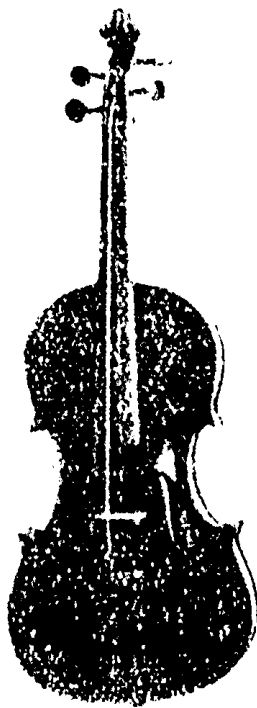


*BERGONZ,
CARLO
(1686-1724?)
VIOLIN
CREMONA
17??*

Cat. 485



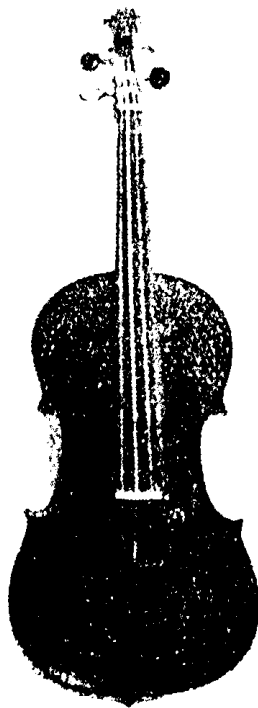
ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



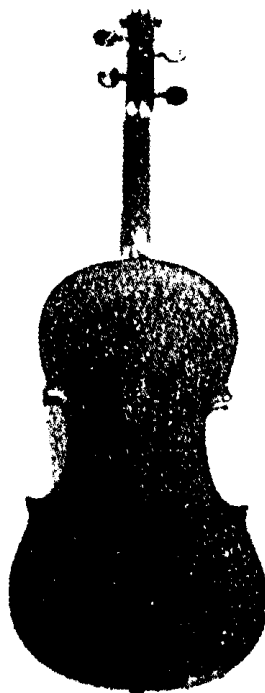
*BERGONZI,
MICHELANGELO
(1714-1765)
VIOLIN
CREMONA
17??*



Cat. 486

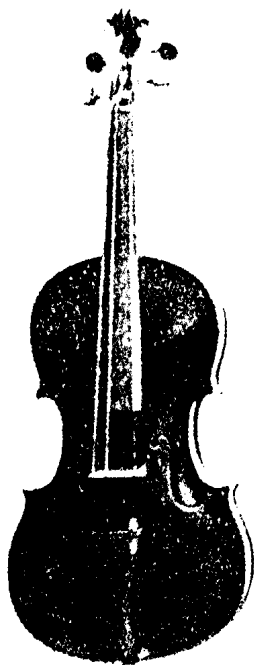


*GAGLIANO,
FERDINANDO
(1700- 1782)
VIOLIN
NEAPEL
1750*



Cat. 487

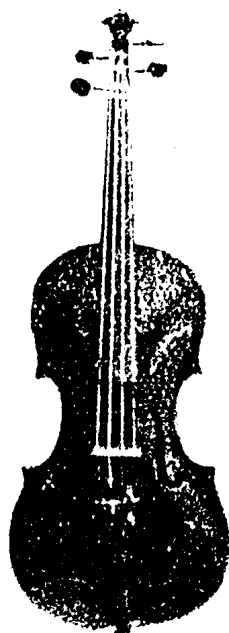
ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



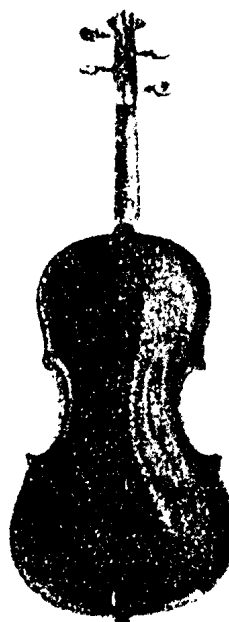
**GOBETTI,
FRANCESCO
(1675-1732)
VIOLIN
VENETIA
17??**



Cat. 488



**GOFRILLER,
MATTEO
(1670-1746)
VIOLIN
???
1724**



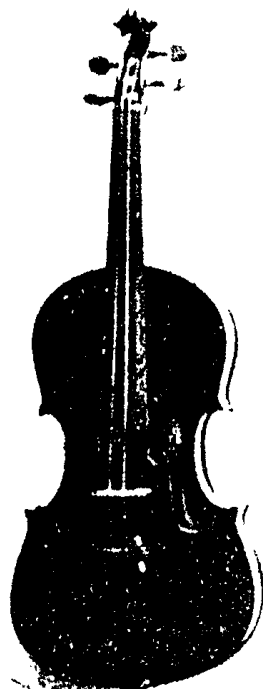
Cat. 489

ELTÚNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



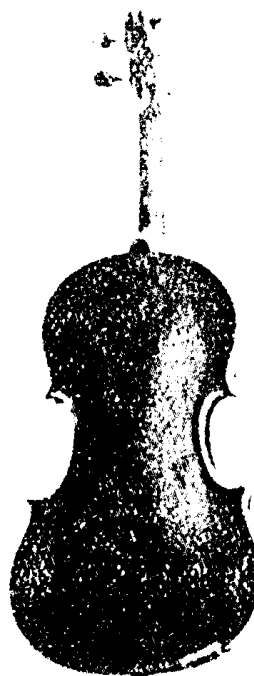
*GUADAGNINI,
GIOVANNI
BATTISTA I
(1685-1770)
VIOLIN
MEDIOLANI
1752*

Cat. 491

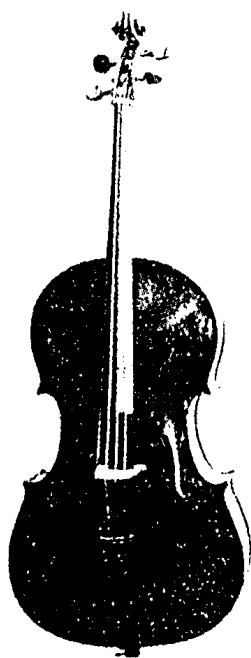


*GUADAGNINI,
GIOVANNI
BATTISTA I
(1685-1770)
VIOLIN
MEDIOLANI
1750*

Cat. 492

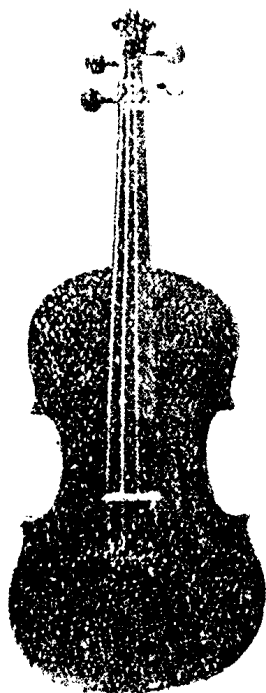
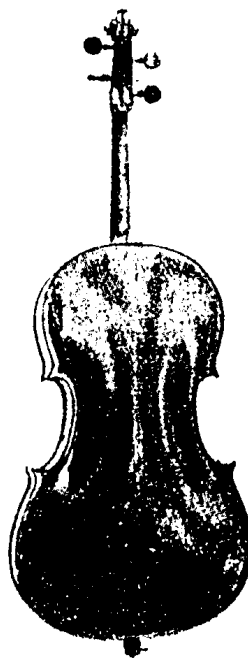


ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



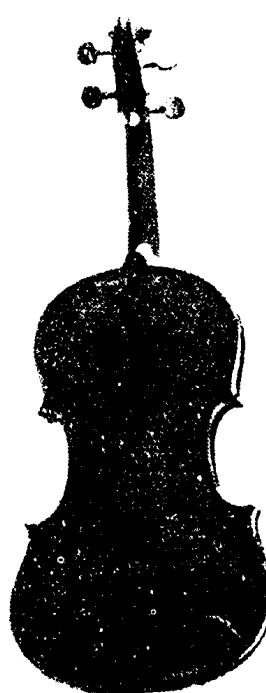
*GUADAGNINI,
LORENZO
(1686-1756)
V. CELLO
PLACENTIAE
1716*

Cat. 494

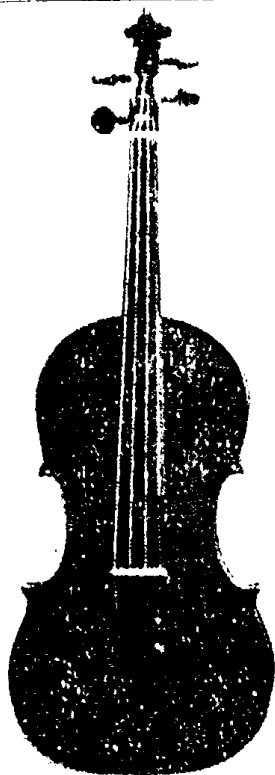


*GUARNERI,
B. GIUSEPPE
DEL GESÙ
(1698-1794)
VIOLIN
CREMONAE
1738*

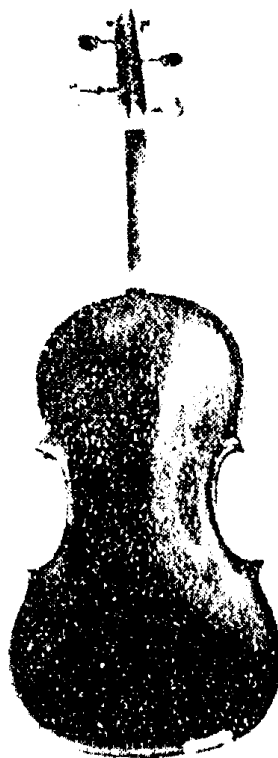
Cat. 495



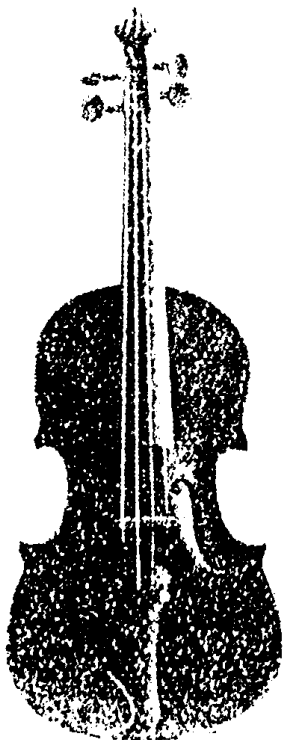
ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



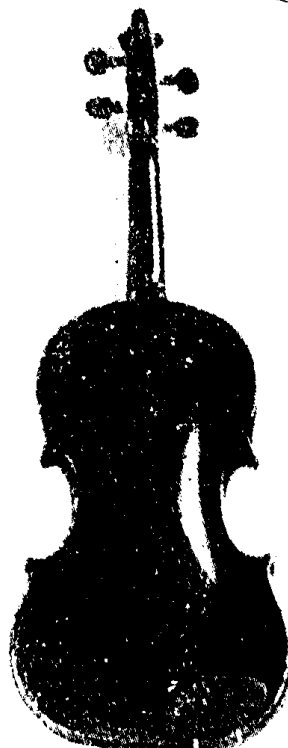
**GUARNERI,
GIAN BATTISTA
GIUSEPPE
(1666-1739)
VIOLIN
???
???**



Cat. 496

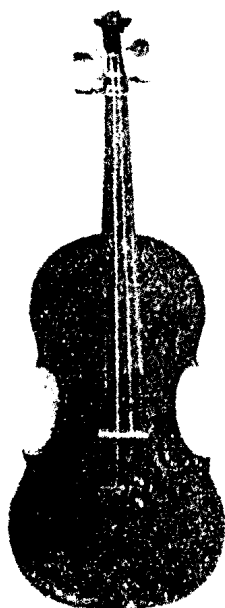


**RUGIERI,
FRANCESCO
(1645-1720)
VIOLIN
CREMONA
1710**



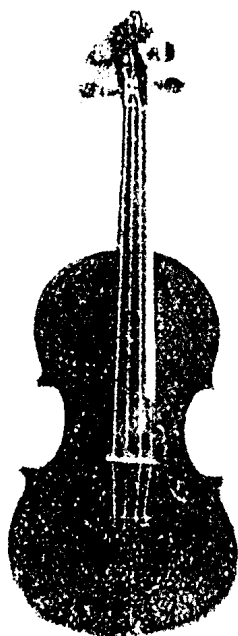
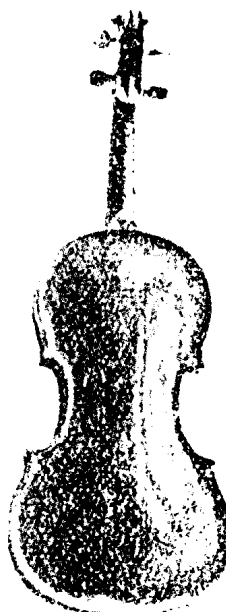
Cat. 498

ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



*STRADIVARIUS,
ANTONIO
(1649-1737)
VIOLIN
???*

Cat. 499

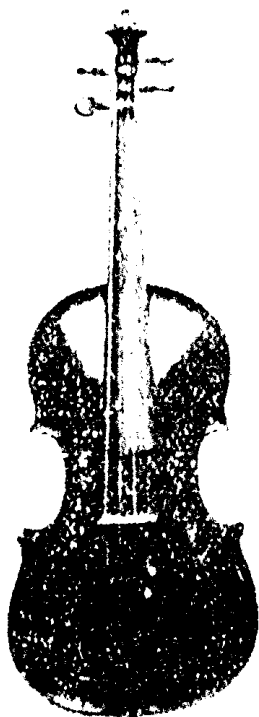


*STRADIVARI,
ANTONIO
(1649-1737)
VIOLIN
CREMONAE
1726*

Cat. 500



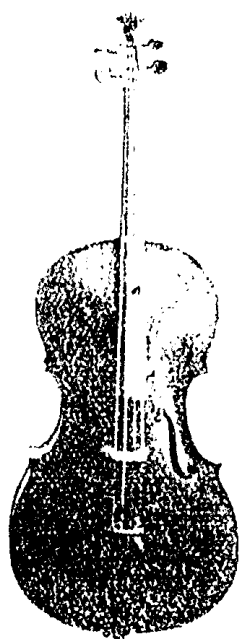
ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



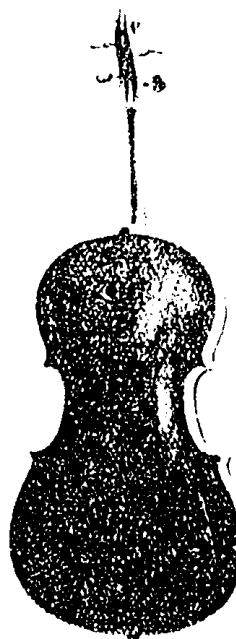
TECHLER,
DAVID
(1666-1748)
VIOLIN
ROMAE
1721?



Cat. 501

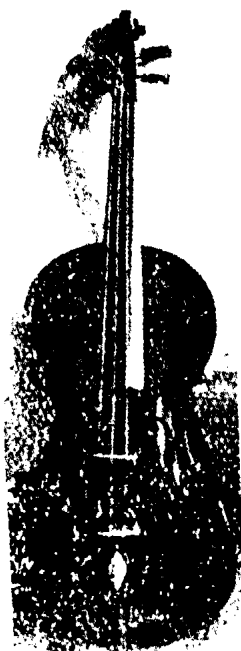


TESTORE,
CARLO
ANTONIO
(1688-1764)
V. CELLO
???
1737



Cat. 502

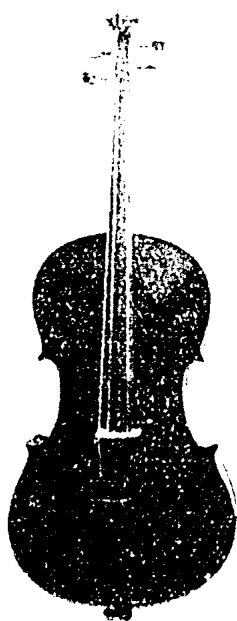
ELTŰNT OLASZORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



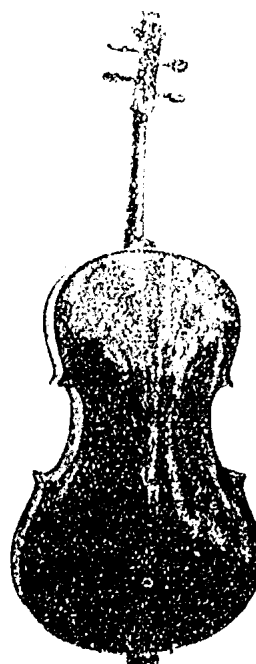
TESTORE,
CARLO
GIUSEPPE
(1660-1737)
VIOLIN
MILANO
1724



Cat. 503



VINACCIA,
GAETANO
(1759-1831)
V. CELLO
???
???

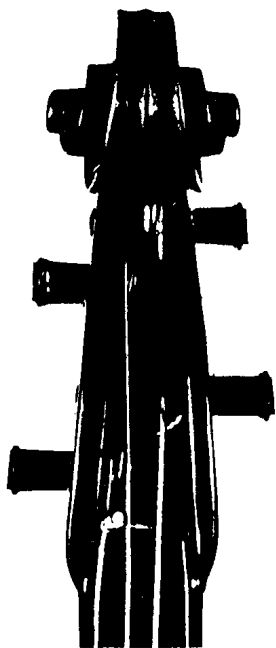


Cat. 504

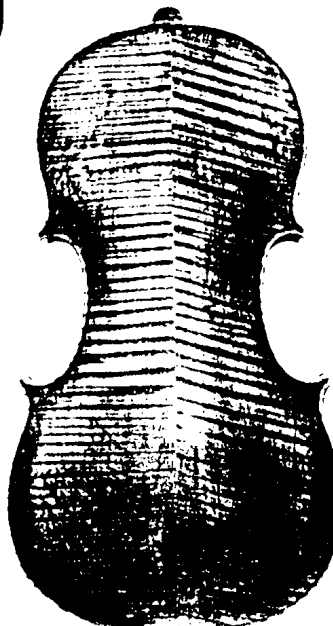
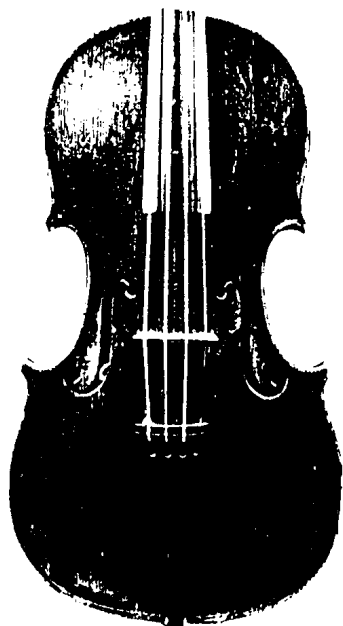
AZ ELTÚNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK LISTÁJA

- 1/ STEGER FRANZ Viola Ofen, 1796
- 2/ LEEB III ? J. GEORG Violin Pressburg, 18..
- 3/ TEUFELSDORFER PETER Violin Pest, 1835
- 4/ NEMESSÁNYI SÁMUEL Violin Pest, 1865
- 5/ NEMESSÁNYI SÁMUEL Violin Pest, 1865
- 6/ NEMESSÁNYI SÁMUEL Violin Pest, 1867
- 7/ NEMESSÁNYI SÁMUEL Violin Pest, 1870
- 8/ NEMESSÁNYI SÁMUEL Viola Pest, 1873
- 9/ NEMESSÁNYI SÁMUEL Violoncello Pest, 1876
- 10/ NEMESSÁNYI SÁMUEL Violin Pest, 1879
- 11/ ZACH THOMAS Violin Pest, 1886
- 12/ GRANCINI GIO et FRANC Violoncello Milano, 1701
- 13/ TONONI CARLO Violin Venezia, 1727
- 14/ ISMERETLEN OLASZ MESTER Violoncello ??, 18. sz.
- 15/ RINALDI GIOFREDDO Violoncello Taurini, 1851

ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



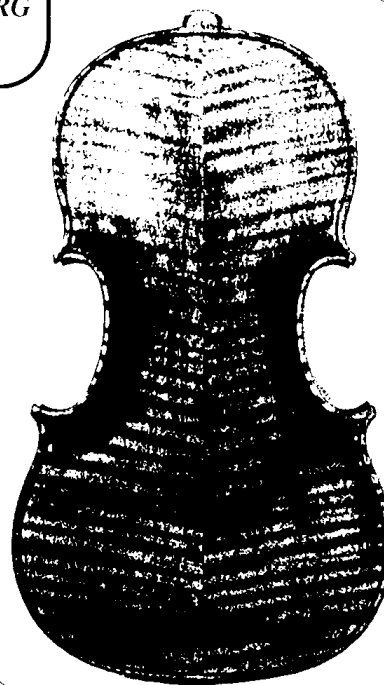
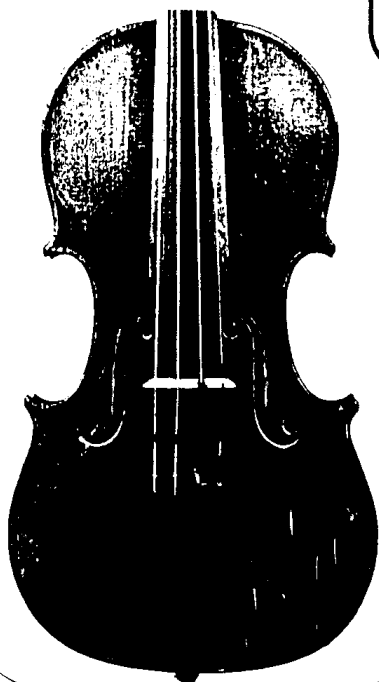
*STEGER,
FRANZ
(18.-19. sz.)
VIOLA
OFEN
1796*



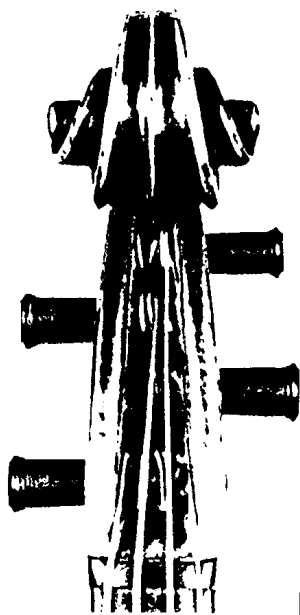
ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



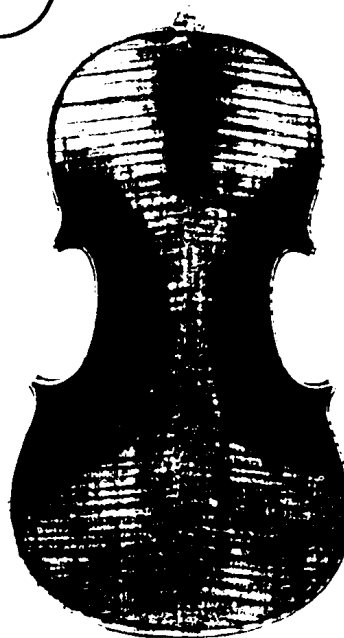
LEEB III. (?)
J., GEORG
(17??-1826)
VIOLIN
PRESSBURG
18??



ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



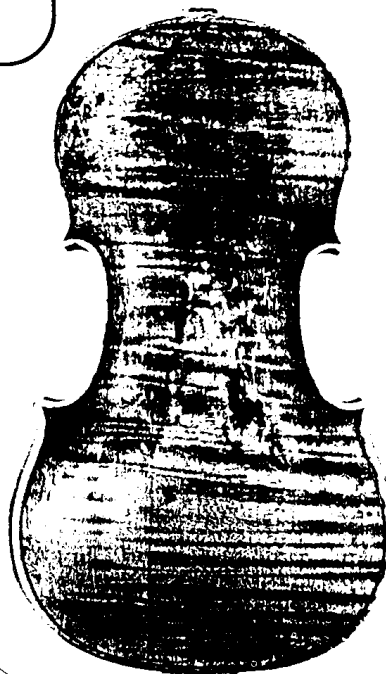
TEUFELSDORFER,
PETER
(1784 - 1845)
VIOLIN
PEST
1835



ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



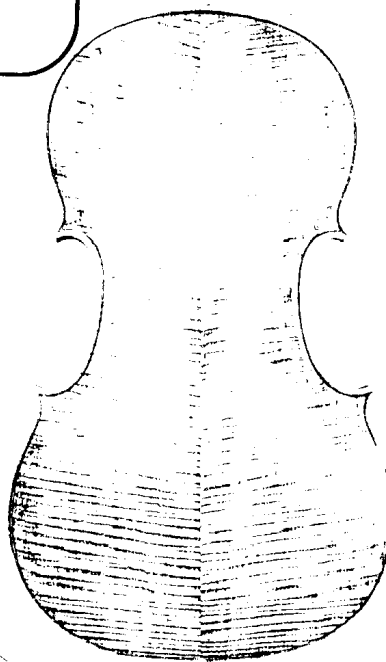
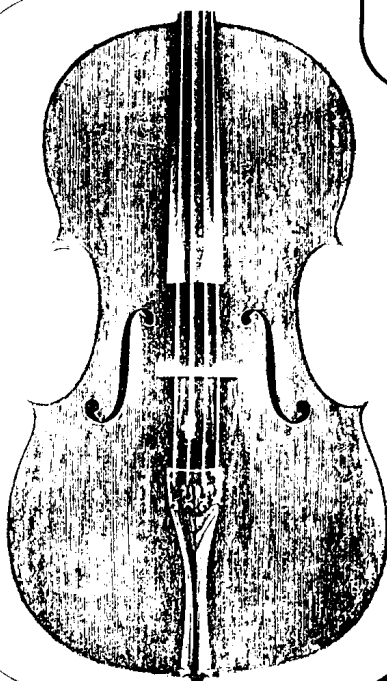
NEMESSÁNYI
SÁMUEL
(1837-1881)
VIOLIN
PEST
1865



ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



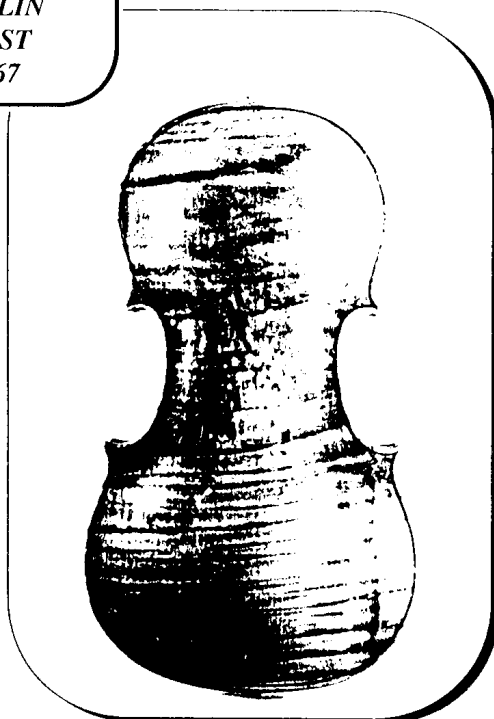
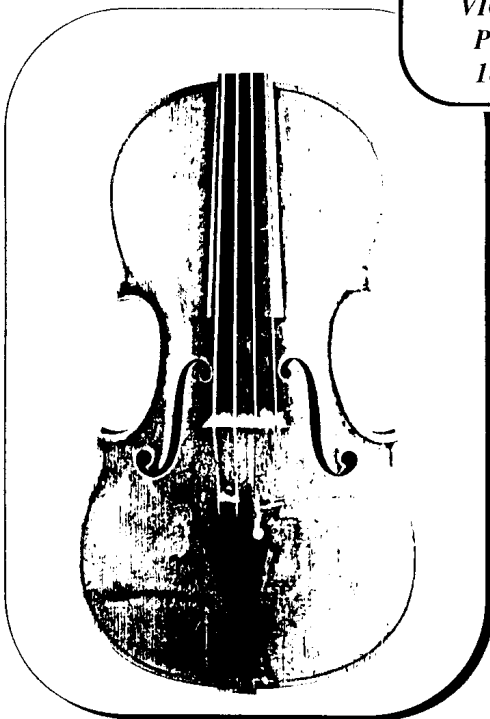
NEMESSÁNYI
SÁMUEL
(1837-1881)
V. CELLO
PEST
1865



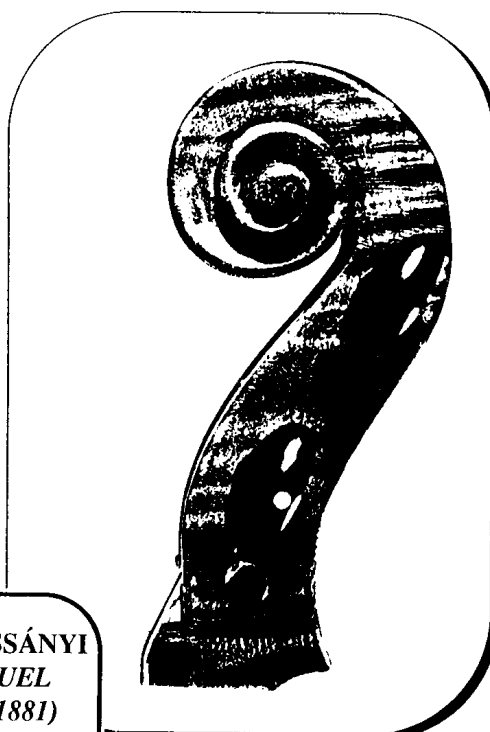
ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



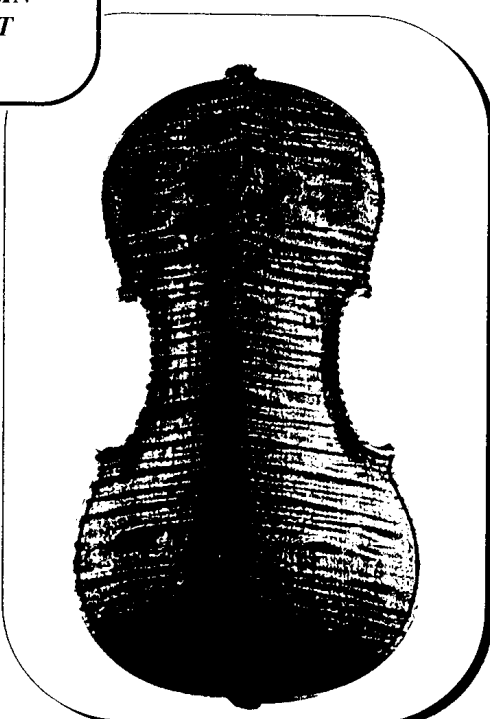
NEMESSÁNYI
SÁMUEL
(1837-1881)
VIOLIN
PEST
1867



ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



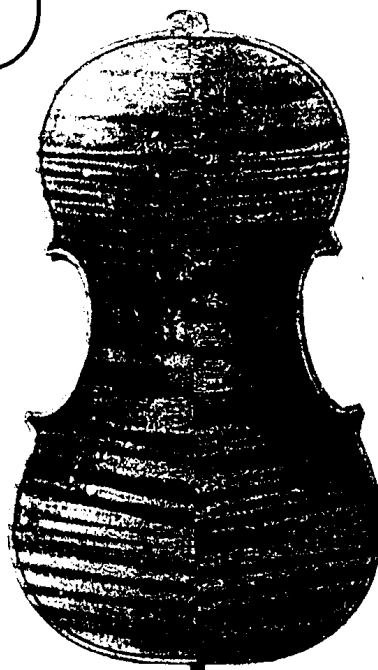
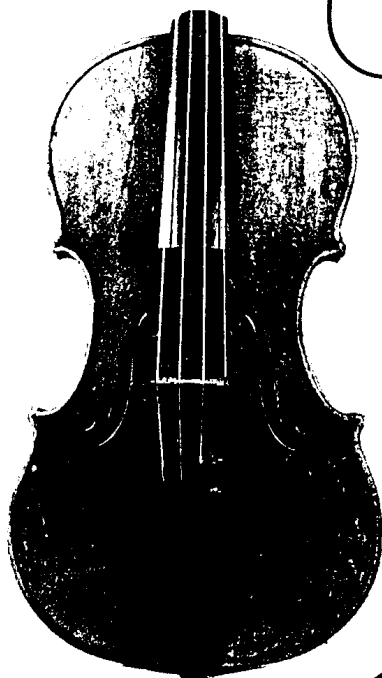
NEMESSÁNYI
SÁMUEL
(1837-1881)
VIOLIN
PEST
1870



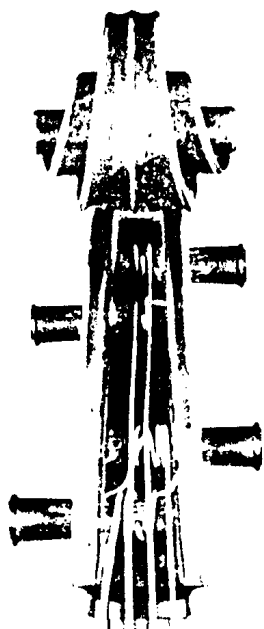
ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



NEMESSÁNYI
SÁMUEL
(1837-1881)
VIOLA
PEST
1873



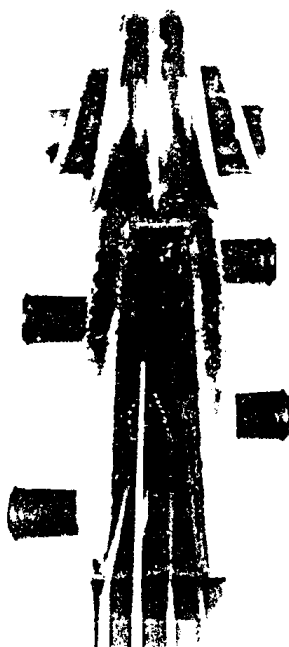
ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



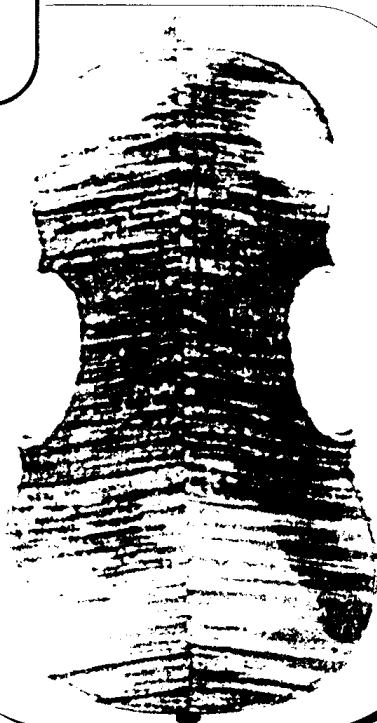
NEMESSÁNYI
SÁMUEL
(1837-1881)
V. CELLO
PEST
1876



ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



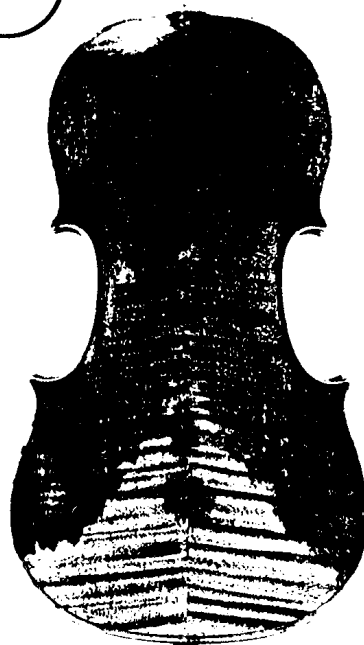
NEMESSÁNYI
SÁMUEL
(1837-1881)
VIOLIN
PEST
1879



ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



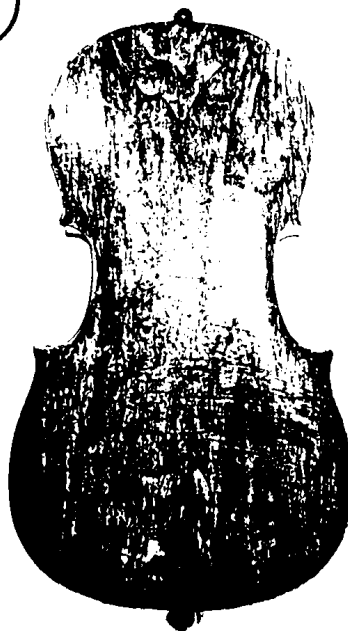
ZACH,
THOMAS
(1812 - 1892)
VIOLIN
PEST
1886



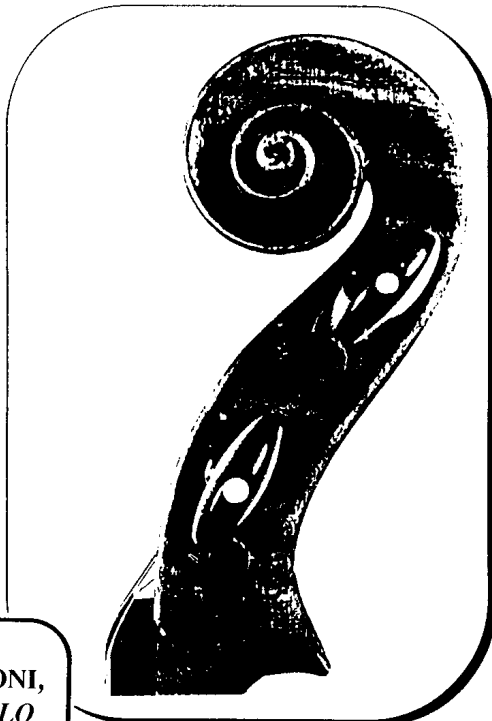
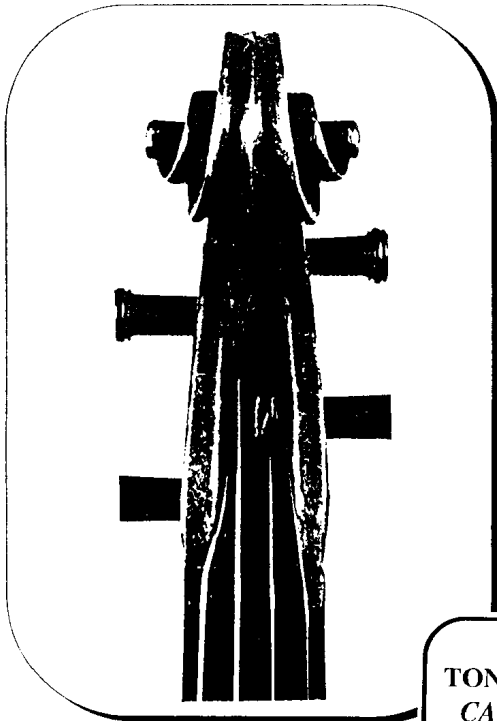
ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



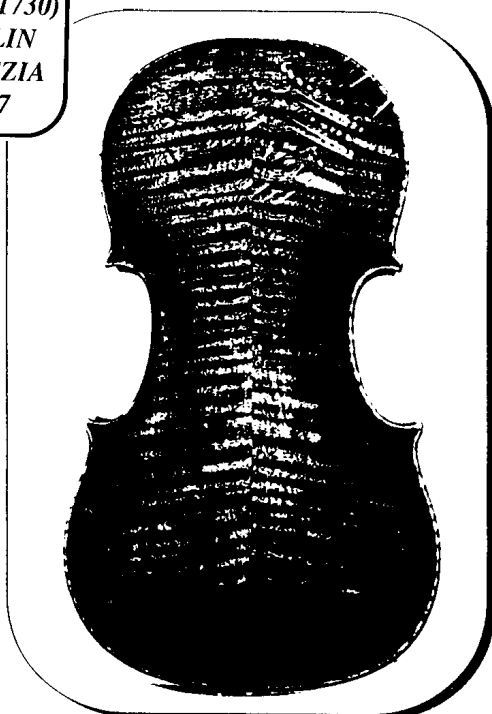
GRANCINI,
GIO. et
FRANC.
(18.sz.)
V.CELLO
MILANO
1701



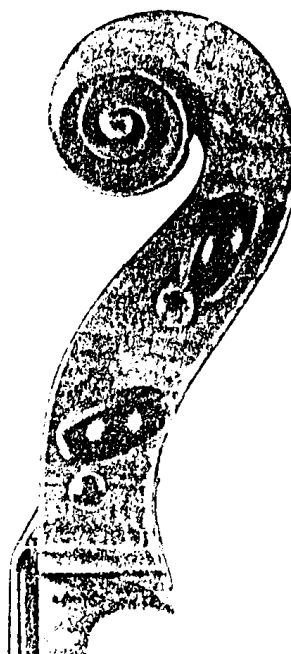
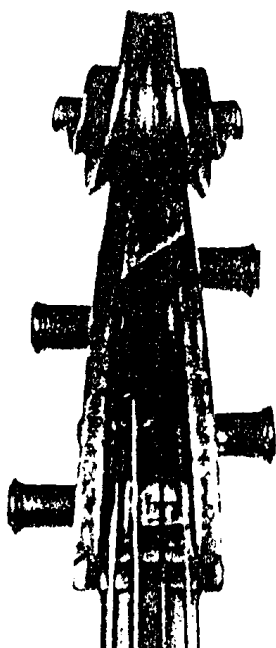
ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



TONONI,
CARLO
(1675-1730)
VIOLIN
VENEZIA
1727



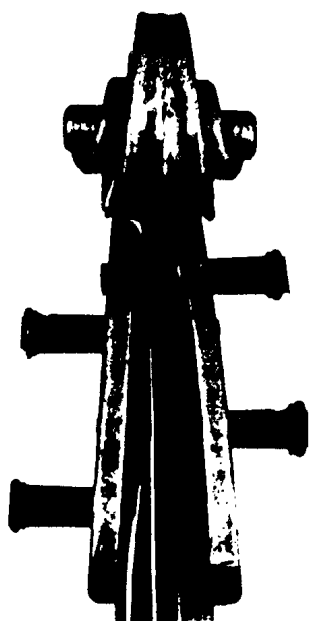
ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



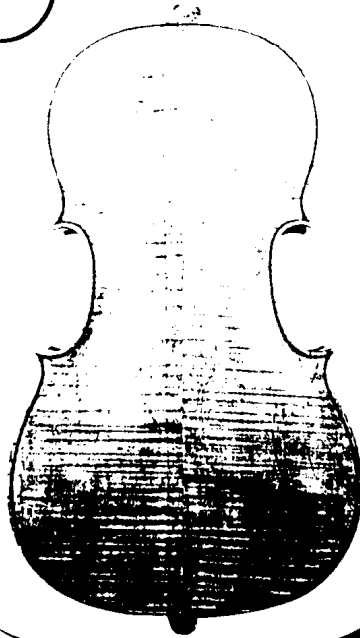
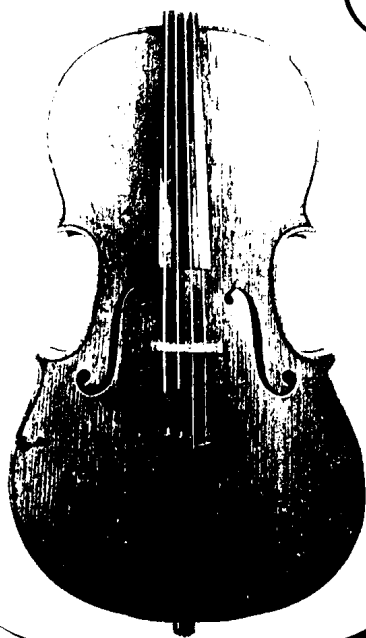
*ISMERETLEN
OLASZ
MESTER
V. CELLO
18. sz.*



ELTŰNT MAGYARORSZÁGI VONÓS HANGSZEREK



*RINALDI,
GIOFREDDO
(1850?-1888)
V. CELLO
TAURINI
1851*



SZÍNES TÁBLÁK/COLOUR PHOTOGRAPHS

Első ízben mutatunk be a következő oldalakon magyarországi mesterektől hegedűket színes felvételeken. Az egyes képeken kiemelkedő mestermunkák láthatók elől- és hátnézetben itt és most összesen nyolc mestertől, de terveink szerint további felvételek követik a nem nagyon távoli jövőben ezeket a képeket.

Az egyes hegedűk képeinek közléséhez az alábbiak járultak hozzá:

A 4. sz. Schweitzer Johann hegedű a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeum tulajdona.

Az 5. sz. Nemessányi Sámuel hegedű a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdona.

A 6., 7., 8. sz. hegedűk a közölt készítő mesterek tulajdonai.

Az 1., 2., és 3. sz. hegedűk a szerző gyűjteményébe tartoznak. Közülük a 2. sz. és a 3. sz. hangszerek az MTA ZTI Zenetörténeti Múzeuma állandó kiállításán láthatók.

1/	Ember János Budapest, 1954
2/	Leeb Johann Georg Pressburg, 17..
3/	Teufelsdorfer Peter Pest, 1827
4/	Schweitzer Johann Pest, 1838
5/	Nemessányi Sámuel Pest, 1873
6/	Kónya István Tata, 1993
7/	Kónya Lajos Tatabánya, 1996
8/	Temesvári Péter Budapest, 1996

MAGYAR MESTEREK HEGEDŰI

- 1/ Ember János
Budapest
1954
 - 2/ Leeb Johann Georg
Pressburg
17..
 - 3/ Teufelsdorfer Peter
Pest
1827
 - 4/ Schweitzer Johann
Pest
1838
 - 5/ Nemessányi Sámuel
Pest
1873
 - 6/ Kónya István
Tata
1993
 - 7/ Kónya Lajos
Tatabánya
1996
 - 8/ Temesvári Péter
Budapest
1996
-



Ember János 1/
Budapest
1954

1/ Ember János
Budapest
1954



2/ Leeb Johann Georg
Pressburg
17..





Leeb Johann Georg 2/
Pressburg
17..

3/ Teufelsdorfer Peter
Pest
1827





Teufelsdorfer Peter 3/
Pest
1827

4/ Schweitzer Johann
Pest
1838





Schweitzer Johann 4/
Pest
1838

5/ Nemessányi Sámuel
Pest
1873





Nemessányi Sámuel 5/
Pest
1873

6/ Kónya István
Tata
1993





Kónya István 6/
Tata
1993

7/ Kónya Lajos
Tatabánya
1996





Kónya Lajos 7/
Tatabánya
1996

8/ Temesvári Péter
Budapest
1996





Temesvári Péter 8/
Budapest
1996

ERRATA

(JAVÍTÁSOK – PÓTLÁSOK – KIEGÉSZÍTÉSEK)

I. RÉSZ (A HEGEDŰ)

A színes elválasztó lap **előtti** részben a helyes szöveg az alábbi:

- 7. o. 21. sor (föl): Fußball
- 8. o. 21. sor (föl): kulturáltságot
- 23. o. 21. sor (le): Freiherr
- 148. o. 1. sor (le): A hangszerszakértői tevékenységről
- 158. o. **EMBER JÁNOS** 19–20. sz. Budapest Kortárs
- 163. o. **KISS ORSOLYA** 20. sz. Budapest Kortárs
- 163. o. **KÓNYA ISTVÁN** (Jun. Stefanoconia)
- 166. o. **LEONIDAS RAFAELIAN** 20. sz. Miskolc, Cremona Kortárs
- 166. o. **LOSÓ KÁROLY** 20. sz. Budapest, Ottawa Kortárs
- 166. o. **MAROSI LAJOS** 20. sz. Debrecen Kortárs
- 166. o. **MAROSVÁRY LÁSZLÓ** Korábban **MAGDA**) 20. sz. Kortárs
- 167. o. ifj. **METZKER JÓZSEF** 20. sz. Győr Kortárs
- 176. o. **SZÉKELY PÉTER** helyesen: **MÁRTON** 20. sz. Budapest, Cremona
- 177. o. **THIR** (Thier, Dier, Dürr stb.) **ANDREAS** 18–19. sz. Pressburg 1 500 000.-

II. RÉSZ (NEMZETKÖZI HEGEDŰÁRAK)

A színes elválasztólap **utáni** részben a helyes szöveg az alábbi:

- 14. o. 9. sor (le): körvonaltípusai
- 29. o. 5. sor (le): FREIHERR
- 62. o. 3. sor (föl): Említettem már azt a bizonyos...
- 109. o. **LEONIDAS RAFAELIAN** 20. sz. Miskolc, Cremona Kortárs
- 110. o. **LOSÓ KÁROLY** 20. sz. Budapest, Ottawa Kortárs
- 111. o. **MAROSSZÉKI Magda, László** azonos a 112. o.-on Marosváry Lászlóval
- 143. o. 5. sor (le): VIOLOGRÁFIA

Megköszönöm **MIHÁLY MÁRIÁNAK** – a Művelődési és Köznevelési Minisztérium Kulturális Örökség Főosztálya főtanácsosának – az eltűnt olaszországi vonós-hangszerekkel kapcsolatos tájékoztatóját.

ZÁRSZÓ

Végezetül ismételten megköszönöm az elismerő sorokat és szavakat, de mindennekfelett a könyv kijavítására tett javaslatokat, amelyeket a lehetőségek szerint felhasználtam.

A hegedűk barátainak a továbbiakra is minden jót kívánva várom ezután is az első és második részben megadott címen megjegyzéseiket és javaslataikat.

Budapest, 1996. Karácsony havában

A Szerző

AZ I. ÉS A II. RÉSZ ÖSSZEFOGLALÓ TARTALOMJEGYZÉKE

Magyarországi hegedűs kincsek	V
A HEGEDŰ (a színes elválasztólap előtti I. rész)	
Köszöntő a tisztelt Olvasókhhoz	5
Szavak – Hangszerek – Fogalmak (Jelentés)	7
A magyarországi hegedűkészítés kezdetei	33
Adam Bessler az első magyarországi hegedűkészítő?	45
A magyarországi hegedűkészítés jeles napjai	56
The notable days of the hungarian violins's history	69
A hegedűkészítés elmélete és gyakorlata Antonio Stradivari halála után. A magyarországi hegedűkészítés úttörői	82
Nemessányi Sámuel (1837–1881)	87
Válogatás a 19–20. századi magyarországi hegedűkészítők adatlapjaiból (Minta)	97
A vonós hangszerek bírálata és értékmeghatározása	134
A magyarországi hegedűkészítők jegyzéke (Nevek, századok, árak)	151
Vonós és pengetős hangszerek nyilvántartása (Nómenklatúra, adatlapok) (Minta)	183
A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma	198
Historical literature on violin making in Hungary	209
Violográfia (Húros-vonós hangszerek áttekintő szakirodalma)	221
Búcsúzó	275
Tartalomjegyzék	277
NEMZETKÖZI HEGEDŰÁRAK (a színes elválasztólap utáni II. rész)	
Előszó	5
Bevezető	9
Húros hangszerek körvonaltípusai	13
Húros hangszerek ősi és történeti típusai (ábrák)	15
Húros hangszerek körvonaltípusai (ábrák)	16
Hegedűhátak különböző minőségű jávorfából (egyből)	23

Hegedűhátak különböző minőségű jávorfából (kettő-ből)	25
Magyarországi hegedűkészítők mestercédulái	29
Jelenségek – gondolatok – aforizmák	31
Mestercédulák Antonius Stradivarius hangszereiből	45
Mestercédulák Jakob Stainer hangszereiből	46
Mestercédulák a Guarneri család hangszereiből	47
Mestercédulák a Gagliano család hangszereiből	48
Mestercédulák a Guadagnini család hangszereiből	49
Mestercédulák Jean-Baptiste Vuillaume hangszereiből	50
Nemzetközi hegedűárak (Hegedűk a világ műkincspiacaín)	61
Árjegyzék	73
Búcsúzó	143
Tartalomjegyzék	144
Eltűnt olaszországi és magyarországi vonós hangszerek jegyzéke	145
Eltűnt olaszországi vonós hangszerek	147
Eltűnt magyarországi vonós hangszerek	161
Színes táblák	177
ERRATA	195
Zárszó	196
Összefoglaló tartalomjegyzék	197

COMPREHENSIVE TABLE OF CONTENTS FOR THE I. AND II. PART

HUNGARIAN TREASURES OF VIOLINISTS	201
The Notable Days of the Hungarian Violin's History	I/69
Historical Literature on Violin Making in Hungary	I/209
Ancient and Historical Types of String Instruments	II/15
Contours of String Instruments	II/16
Violin Backs Made of Different Quality Maple (one piece)	II/23
Violin Backs Made of Different Quality Maple (two pieces)	II/25
Master Labels of Violin Makers in Hungary	II/32
THE HERITAGE OF GREAT MASTERS	II/55
Master Labels from the Instruments of World Famous Violin Makers (Adapted from W.L. v. Lütgendorff, P. de Wit, W.H. Hill, R. Millant and W. Salmen) Master Labels from the Instruments of Antonius Stradivarius	II/56
Master Labels from Jakob Stainer's Instruments	II/57
Master Labels from the Instruments of the Guarneri Family	II/58
Master Labels from the Instruments of the Gagliano family	II/59
Master Labels from the Instruments of the Guadagnini Family	II/60
Master Labels from Jean-Baptiste Vuillaume's Instrument	II/147
A List of dissapeared Italian bowed Instruments	II/161
A List of dissapeared Hungarian bowed Instruments	
THE VIOLIN (I. Part for the coloured divider)	
Welcome to the Honourable Readers	205
Words – Musical Instruments – Notions (Meaning)	207
The Beginnings of Hungarian Violin Making	231
Is Adam Bessler the First Violin Maker of Hungary?	243
The Theory and Practice of Violin Making after the Death of Antonio Stradivari. The Pioneers of Violin Making in Hungary	255
Nemessányi Sámuel (1837–1881)	260
Data Forms of Violin Makers of Hungary, 19th–20th Century	269
Judgement and Evaluation of Bowed Instruments	272
Registration of String and Plucked Instruments (Nomenclature, data forms, pattern)	287
Violography	289
Farewell	292

INTERNATIONAL VIOLIN PRICES (II. Part after the coloured divider)

Preface	294
Introduction	297
The Contours of String Instruments	300
Master Labels of Violin Makers in Hungary	303
Phenomena – Thoughts – Aphorisms	305
International Violin Prices (Violins on the World Art Treasure Market)	307
Farewell	318
A List of dissapeared Italian and Hungarian bowed Instruments	319
Colour Photographs	321
ERRATA	322
Epilogue	323
Comprehensive Table of Contents	324

HUNGARIAN TREASURES OF VIOLINISTS

Welcome to all my Honourable Readers!

During the past years I several times published studies and books on the history of violin making in Hungary and on the basic questions, history and tasks of musical education.

The very first publication was a collection of studies titled *"The Violin"* in 1982, then it was reprinted without any changes in 1983 and 1984. These writings were accessible only in Hungarian language, though brief summaries in German language provided some information for those speaking German.

These studies – at least some of them – arose the interest of foreigners, therefore I had some of them translated in order to include them in a future (at that time only planned and hoped) edition of the book.

Changed conditions in Hungary later made it possible to publish a book in 1994 written together with SZABÓ KATALIN titled *"A ZENEI NEVELÉS MÚLTJA ÉS JÖVŐJE" (The Past and Future of Musical Education) (THE MUSIC SCHOOL OF VÁC IS 30 YEARS OLD)*, then, in 1995, I published my former volume titled *"THE VIOLIN"* in a somewhat revised version and with the English translation of some of the chapters. This was followed by my book titled *"INTERNATIONAL VIOLIN PRICES"* in the spring of 1996, and meanwhile I prepared a few further studies in the same subject.

This time all the studies of both books on violins will become accessible in Hungarian – edited in one volume – and translated into English for foreigners who are interested in the subject.

Besides, I added further chapters to the former two volumes, thus it will be the first time when the creations of some outstanding Hungarian violin making masters are presented with pictures in natural colours and a list is published of Italian and Hungarian bowed instruments with relevant data and figures, which, because of certain circumstances (military operations, crimes, accidents or other legal – sometimes illegal – transactions) disappeared.

In view of all this I gave the title to the present volume *"HUNGARIAN TREASURES OF VIOLINISTS"*, referring to both material and intellectual values of the history of violin making in Hungary. I do hope that this new volume will also be a contribution to the survey of common European cultural legacy.

These values – and I hope they are really treasures for many of us – often refer to territories both within and beyond Hungarian borders. Thus, possessing our "violin treasures" coming from and wandered to neighbouring territories, we shall not walk and stay with our violins and achievements in music and experiences in musical education. The contents of our books are meant to serve this purpose, too.

There are old and repeated complaints that the violin makers of Hungary working within our frequently changing borders are not esteemed according to their merits.

I am not trying to decide about priority among the violin making masters of various countries. It is more and more frequently made by international markets of treasures of art, or at international contents of violin makers, though even these evaluations can not be generalized in all respect. Very few among the experts of the trade would argue against the fact that Italian violin making, and within this the masters of Cremona, are the most known and perhaps the most highly valued all over the world. Which masters, when, and under what conditions perform at a level appreciable by general international standards, and when and where and how the markets of art objects and the international contests react to them, is quite a different question and cannot be discussed with the required exactness in the preface of this volume.

The decades of isolation, the gradual disablement and crippling of violin making in Hungary greatly contributed to that our masters were pushed into background – at home, and probably more explicitly abroad –, and to the lack of their deserved appreciation.

All over the world social changes contributed – and in a paradoxical way in our country in spite of the ideology and commonplaces praising physical labour so eagerly – to the negligence of handicrafts and their isolation from the spheres of science and art.

Violin making craft in Hungary became a curiosity that was admired from time to time by newspapers, but a craft that was already worth to mourn over. Some of the professional and amateur representatives of it were even taken for obsessed. There were several writings about the decay of the violin making craft, alarm bells were ringing, but no useful help was offered. Masters having a licence could only undertake repair because of heavy taxes. The tax system did not favour either making new instruments, or repair against receipt, or the education of the new generation. (It is true though that amateurs could work in the trade, if limited resources made it possible for them at all.)

Our encyclopaedias – including the one on music! – nowadays hardly mention significant Hungarian violin makers, while it can be proved that the creations of Hungarian masters regularly appear bearing fake master labels of more noted – or higher valued by international markets – foreign, especially Italian masters.

In the 18th century the Leebbs, in the 19th century, P. Teufelsdorfer, J.B. Schweitzer, Th. Zach and Sámuel Nemessányi, in the 20th century Pál Pilát, Mihály Reményi, János Spiegel and János Tóth, then in the second half of our century Pál Sáránszky, István Kónya, and in the present days several very talented young masters built and are building their instruments even today. It is worth and necessary to make their names known all over the world and to record their performance in writing.

While appreciating our masters, I must not forget about the skilled labour who in the Hungarian town of SZEGED contribute with the serial production of instruments – esteemed all over the world – to the instrument supply required by our youngsters learning instrumental music. It is unfortunate that in Hungary sometimes reports lacking the necessary information and understanding were published about their achievements, mixing up the requirements, possibilities and costs of individually designed master instruments with that of serial production of musical instruments.

I dare to say that I consider the products of the Instrument Factory of Szeged as part of the Hungarian violin treasures, by the help of which the almost forgotten plans for musical education signed by the name of Zoltán Kodály can be realized. It might be the view of an obsessed teacher, who can't and is not willing to suppress that he believes education (and within this musical education) has the greatest priority among the activities of all humans and human societies.

Furthermore, we would like to call the attention to the fact, that besides our once great named masters, outstanding creators and talented youngsters of the present days, highly skilled masters contribute – by making practicing instruments – to the preservation of the fame of musical instrument making in Hungary.

Because of lengthy preparations, the different requirements of publishers and editors, and – least but not last – urging economic conditions forced me to publish the two former volumes and the additional chapters in the present form.

I am ready to admit that some of the readers will be taken aback by the abundance of notes, others by the detailed discussion of notions, instruments, and words, or by the references to archival data that might sometimes be considered too excessive. I had to satisfy very many different requirements; that of critics and that of the author himself – and the latter are not less in number. I know that this volume also has many shortcomings. I hope, however, that I could have corrected a few errors of the previous ones.

Time and circumstances urge, lead and sometimes definitely force me to act. It would perhaps be easier if failure threatened only the author and not the reception of the subject, the instrument and written history of violin making in Hungary.

The **SUMMARIZING CONTENTS** published at the beginning and at the end of the book try to help orientation, because translations appear in both volumes, sometimes under the original page numbers, sometimes inserted after the particular parts, then the numbering of the pages is continuous. The two parts are separated by a coloured page, after it the numbering of the pages starts again. Consequently Part I is before, while Part II is after the coloured page. The **SUMMARIZING CONTENTS** refer to the titles of each study accordingly.

In addition to expressing appreciation, thankfulness and respect felt for physical work, it is also an important objective of the present volume to make master pieces and their creators known in a wider circle. This is what we could undertake under the prevailing conditions and tried to realize with all our efforts.

Using plural here is really justified, since the making and preparation for printing of the coloured photographs, and perhaps even more, the sometimes very hard work of translation into English, makes it indispensable for me to mention the names and thank for those co-operating in my work.

I express my thankfulness to Eszter Csobán for translating most of the material.

I thank for the coloured photographs to Ádám Illés, artist photographer.

For the preparations made for printing the name of Krisztina Ádám and Tamás Lindenmayer should be mentioned with gratitude.

For the care taken in production and for their helpful co-operation I thank the workers of the printing house AKAPRINT, thankfully remembering their one

time head, Dr. Ms. Héczey and the present director Mr. Ferenc Lajtai, and the manageress Ms. Csizmadia, who so often helped the author not familiar with the jungle of rules and regulations, and to Mr. György Madaras, who considered as his own objective the care of my writings on violin making in Hungary.

Budapest, 1996. In the month of St. Michael – in the month of All Saints

The Author

WELCOME TO THE HONOURABLE READERS

After several decades of negligence, and a few years of preparations, then, with several months delay, finally I have the honour to present my writing titled "The Violin" to the readers. It is true that at the beginning of the 80s a collection of essays of much moderate size was published with similar title, but was not – in spite of its favourable reception – comprehensive enough. Many readers asked for a more complete list of Hungarian masters, and even more, for information provided by price lists that is commonly used abroad. As for myself, I was not – and I am still not – fully satisfied with my own book –, therefore I have been making preparations for years to publish of an enlarged and revised edition. The changes, that took place meanwhile, were partly favourable for working on the new edition, but, as it usually happens, made the life of authors and publishers harder. The unavoidable pressure of time forced me to act; I have compiled up the present collection of essays, though I was aware of the further difficulties quicker publication might present.

I have learnt in the course of long years that a work like this – and the more the individual chapters of it – can not ever be considered as fully accomplished, but I still believe that a certain degree of completeness can be reached if the author has enough knowledge, if his standards are high and if he is persistent. Talent and the time given are obviously different categories. That is why I decided to set aside worries, and publish from the accumulated material of my research what can stand Hungarian and foreign comparison.

From the aboves it is obvious that the particular chapters of this book could rather be considered independent studies than chapters of a book that consist of parts tightly built upon each other on a common subject and have a uniform structure. This has benefits and disadvantages. Readers familiar with the subject may be annoyed to find in the essays – perhaps repeatedly – information already known to them, but they have to accept that what is a commonplace for a violin maker and seems to be a waste of ink, may be something new to be explained for a violin instructor, for a small child just learning to play the violin, or for the friends of violins interested in the subject. And it applies to cases when archival data are read by historians and "ordinary" readers, when the nomenclature or the arguments on semantics are read by professionals and people just eager to collect information. In a world of rapidly specializing sciences we have to accept that some readers will find our writings, or some parts of it, too sophisticated, unnecessarily scrupulous, while others might question its professional standard and blame us for being superficial. I did not want to give up my own standards for the sake of popularity, or for increasing – seemingly – the scientific nature of this work. I have published what and that much I thought both indispensable and sufficient. I was probably often mistaken, but this time I could not do better.

In spite of this, some believed that my venture was too risky and asked if I were afraid. I am not afraid. To be more precise: I am not too much afraid. Looking back on the past decades I feel that I have much less reason for fear

than at any time in my life. And the time when one has really good reasons for fear might still come. Consequently, there was no need for much courage to make a part of the results of my 35–40 years research public. However, I cannot deny my worries. I really feel a bit uncertain when thinking of the possible reception of this book, because if it is unfavourable, I will feel sorrow not only because it is my own failure, but rather because I will have to consider it as a sign of diminishing the history of Hungarian violin making, and this is what I really would not like to experience.

Contemporary violin making in Hungary has a flourishing period in our days. Our older and younger masters, together with the youngest ones, have outstanding successes both within our borders and in various cities of the world. Hungarian experts are welcome at great international forums and as members of committees judging violins. For my part, I wanted to express my high esteem towards the masters of violin making of the past and present by presenting this book. I would be glad to receive any remarks, suggestions, additions, or corrections from the readers concerning the book at any of the following addresses:

Dr. Erdélyi Sándor, Budapest, XVI. Dobó u. 6. H-1161
 Dr. Erdélyi Sándor, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, I.,
 Táncsics Mihály u. 7. H-1250
 DRESKULT ev. Budapest, H-1165 Post Box. 201.

Following the first edition of "The Violin", several letters and personal remarks reached me. I would like to seize the opportunity here to thank for the greetings, complements and remarks. As far as I could, I tried to satisfy the readers' requests. I know that all of them could not be met at this time either, but I hope that shortage of time will not prevent me to make the necessary corrections and make up for shortcomings in the future.

WORDS – MUSICAL INSTRUMENTS – NOTIONS (MEANING)

We have found that most of our disputes, misunderstandings and conflicts could have been avoided, if notions were made clear at the very beginning. It is not an easy job, and the extra work might be frightening, but the risk of so often experienced frequent misunderstandings, not understandings, and misinterpretation made it indispensable to define the words and notions used, in order to make our arguments understood and accepted. Our words might seem to be too timorous, but our worries might be justified if we present one of the latest experiences of the profession that can be called typical. In a catalogue¹ of exceptional beauty, which deserves special interest titled *"Shallaburg" 82 (Matthias und die Renaissance in Ungarn)* we have found the following: "Abb. 78: Ofenkachel mit dem Bildnis eines *Lautenspielers* aus dem Burgpalast in Ofen, 1480–1490. Budapest, Historisches Museum, Kat. – Nr. 225." When turning over to the description of exhibit No. 225 (p. 303) we can read: "Ofenkachelbruchstück mit Musikanten von den Ausgrabungen im Ofener Königspalast (Ende des 15. Jahrhunderts. Abb. 78) (Keramik farbige Zinn- und Eleiglasuren, 30,5 x 12 x 2,5 cm.) Auf dem Rand der Kachel, die durch einen gelbgrünen Stabfries gerahmt wird, ist ein *tanzender Musikant, der Hofgeiger* mit blassem Gesicht sichtbar. Das Gesicht, die Hand, mit er die Geige hält, der hochgezogene Fußteil und der Bogen sind in weißer Eleiglasur ausgeführt. Das Gewand ist grün, *die Geige* und das Haar des Musikanten braun. Die Kachel gehört zum sogenannten "Genre – Ofen".² Neglecting long, word for word translation, we can state that the two objects are the same; a stove tile that depicts a damaged figure with some kind of musical instrument in his hand. We intentionally refrain from naming the instrument, because we are afraid that we would use in addition to the above mentioned "Lauten" (lute) and "Geige" (violin) – that can be found on two different pages of the same catalogue – a third, an older and perhaps more professional, but less common, perhaps not even more professional version. Is all this important at all? When it comes to determining the age of the object, probably not very much. When examining the colours, materials and style, again not very much. However, when we want to learn about and carry out research on Hungarian instrumental music and musical instruments, and musicians of the age, this neglectable aspect becomes substantial. This is why it is not the same if our "old friend" is simply a musician, or definitely a lute player, or perhaps a violin player! And it also becomes important whether he dances or not, if the thing in his hand can be called a bow, or not, and if we decided that he is a violin player, whether he is a violin player in a royal court, or he becomes "royal" only as a stove tile. Not to mention that apart from all these – or rather, in association with all these – the question arises: did the tile maker recorded in his work Hungarian practice or his foreign experiences? If the first version is the true one, then comes the next question: was this practice the exclusive characteristic of royal courts, or was it a widely experienced phenomenon, perhaps in everyday life as well. I do not want to raise all the emerging questions since we shall discuss them later in due time. We only wanted to prove that there

are a lot of unanswered questions in our subject, or rather, there is a lot of confusion in the use of the notions believed to be unambiguous. The example given above is not a unique one; we shall see a lot of similar cases on the following pages. We do not decide here which version in the above example is the right one; it is probably due to our uncertain knowledge, or is a consequence of distributed editorial work, or perhaps due to a misprint, or once he plays music, it is all the same for our art historians whether our broken tile figure played on a lute or on a violin. This way, or that way, or on a quite different way, one thing is sure: we still have a lot to do!

It is probably clear now that we think it is indispensable to make clear the meaning of the notions used in the title. Following the sequence of their appearance, we give their definitions below:

OF HUNGARY: referring to the territory of historical Hungary in all given ages. Naturally we cannot disregard the influences prevailing along the given borders in the given periods and we had to take into consideration the consequences of relations that existed in earlier periods and with geographically remoter places. Perhaps it is not at all necessary, nevertheless, we emphasize that our aim is not to find, or "justify", priorities in terms of time, higher level of development, or higher levels of intellectual or material culture. We intend to look for that system of influences which is a human phenomenon, and – in our view – has always existed during the history of mankind, and that can more or less always be detected and reconstructed. How much we can detect it in the co-ordinate system of time and space, in the dimensions of arts and sciences, in the live systems of individuals and societies, will depend on us. In respect of the territory of historical Hungary we did not distinguish the masters working here according to their nationality, namely the masters – irrespective of their nationality, what was obviously not questioned – were identified as Hungarians. Consequently, Hungarian violin makers are considered Hungarians only as long as they worked within the boundaries of Hungary in the given period. Such a distinction is by no means reasonable in case of Hungary, because the territory of our country has changed quite often during her history. The significance of this problem increases in the periods which exceed the time limits of our study. Nevertheless, we thought it was worth making it clear at the very beginning.

VIOLIN MAKING: a practice of musical instrument making that can be defined and characterized historically. Namely we must think of different things when we talk about this activity as performed in today's Hungary, in the last century in Germany, Italy, France, Bohemia, or on the Balkan.³ We might most probably suppose – in spite of the fact that no reference is available to violin makers from a certain period backwards in time – that this activity was an existing practice, though it wasn't distinguished from the practice of playing musical instruments.⁴ We believe that it is also supported by the fact that in all our etymological dictionaries words referring to musical instruments and musicians appear earlier than the ones referring to the craft of musical instrument making.⁵ A further acceptable explanation to this is that musical instruments were made by experts of already existing crafts, who made instruments only as an auxiliary activity.⁶ This practice can even be traced today.⁷ Finally, we cannot forget that the practically continuously present, minimum double level knowledge and practice – including musical, and if already present, instrumental – made it possible even in the most primitive societies to carry out musical activities; pro-

fessional or less professional, professional or amateur, artistic or naturalistic, intentional and naive, institutionally acquired or learnt by observation.⁸ And when the different cultural levels are clearly distinguished – more precisely; when looking back we set time limits according to our interpretation – from that point on we can find the “folkloristic” version of most activities; folk musicians – including the gypsies – always made their instruments on the spot.⁹ The most simple example of this practice is when small children – copying the activities of their parents and other adults – make musical instruments or toy instruments. Naturally, this is not only true for violin making, but after its appearance, this instrument cannot be excluded from such a practice. We shall return to the interpretation of the word violin (*hegedű*) later.

When we say “THE BEGINNINGS” in our study, we cannot give precise time limits for it. We believe that the beginnings of Hungarian violin making can be sought in the original home of the Hungarian people. Research into this naturally exceeds the possibilities offered by the present study, thus, we can only give a brief review of the period, then we try to enlist – based on the available relics of various related fields, e.g. fine arts, literature – “the first violin makers of Hungary”, namely the creations that give evidence of the existence of this kind of musical instrument in Hungary.¹⁰ However, if our concept about the beginnings is so wide, there is the danger that violin on the territory of Hungary – in the sense we use and define it today – becomes incomprehensible. Therefore, we have decided to use two sources when defining “the beginnings”; we consider Daniel Speer’s publications¹¹ and the engravings and text by Johannes Amos Comenius¹² as decisive proofs. The two writings were born in 1683 and in 1675 respectively, if we rely on the date of their publication. However, both authors had former experiences, so we believe that Speer’s knowledge originates from earlier times (probably from the 40s of the 17th century¹³), while Comenius wrote his relevant work later, and probably not primarily based on Hungarian practice.¹⁴ Even if we stick to the dates of publications, we can state that our study considers the second half of the 17th century the beginning of Hungarian violin making. This statement is further proved by those musical instruments which can definitely be called violins, and we possess them as actual proofs from the first years of the 18th century.¹⁵ So when we talk about the “beginnings” we mean the last third or quarter of the 17th century. But we would like to emphasize again that this period is the beginning of Hungarian violin making in the present sense of the word, and it was much earlier preceded by former types of musical instruments and their makers.

VIOLIN – as the anterior constituent of the compound “violin making”, is a historically proved instrument. Since we believe that one of the aims of our undertaking depends on this definition, namely the clearance of the present confusion in notions, we believe it is justified to examine the Hungarian word for violin, the instrument bearing this name and the confusions found. The distinction we made between the word, instrument and notion perhaps signals in itself that we believe that these are human products that did not appear together from the beginning of the times (or from the appearance of each), but they are objectivations existing and changing independently from each other, though existing parallel in a given period of time. The confusion is mainly due to what individuals (musicians, composers, art historians, historians, makers of musical instruments, writers, etc.) connect with what in their very differing contents of

consciousness, and what they use from it during their activities. Naturally, it is an obvious precondition, that the minimum one or two level definition of certain verbal expressions – in this case the word itself –, and certain musical practice – in this case playing musical instruments – should be possible.

It might help to make our way of thinking clearer, if we give an example: Let us suppose that a Robinson – torn away from his society – is bored, and sets to making a musical instrument. He revives everything he has got in his memory, he uses all means and materials available, and with his manual skill he creates a tool that gives sound. What is he going to name his instrument? He will perhaps call it the same name it reminds him of. Is it sure that his instrument is really the same? Won't it significantly differ from the one in question? Would we give the same name to it? Wouldn't we give it a name that is attached to our present culture and what it reminds us of? If we are Hungarians then this one, if we are Italians then something different. And what if we are Africans or Chinese? Perhaps Robinson names his instrument after its sound. And what about us? Won't the experience on sound of different cultures lead to different associations? But we could carry on by speaking about colour, size, shape, the way of sounding and so on. And what if Robinson in his good mood gives nicknames to the mule instrument, calling it by newer and newer names? But how long this lust can last? Until newer, less flattening nicknames will be born! Then he tries – out of necessity (because he wants to see an instrument of smaller or bigger size, or of an other shape, or made of other material) to make a new one. Let us follow this game in our imagination. And how many names and how many instruments can be thought of? We suppose that it is not about Robinson only, but about all the different societies, musicians and musical instrument makers of the history of mankind. And actually this is what happened! The number of versions, instruments, names and notions is endless. But one of the aims of science is just to make order in this chaos. It begins to classify. Its criteria will be as subjective as that of the islander making musical instruments. Its own knowledge limits it, good-willed inquiries get it mixed up in further confusions, since with our present notions we can not get along in all cultures and in all periods. This is how – with the best intention – *cythara* becomes *citera* and *hegedű*¹⁶, *cymbalum* *cimbalom*¹⁷, Turkish pipe *tárogató*¹⁸, *fiella* *hegedű*.¹⁹ This is further confused by the translation of the names of musical instruments taken from foreign languages, and by the naming of instruments coming from abroad. If we consider the fact that the instruments have been continuously changing during our history, and they are changing even today, then every attempt seems to be hopeless. In a sense, too much arguing is not necessary. We cannot demand every folk instrument to be the same and unquestionable. This cannot be the approach. At the same time we must state that standardization in violin making – as in many other crafts – took place much later, or rather, in certain aspects, hasn't been realized yet.²⁰

VIOLIN – THE WORD

1394: "Stephano Hegedus" sz. szn. (OKISz); 1396 Hegedews sz. szn. (OKISz); 1399: Hegedes sz. szn. (OKISz); 1405 k: "fiella": hegedw (ScISzj. 2011.); 1517: Hegedőf sz. szn. (RMNy. 2 2: 15); 1522: Hegyedws sz. szn. (MNYTK. 104. sz.37); 1538 hegedi ekrel sz., hegedik (Pesti N. R 4, S 1); 1544: hegedösöknek sz. (OKISz.); 1708: Hegedű (PP); 1833 Hegede (Kassai 2 : 395); – hegedő, hegedede, hegedede, hegedis – bogár sz. (MTSz). J: 1. 1405 k.: "a kind of plucked instrument; Art

Zupfinstrument". (see above); 2. 1531: "a kind of bow instrument; Art Streichinstrument, Geige" + (TelK. 1717); 3. 1560 k.: "a kind of blow instrument; Art Blasinstrument" (GyöngySzt. 2600.) 4.; 1564 "nyakkaloda; Hand und Halsfessel, Geige" (OKISz.); 5. 1876: "hegedűszólam: Violinstime" (Asbóth J.: Arcképek (Portraits) 93: Nsz.) ²¹ ...of unknown origin. It can be a noun coming from a participle, but we cannot find the original verb. The first meaning is the original. The second was formed parallel with the spreading of bow instruments based on the similarity of shape. The third meaning seems to be occasional. In the creation of the fourth, the image of an instrument held under the chin could have played a part, or perhaps parallel meanings from other languages. Originating the word from the 1438: Heygethew, etc. personal names (OKISz) based on the sound of the "hej" (see there) interjection is rather improbable from the aspects of phonetics – accident and semantics. Ugrian coincidence and originating from Turkish is not acceptable..."²² The Historical and Etimological Dictionary of the Hungarian Language reflects the present standpoints of Hungarian philology. According to this, the word hegedű appeared first in our language in 1394, its occurrences are mainly known as the names of craftmanships, then at about 1405 the Wordlist by Schlägli²³ – that can be considered a dictionary – under its entry No 2011, already describes it – corresponding to the Latin "fiella" – as a musical instrument named "hegedw". Although missing from the following lists, we think it is important to mention the Wordlist by Murmelius, too²⁴, which calls under the entry No 1419 the "Cytharedus" "Heghedes", under No 2496 the "Lyricen" is translated "Heghedes", then under No 1479 the "Lyricen" is translated "Heghedes", then in No 1497 the "Lyra" is mentioned as "Heghede". Apart from the confusing identification that interpretes both the "Cytharedus" and the "Lyricen" as "Heghedes", it is probable that the Hungarian practice of those days (1533), did not distinguish between bowed and plucked method of playing, since professional literature admits that in those days the "Cytharedos" is still plucked, while the "Lyricen" is sounded by a bow.²⁵

Summarizing all that was said above, we can state that at the end of the 14th century a word describing an activity "Hegedus" appeared, and at the beginning of the 15th century the instrument itself, in form of "hegedw". But, according to the unanimous opinion of professional literature, the instrument that we call a hegedű (violin) today, did not even exist! Namely, the existing practice and the persons performing it, used the later created instrument named violin – and already acceptable as a violin – according to their needs.

Up to this point we essentially concede with the Etimological Dictionary. But as far as the unknown origin of the word and the related remarks are concerned, we cannot accept the statements of the dictionary. What does the dictionary state? 1. "It maybe that the word is a noun originating from a participle, but we cannot trace the original verb." 2. Based on the "1438: Heygethew, etc. personal names (OKISz), originating of the word from the "hej" interjection from phonetic – and also from morphologic and etimologic – aspect has very little probability." 3. "Ugrian coincidence and its Turkish origin cannot be accepted..."

Let us summerize what happened earlier during the examination of our word "hegedű". The review is naturally not perfect, we can only list the stages considered most important in time sequence:

– 1871. The Czuczor-Fogarasi Dictionary originates the word "hegedű" from the "hed" verb, which originally meant jerk, turn, quiver, stroke.²⁶

– 1890. Bernát Munkácsi believes that the Hungarian predecessors were the Vogul “sankwéltép”, “sankwelti”, “sanghult” words, which meant a “covered, boat shaped instrument with five strings, and the player put it on his knees and played on it with his fingers”.²⁷

– 1890. Sándor Imre originates the word hegedű from the Italian “fidico”.²⁸

– 1924. According to Prikkel Marián Réthei the Hungarians brought their three musical instruments – the violin, the whistle and the drum – from their ancient homeland. He thinks that the names of the two latter ones are sound depicting words in Hungarian, and the first one is also an undoubtedly Hungarian creation; a present participle.²⁹

– 1937. Manó Kertész believes that our word “hegedű” is an onomatopoe and its original form is the folkloric “hegede”.³⁰

– 1941. Géza Bárczi’s etimological dictionary describes the word as of unknown origin.³¹

– 1943. Károly Viski – against previous results – originates the word hegedű from the verb “hejget”, “hajgat”, and from the “hej”, “haj” interjections. He proves that the form “hegedű” appeared in our language much later and gives a morphological deduction how the “hej”, “haj”, “hejget”, “hajgat” Hungarian words were transformed – by means of transformations depicted by him – and resulted in the present form “hegedű”.³²

Károly Viski’s argument was not accepted by the Hungarian linguistic science, so the Hungarian word “hegedű” is described as of unknown origin in all later etimological publications. Nearly 40 years later the dispute was started again by György Gábry, noted historian of music, by presenting a new solution to the problem.³³ In his study he refers to two previous opinions, therefore we first make these known:

– 1968. In Montreal Tibor Baráth deducted the word “hegedű” from the written symbol of the ancient Egyptian sun-god – that can be considered the contour of a present day’s four pegged violin – and from the interpretation of the word *egetu*. He did not mention that such a “violin” became a real instrument in Europe much later, and even later in Hungary.³⁴

– 1975. Picken, L. published two words found by him in Turkey (“hegit”, “egit”) and wrote about the instrument designated by them.³⁵ These words cannot be found in Turkish dictionaries, and the information received in a letter did not persuade Prof. Gyula Németh to accept them as antecedents of our word hegedű. On the other hand György Gábry welcomed it as “the most modern concept” and accepting Picken’s argument he believed that Gyula Németh refused the solution because the instrument designated by the word is not at all resembling present violins. György Gábry however believed that even if this “hegit” did not really resemble today’s violin, it did resemble an “ancient type” of it (Gábry’s expression), from which all our bow instruments originate, consequently this “hegit” is also the name giving ancestor of our hegedű.³⁶

– 1980. Consequently György Gábry’s quoted study – after having analyzed the above mentioned two authors – believes that both the word hegedű, and the instrument itself can consider the “hegit” – published by Picken, IL. – as their ancestors.³⁷ Both before and after the appearance of the hegedű we were in the position of taking over the word and the instrument from the Turks, so we have no argument against this theory. However, we believe it is essential to discuss the “ancient type” theory in the course of clearing the meaning of the

instrument (the violin) with the remark made in advance that it is unacceptable for us.

– As far as the Hungarian word *hegedű* is concerned – emphasizing that György Gábry's argument might be one of the possible solutions –, we believe that from certain aspects and with different approaches it might be useful to return to Károly Viski's arguments. We believe that etimological dictionaries are rather ungenerous when they exclude Viski's reasoning for the possible "phonetic, morphologic and semantic" effects of the words "hej", "haj", "hejgetés", "hajgatás". What was left out of consideration – at least partly –, was that onomatopoeia had already been mentioned by several Hungarian researchers.³⁸ Károly Viski mentions it as well, but his starting point is primarily the instrument, while we believe that we do not necessarily have to start from the instrumental activity. Rather from the function that this instrumental – if at all instrumental –, or perhaps not at all instrumental, however very important human activity carried. Károly Viski also mentioned – beside the interjections "hej", "haj", the Hungarian word "huj". "...since bishop Liutprand commemorates in writing how our predecessors "hujogattak" in 933 in the battle of Merseburg, how they sounded their pagan cries "huj-huj!" ("turpis et diabolica hui, hui"). It is also possible that this "vox diabolica hui, hui" was aimed not only towards the enemy, but against the "mirabilis vox Kyrie eleison" – and just as that one – towards heavens.³⁹ He also mentioned the words "hejehuja", "hejehujázás". But he didn't come to the conclusion that we believe to be the most important in this case; that our "hej", "huj", "haj" interjections are expressions used at very typical and very *general* life situations. These were sounding phenomena (naturally accompanied by various motions) of feasts, battles, and perhaps ancient religious events. We believe, however, that in an even more general sense, we can find the further motives for the birth of our interjections; in the mutual interaction of real and unreal existence, birth and death, day and night, joy and sorrow, etc. The sounding expressions of babies, the sighs of the dying are the most obvious proofs of our argument. Perhaps this is also proved by the fact that even in our days all this can be detected in the names of the parts of violins (head, back, stomach, neck, foot, etc.), and especially in the word "soul" (sound-post) that is usually called "sulyom", "sólyom" by countrymen.⁴⁰

We do not think there is need to argue with György Lukács when he says: "We do not know the primitive state of mankind when no objectifications could exist; and what is more, from the aspect of documented scientific cognitions, it must remain unknown for ever. The facts produced by ethnography, archeology, etc. refer to incomparably more developed stages."⁴¹ This age seems to be really impossible to discover in the history of mankind. But we can learn much more about later periods, if we choose as a starting point the approaches, which, with greater probability, will lead to more precise answers. We believe that Tekla Dömötör's thoughts give a good example of it: "Another form of the survival of popular beliefs is, when the elements of beliefs become esthetical means of expression. Certain epic works, cultic dances, ornamental motifs are still fashionable in our culture that used to be parts of popular beliefs, and today nobody can feel their "religious" contents. It is enough to refer to the old songs of customs set by Zoltán Kodály, such as the "villőzés" and the midsummer night songs, that are part of the musical curriculum in schools without the children knowing that once they used to be songs of magic power, too. In the same

way Rumanian man dances – loosing their curing and magic functions – became a sheer form of artistic expression. ⁴² Practically the same can be said about the tunes published in György Kerényi's book recently⁴³ about children's games; the songs of noted days (Christmas, Easter, Pentecoste, New Year's Day, namedays, harvest, etc.); tunes accompanying the feasts of life (birth, wedding, funeral), and about the musical material of other popular activities, that of traders, nightguards, beggars, wine-drinkers, etc.). We would like to add here that in our opinion the instrument itself cannot be separated from all these, when it joins – at a given, however, far not independent stage of its own development – most of the customs. Then comes the period when the instruments get separated from these events and can express independently those emotional (later intellectual) contents that are the characteristic milestones of the evolution of arts.

Summarizing: we believe that one of the possible origination of the Hungarian word *hegedű* – including the instrument itself – is the solution given by Picken and Gábry.

We, however, are more inclined to believe that the argument by Károly Viski that originates our word "*hegedű*" from the interjections "*haj*", "*huj*", "*hejget*", "*hujgat*" is more probable, by adding, that we think it is right not because of the sound imitating character of the instrument; we believe it is derived from the consequence of its function. Naturally, we cannot give an "acoustic, morphologic and semantic" reasoning for it.⁴⁴

VIOLIN – THE INSTRUMENT

There are no, and there have never been, two identical violins. If we think they are identical, it means, we haven't learned how to distinguish between them, or we simplify the approaches – quantitatively and qualitatively. I apologize for the comparison, but all shepherds recognize their own sheep and they can even tell one from the other. Violins – and any other musical instruments – can be distinguished, though they change permanently. It is easy to accept that it is impossible to make two identical instruments, since they can be made only one after the other in terms of time, or if they are made parallel, then they are made by different persons. Even if we suppose mechanized fabrication, the material will be different (most importantly of all, the wood), and later the degree of wearing out; the fittings (strings, spares, etc.); they depend on the age, demands, financial potential, conditions of access, as well as on the quality of repair, etc. Consequently, when we speak about violins in general, we obviously greatly generalize. As long as it is a general, everyday phenomenon, it doesn't make any problem. However, when we want to go deeper into the subject, it is a disturbing factor. So, let us make clear that we cannot talk about violin in general, neither today, nor concerning previous periods, if, at the very beginning, we do not make clear the meanings of our words, the extent of our expressions. Apart from realizing and stating all these, we still think it is obviously possible to define and apply the criteria of generalization. Leaving out the physically impossible objective of making two identical violins, mankind – in spite of its imitating inclination – never strived at imitation only, or at the precise copying of given samples. Changing, modifying and varying are as much our features as copying. If, nevertheless, we classify on the basis of similarities, we have to give up the consideration of several other characteristics. This is how the *lyra* turns into violin because it is sounded by a bow; the piano becomes a string instrument

because it has got strings; the cemballo a plucked instrument because it is sounded by plucking, and so on. This is why an author is blamed for translating the cythara as violin, while he blames his predecessors for translating the same as *citera*.⁴⁵

Changes taking place permanently in our days cannot be left out of consideration, including the permanent changes of the violin. It is not only the tendency for electronization that should be mentioned; we must not forget about the little structural changes of strings and certain components (tail-piece, pegs, chin-rest, cushion, etc.), and in certain cases changes take permanently place in respect of the silhouette or the structure of the instrument.⁴⁶ We may welcome or disparage these changes, but we would anyway leave an always present practice out of consideration, if we neglected them. What is more, in this particular case, we would distort our research, if we neglected the role of changes.

Since we believe that the violin was not invented, more precisely: it was not invented by one person, and the existence of one ancient type, from which it can be originated, is even less probable, we try to follow the landmarks backwards in time in our study.⁴⁷

If we accept the above statement that though there are no identical violins, but comparable common features of them can be found, then our job is to look for the landmarks on the basis of these common features. One of them is the 20th century, during which, mainly structural – if you like, technological – changes were made by the masters on their violins.⁴⁸

The 19th century was primarily characterized by copying Italian instruments and efforts made to solve their “secrets”. Meanwhile the knowledge on violin making widely spread, as well as its application in the industry.

At the beginning of the 18th century still Stradivari is the king of violin making, but at the end of the century, his violins were being modified, and in contrast to the Baroque violin, the structure of modern concert violins appeared.⁴⁹

In the 17th century at least two main streams of violin making can be detected in the creations of Stainer, J. and Stradivari, A. This rivalry can also be seen in the further development of German and Italian violin making, but it influenced Hungarian violin making as well.⁵⁰

In the 16th century, the coexistence and counterinfluence of the schools of Brescia and Cremona are characteristic, their possible further development was made by the above mentioned masters, Stainer and Stradivari. Today it seems that the achievements of Guarneri, del Jesu – in respect of acoustics – surpassed the above two.⁵¹

The 15th century is the period when the violin – in the present meaning of the word – evolved. This is the time when the family of violins is distinguished from the family of violas (not as independent from it, nor as its direct continuation).⁵² In our opinion the change did not take place from one moment to the other; the violin was not invented, but neither was the result of spontaneous evolution.

We believe that this process was better described by Arnold Hauser: “It was a long and hard fight for science to get rid of the image of people which was collectively improvised and persistently present in the intellectual atmosphere of earlier times, by making it clear that every product, every folk song and every tune of the popular art had a definite moment of birth, a place of birth, and an author.”⁵³ Namely, while we, on the one hand, do not accept the idea of a

single inventor, and naturally along with it the even less probable hypothesis of an "ancient type"⁵⁴, on the other hand we believe in the unavoidable existence of several "inventors" and uncountable "ancient types".

Moving backwards from the 14th century, we can find very many different "violin-like" instruments, supposing that we mean a string instrument at all, when talking about "violin-like" instruments. No doubt that the use of the bow – that is considered to be known by professional literature since the 10th century – is the real landmark in the development of musical instruments, still we have to mention that the appearance and use of the bow doesn't necessarily mean its general and immediate spreading. The previous practice survived for long, especially at those places, where social conditions – i.e. the function of the instrument – did not make it necessary, possible, or desirable to use the bow, or to sound the instrument with the help of a bow, namely by friction. The fact that musicians – no matter whether they were musicians of courts, churches, or artists, or folk musicians – needed time to learn the new, much complicated way of playing! At the same time we must not forget that with the appearance of the bow, the former ways of playing did not necessarily disappear. On the contrary; the previous practice survived even when bows became common, though it was no longer dominating.⁵⁵ The difference is that earlier stroking was not present in instrumental practice, but later it presented a choice among the ways of sounding musical instruments. Namely, the limits of playing instrumental music became extended – in respect of sounding, application, separation and professional abilities. And this had important consequences both in social and musical practice, as well as in the later development of the instrument. While it is obvious that the social element remained the decisive factor, musical life appeared – or rather, it further exercised its influence –, and within this the more or less "self-determined" system of instrumental practice.

The 10th century, when the bow appeared, is not only the beginning of a period of the development that we can already follow, but the zenith of a development period – we believe lasted for centuries, or perhaps for thousands of years –, in the course of which different string instruments evolved from the former membranophone and idiophone instruments.⁵⁶

Here, however, we have to finish our investigations, though using Péter Szőke's very acceptable arguments – all these could be traced back to even several millions of years, "To our luck the physical and animal musicality (music) of nature existed before us, and this is why we can have – and do have – music and musical culture today in the real sense of the word."⁵⁷ In this sense – and only in this sense – can the existence of the earlier disputed "ancient type" be accepted, which was believed to exist by György Gábry in case of musical instruments, and earlier by Béla Bartók for folk music, when he wrote: "...I have a feeling that all popular music of the world ... can basically be retraced to a few ancient forms, types and styles."⁵⁸ Namely this approach also leads to the conclusion that the "ancient type" refers much more to certain human activities, social events and "institutions" accompanying and characterizing human life, than to certain types of instruments.

Summarizing all what we thought reasonable to state about the "VIOLIN – MUSICAL INSTRUMENT": we want to stress again that we believe that the examination of musical instruments is primarily possible by a functional approach. First by analysing the functions in which musical instruments are present, then

by scrutinizing the variations of construction and playing techniques resulting from the various functions of instruments.

Returning to our usual time sequence, we believe, that our ancestors carried out at very early times various activities that required, or may have required, the use of musical instruments.

László Szalay quotes "Theophylactus Simocatta", who wrote the following about the Turks,⁵⁹ "They respect the fire very much, and the air and the water are also subjects of their admiration, they are chanting hymns to the Earth." When was this chanting and the other – earlier mentioned – occasions accompanied by the use of musical instruments, is still being disputed. We, too, are not sure that the question is at all answerable. All what we can state with confidence is, that when the instrument appeared, it made various fields of application and methods of use possible from its first moments of existence. According to our actual knowledge this could not mean the use of string instruments, or more precisely, the use of a bow, as meant today before the 10th century. However, it supposes the early use of plectrum.⁶⁰

Between the 10th and 14th century string instruments of various shape, material, strings, size, etc. were known in Hungary. The available relics of the history of art can justify the above with relative certainty. However, in the majority of cases the presence of musical instruments – and especially of string instruments – cannot be definitely stated. Since the different social functions – funeral, mourning, wedding, dancing, wedding party, merriment, minstrelsy and reciting of songs, etc. – can take place even today with or without the use of musical instruments. Whether the dancers sing themselves, or some musicians play music for the dancers, or perhaps a smaller or a bigger band plays dance music (nowdays they are usually replaced by tape-recorders or record players) depends on the circumstances.

The 15th century is the period of the evolution of the violin. Prior to this, the violinists already mentioned in Hungarian history played on different types of instruments, provided that the person called "hegedős", meant a person, who could also play an instrument. Supposing that these instruments were already string instruments, and occasionally a bow was used to sound them.⁶¹

From the 16th century on, written documents already clearly distinguished lute players from violin players, what may refer to two types of instruments, and to two types of playing techniques.⁶² Though the possibility that they were attached to further social functions as well cannot be excluded. For example, the lute players played at different events and satisfied the demands of different social strata, etc. And most probably all these – and who knows whatever else – took place in a complete interaction, alternatively and one after the other.⁶³

From the 17th century on, the violin was a bow instrument in the present meaning of the word, with the restriction that its folk versions were unimaginably varying, national differences made almost uncountable variations of the instrument possible, and perhaps even more in respect of playing techniques and musical material.

From the 18th century on, when material relics from the work of Hungarian masters already available, changes that interest only experts specialized in instrument making, can be found in the violin making practice, and thus, in the history of violin making in Hungary.

HEGEDŰ (VIOLIN) – NOTION

Keeping the chronological order, let us have a look at the definitions given by some commonly known books:

1894. "Hegedű: (Italian violin, French violon). The most perfect instrument among all string and bow instruments. The present shape of the H.' was created by the two greatest masters of the 18th century, Antal Stradivari and József Gvarneri."⁶⁴

1912. "Hegedű; ancient instrument of Arabic origin, which began to develop in Europe in the Middle Ages; already in the 14th century H. s with round box and two to five strings could be found. Violin making reached its peak in the 15th and 16th centuries in Italy, where especially the Amati family made masterpieces in this craft."⁶⁵

1913. "Hegedű: (Italian, violino, French violon), the most perfect and most common bow instrument belonging to the group of string instruments. Its oldest forms were bow instruments used in the 10th century, named lyra, fibula, rebek and vielle."⁶⁶

1930. "Hegedű: (Italian violino, German Violine, Geige, French violon, English violin), the highest tuned member of the family of bow instruments sounded by vibrating the string by a bow. It appeared in its today's form in Northern Italy at the end of the 16th century, as the latest offspring of the family of viola da braccios, its original dimensions were more or less left untouched by the school of Cremona, though its masters (Stradivarius, Guarnerius) brought the instrument to the greatest perfection in the 18th century. In contrast to all other instruments used in the last two centuries, it hasn't developed in the last period. We cannot talk about its inventor; it has developed gradually from the most different string instruments of former ages; similar ones were already known in ancient India, Arabia and Greece, but these – probably without exception – were plucked instruments not using a bow. The development of the actual violin paralleled that of harps and mainly that of lute types. We have data about the definite shape of the bow only since the 11th century..."⁶⁷

1961. "Hegedű: Italian = violino; French = Violon; German = Geige, Violine; Russian = Szkrípka; the most important and most perfect instrument of the bow family; its usable range of sound is the greatest among bow instruments; it is capable of giving the most shades of sound, and enables the greatest level of virtuosity. It has got ample literature on solo and concert pieces. Its importance and priority is characterised by the fact that in symphonic orchestras two parts are formed from violins: Part I and Part II."⁶⁸

1962. "Hegedű: The most widely used bow instrument. It has developed from the family of violas in the 16th century. The tuning of its four strings is g – d' – a' – e". The instrument itself and especially the quality of the wood used to make the cover, the drying of the wood, as well as the varnish used, are important factors concerning the perfection of its sound. (The cover is made of larch, the side and the back cover of maple, and the handle cover of ebony.) The quality of sound also depends on the bow."⁶⁹

1965. "Hegedű: (Italian violino, German Violine, Geige, French violon, English violin) the highest keyed member of the family of bow instruments. In its present form it appeared first in Northern Italy at the end of the 16th century, as the last evolving member of the family of viola da braccos. The school of Cremona more or less left it in its original size, though its masters (Stradivarius,

Guarnerius) brought the instrument to the greatest perfection in the 18th century. We cannot talk about an inventor, it developed slowly and gradually from the most various string instruments of earlier periods; similar instruments were already known in India, Arabia and Greece; these, however, were all plucked instruments not using a bow. The actual evolution of the H. took place parallel with that of the harp and especially with lute types. We have data about the definite shape of the bow only since the 11th century..."⁷⁰

1972. "Hegedű: noun. 1. The highest tuned bow instrument having four strings and sounded while pressing to the shoulder."⁷¹

1979. "Hegedű: noun. 1. The highest tuned bow instrument made of wood and furnished with a slim end having snail shape, which is sounded with a bow held in the right hand, while pressed to the shoulder; the height of its sound is regulated by pressing down the strings with the left fingers at the proper point."⁷²

We need not be historians of musical instruments to state that these definitions cover very different approaches. We can't even say that the old ones reflect obviously out-of-date viewpoints, while the newer ones use much scientific notions. Not at all! Perhaps it is not an exaggeration to state that the latest definition – the one given by our presently used, lately published Dictionary of Definitions – is the most questionable. It is true that snail shaped end, slim neck and four strings can generally be found on violins, but they can be found on many other instruments as well. Pressing the instrument to the left shoulder and sounding it with a bow held in the right hand is a feature of all bow instruments – except in the case of left-handed musicians, who do this with the opposite hand. Consequently, they do not play a violin, because they do not press the instrument against their left shoulder, and they do not pull their bows with their right hand. Further, pressing down the strings at the proper place is not only a basic condition of bow-string instruments, but that of plucked-string instruments as well.⁷³

In fact the same can be said about the other definitions as well. Whether something is most common in a given period, is rather a question of facts, and not of the way we look at it. Where we can find its oldest forms in the history of mankind, depends on our actual knowledge. Its origin is still disputed, so it cannot be a fixed point either. The number of strings can also be different – though four strings are the most common –, so it is also not a fixed point. Not to talk about the cases when out of necessity, or stressing virtuosity, the performers play on less strings in order to dazzle their audience by their music pieces.⁷⁴ The tuning of the strings, the range of voice, the importance of the instrument, etc. might really be a characteristic for the cultural circle we happen to live in, but we believe, that it is possible to give a more general and more precise definition of violin based on our present knowledge. Without wanting to further increase the number of definitions, we would like to recommend that in the new edition of the Dictionary of Definitions, the following should be considered as essential: the violin is a bow-string instrument. Its two resonant surfaces extend beyond the sides and embrace its commonly known contour, and are formed to a dome shape. Its versions of different height, strings, size and sounding techniques constitute the members of the violin family.

Summarizing this chapter, we believe that the "singing-dancing" activity of the beginnings was gradually replaced by the singing-regős, then by the hegedös-hegedűs, finally by the "folk-classical" activities of violin players. Violin making

could have become an independent profession at any place in the world – and naturally also in Hungary –, only when musical instruments – among them the violins – satisfied social demands to such extent that high quality instruments became required. It became possible and necessary at this time, and only at this time, that excellently trained masters, whose creations were of an artistic level, were enabled to make musical instruments. Naturally, these masters must have been financed by the society that required their presence. To reach this state, both in Hungary and in other countries, such a high number of musicians were needed, whose provision with instruments and the repair of their instruments called for the independent profession of instrument makers and instrument repairers. An additional requirement was that the professional level and work load of the existing instrument players had to make it impossible for them to make (and repair) their own instruments. In our view this state was reached in Hungary by the 17th and 18th century, and to prove it, is one of the objectives of this study.⁷⁵

NOTES

- ¹ Schallaburg'82 / Matthias und die Renaissance in Ungarn 1458–1541 (8. Mai – 1 November) Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. Neue Folge Nr. 118, Wien 1982. (V–XXXI). 1–768.)
- ² Related literature: Voit Pál: Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye (Matthias Hunyadi's Majolica Workshop in the Castle of Buda), in: Budapest régisége (The Antiquity of Budapest), 17. (1956) 73–150; Gerevich László: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages, Budapest, 1971, 11. Tabl. XCIX/264
- ³ The most obvious examples of this are the characteristic activities of different musical instrument making workshops and factories. Violins made in the instrument factory of Szeged differ very much from Chinese violins made in Shanghai, and both are very different from factory made instruments of the Czechs, or from manufactured violins of the Soviets. Living masters – no matter what patterns they follow – leave individual marks on their pieces. This remains the same even when certain work processes – or the manufacturing of certain components of the instruments – are performed in a central workshop, and only the final, precise finishing is left to the masters. However, it was the same earlier. Literature often refers to violinists of various nationalities, who could not play on instruments made by other nationalities. Bence Szabolcsi refers to Ádám Batthány's violinist, who – though Hungarian – did not know about Hungarian violins; he could play only on German and Italian violins. Bálint Sárosi quotes Sándor Takács' quotation (Takács Sándor: Régi magyar trombitások (Old Hungarian Trumpeters). A régi Magyarország jókedve (The Good Spirits of Old Hungary). Budapest, 1921. 146–154.), and adds that we probably have to have in mind a new type of instrument here, that got fashionable in that age (1628), and was also called Polish violin. Then he goes further and refers to the violin described in the pamphlet titled "Wahrheitsgeige" (Ungarische Wahrheits – Geige oder Eigentlicher Entwurff des Ungerlands wie auch die Beschaffenheit dieser Nation sambt allem Verlauff woraus dieses Ungarische Ubel geflossen biss hieher gewachsen und jetzt in so grosse Flamme ausgeschlagen. Aus dem Ungarischen in das Teutsche übersetzt. Gedruckt zu Freyburg Anno 1683. (The seven paged pamphlet of the unknown author relatively precisely describes a violin, what he calls "Hungarian violin", and it was essentially accepted as the Hungarian violin by Szabolcsi Bence and Sárosi Bálint (Cigányzene...

(Gypsy music...) Budapest, 1971. 190.) Having examined the musical life of the period, Szabolcsi states: ...the Hungarian common knowledge of music in the period was equally familiar with the music of bowed and plucked instruments (contemporary drawings of the lute illustrate them, but we hear about the violin only from the description given in "Ungarische Wahrheitsgeige" from 1683.),..." (A magyar zene évszázadai ((The Centuries of Hungarian Music), Budapest, 1959. 113.) Though Comenius' *Orbis pictus* gives a more precise description of contemporary "violins", and his illustrated description was made at an earlier date (1675), we still believe, that not this one is the disputable statement for us; it is rather the question whether the described instrument can be accepted as the Hungarian violin of the age; because in our view this instrument was not the Hungarian violin, it was rather a folk instrument of uncertain origin! Namely, it does not commemorate the Hungarian violin making of the age, we can only consider the instrument mentioned in the document as a more or less precise description of a violin belonging to a still unknown musician (according to the pamphlet a "Hungarian violinist" called Mazek). It might be convincing if I mention that an instrument with such silhouette can be found for example in the "Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente Serie I., Vol.II., pages 66 and 75. The book was written by Ludvík Kunz and was published by the VEB Deutscher Verlag für Musik publishing house in Leipzig in 1974. So we believe that the expressions "Hungarian, Polish, German, Italian", etc. violinists did not primarily mean the type of the instrument of the age, rather the nationality of the musician, and the musical practice was not primarily determined by the shape or nature of the instrument, or by the number of strings, etc., rather by the sounding musical material the musician playing on the instrument possessed and was able to perform. Namely, it was probably a greater problem for him to learn a new program than to play on an instrument of different construction. It was not the instrument, but the "nationality" of the music played that gave and still gives problems for performing practice. If we put quite different "folk violins" into the hands of violin artists today, they would soon be able to play their own repertoire on it, but they would need much more time to learn to play the musical material of other nations. Naturally, we do not deny the difficulties presented by playing on violins of different shape, size, weight, number of strings, sound, etc., but we do emphasize that this is not the essential factor.

- 4 At the beginning, playing on instruments and making of instruments were probably the activities of the same people. In our view, these activities were coupled with other ones, too. The "ceremonies" of wizards, shamans and priests in all periods were made complete by different cultic dances and songs, and later they were accompanied by music, including instrumental music. The role given to this kind of music in different societies was different. We know that it was substantial in China, it was important in the citystates of Greece, and state religions of later periods also cast great parts to music (in Bysantium, in Rome, etc.). But we can find persons, without going that far back in time, who had several occupations; persons who were musicians and clowns, musicians and barbers, organ players and organ builders, priests and organ players, carpenters and organ builders, or musical instrument makers and musicians in one person. In 1633 Palatine Miklós Esterházy set the tasks for one of his courtly violinists as follows: "He is obliged to serve us faithfully, and also in the barber trade, if required." (János Hárigh: Esterházy Miklós nádor udvari zenekara (The Courtly Orchestra of Palatine Miklós Esterházy). In: Muzsika, 1929. issues 8–9.). In the town Győr between 1498 and 1502 János, Franciscan monk, was the organ player of the cathedral, and at the same time he had the rank of canon in the chapter. (Szigeti Kilián: Régi magyar orgonák (Old Hungarian Organs) Győr. Budapest, 1977. 11.) We have data even from 1931 that a master carpenter applied for licence in organ building, because in this trade qualification was not a precondition of licencing. (Szigeti Kilián: Régi magyar orgonák, Szombathely. Budapest, 1978. 90.) Namely, even organ building was not – especially in the countryside – an independent branch of trades. And this is much more true in case of simpler instruments, including the violin. Even

today we can still find settlements with small population where local musicians keep repairing their own instruments, and where we find among "the masters" persons with gifted hands who make good musical instruments. An other practice that has lived up to the present days is that one musician performs several instrumental functions. Teacher and musician playing in an orchestra; musician playing alternatively in a symphonic orchestra and in a dance band; army musician playing on both bowed and blown instruments, etc. Even the greatest instrument players sometime act also as composers, teachers, conductors, or musical advisers.

- 5 As far as we know the "Hegedűs" first appeared in our written relics in 1394. (Szamota – Zolnai: Pótlék a Magyar Nyelvtörténeti Szótárhoz ((Additions to the Hungarian Etymological Dictionary). Budapest. 1906.) The "hegedw" as the Hungarian equivalent of the fiella first appeared in the Schlägli Wordlist in (or at about) 1405. The "violin maker" as the equivalent of the German Geigenmacher turned up only in the 1600s in our language. Among the antecedents we can most probably find a period when the instruments – lutes, violas, perhaps even blow instruments – were made and repaired by the same masters, or rather, by the same workshops and the journeymen employed by them. The book by Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff which was published in Frankfurt in 1904 records this practice even in its title: "Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart."
- 6 It is reasonable to distinguish musical instrument makers only when this activity, instead of being secondary, becomes a dominating one among the activities of the person performing it. The example of the second sector applies to Hungary, but most probably to other countries as well.
- 7 Activities not requiring licencing, folk art activities, the amateur practice of musical instrument making and the trades practiced in cultural centres, all offer possibilities for the appearance and development of the practice. When demands increase, these activities occasionally may become money earning activities – namely professional –, and according to our findings they actually do.
- 8 The most common example of the minimum double level of human activities is, when through contacts between father and son, master and pupil, teacher and student the handover and takeover of human culture happens. Obviously its forms can be very different, but the distinction between the two levels seems to be valid for all forms. (To talk about two levels is naturally a simplification, because here we have in mind a system of conditions that change with the individual, the age, or even from day to day, in the interactions of knowledge, manual skill, experience, or even momentary disposition.)
- 9 "In summer I make adobes, in winter I play my violin..." says the well-known song, and we all know the practice. They are those Gypsy musicians, who, unlike full-time Gypsy musicians – who mainly live in big cities –, make money only occasionally by playing their instruments; in the greater part of their life they are engaged in agricultural or industrial work. Probably the proportion of the two again depends on the laws of supply and demand. How much we accept this music playing practice – and together with it the earlier common habit – as a characteristic of Hungarian countrymen, or whether we consider it as an exclusive feature of the Gypsy population, depends on our approach. As far as we are concerned, we are inclined to apply much more refined distinctions here, and not to accept Zoltán Kodály's statement as generally valid: "The Hungarian people are not much fond of musical instruments. Relatively few can play on instruments, even the poor prefer to have the music played for them instead of playing with their own hands." (Kodály Zoltán: A magyar népzene (Hungarian Folk Music). Budapest. 1952. 56.) This statement might be true for the practice of a certain period, but by no means can be accepted as a national feature characterizing the entire history of Hungarians. We rather accept Bálint Sárosi's statement: "Gypsy musicians living among countrymen, naturally had to

share their fate. Usually they couldn't even make their living merely out of playing music. In Transylvania, and especially in the Székely land, up to the recent days, Gypsy musicians were smiths as well (like one time in Gömör County Czinka Panna's husband). ...At other places Gypsy musicians completed their income by bricklaying, day-labour, etc." (Sárosi Bálint: *Cigányzene...* Budapest, 1971. 199.) Paragraph 14 of the Order issued in 1782 By Joseph II actually refers to the same phenomenon concerning the Gypsies: "...They shall practice music playing and similar things only when there is no work for them in the fields." (Bartalus István: *A cigány és viszonya zenénkhez* (The Gypsy and his Relation to our Music). Budapesti szemle, volumes 1865 and 1866.)

These are obviously meant for Gypsies, but it is also obvious that Gypsy musicians became known only in the 16th century in our country, and the social events that gave a role to the new-comers are also signs of demands existing earlier. These demands had to be satisfied earlier, too, and if "the Hungarian people are not much fond of instrumental music", then these notable days caused a lot of heartache to the musicians providing instrumental music. (Takáts Sándor reports about the first Gypsy musicians: *Bajvívó magyarok* (Combatant Hungarians). (Képek a török világból) (Pictures from the Turkish World) (Budapest, 1979). And earlier 1915. 168. "In the year of 1543 someone wrote from the court of Queen Isabella to Vienna that people had a very joyful life there. Even Cardinal György Fráter did not refrain from dancing. The most excellent Egyptian violinists, the descendants of the pharaohs played there...")

- ¹⁰ In our view this type of instrument is a string instrument sounded by a bow. The method of playing – pressed to the shoulder, on the knee, or between the knees, or leaned to an other object –, the position of the player (sitting, standing, walking), the material and number of the strings (one or more, gut-string, silk or metal string), the shape of the instrument (boat, roundish, pear or apple shape, tortoise or mallow shape), the size of the instrument (20 to 30 centimetres smaller ones, or instruments bigger than one and a half or two meters), the construction (carved out of one piece of wood, or put together from several pieces) and many other features are thus excluded from among the characteristics used for distinction. However, if we try to take them into consideration already at this stage of development, we shall arrive to the same chaos we wanted to eliminate. Namely, we talk about a string instrument of different shape, size, material, construction and application, which was mostly sounded by a bow. Naturally, the methods of playing known from earlier times – beating, plucking – were not put out of use entirely; they remained as occasional means of expression, left to the inventiveness of the players, in the store of different variations.

- ¹¹ Daniel Speer (2nd July, 1636. Breslau – 5th October, 1707. Göppingen) German composer, writer, musician, traveller. In his youth he visited our country and published his experiences anonymously in 1683 in his book titled "Ungarischer oder Dacionischer Simplicissimus". The literary material of this book was adopted by Mór Jókai in his novel "Szép Mikhál". Hungarian history of culture must be very thankful to Speer for this book because it records contemporary customs, social events, place names, regions and, importantly enough, common methods and occasions of music playing in the age.

The part in question, however, is not to be found in this book, it is in the one published in Ulm in 1687 under his own name "Grund – richtiger Kurtz – leicht – und Noethiger... – Unterricht der Musicalischen Kunst oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt", in which the name of *Adam Beßler* is mentioned with the designation *Geigenmacher*. As far as we know today, this is the first reference in literature to a violin maker of Hungary. (The quotation later will be taken from pages 207–208 of the second edition.)

The work of Daniel Speer has naturally outstanding importance also for the German history of culture of this age. Consequently, much attention was devoted to him, to his writings and to his composing activity in the scientific literature of both countries. Let me list

some of the writings of greater magnitude below, in sequence of the date of publication. Naturally, we cannot strive at completeness, though we believe that the scientific evaluation of the role Daniel Speer played and the influences he made in Hungary cannot be considered final and complete.

Trostler József: A Magyar Simplicissimus s a Török Kalandor forrásai (The Hungarian Simplicissimus and the Sources of the Turkish Adventurer). In: Egyetemes Philológiai Közlöny. 1915. 31.

Moser, Hans Joachim: Daniel Speer. In Acta Musicologica. 1937. Vol. IX.

Moser, Hans Joachim: Der Musiker D, Speer als Barockdichter. Stuttgart. 1933. 2nd edition Hildesheim, 1966.

Barna István : Ungarischer Simplicissimus. In: Zenetudományi Tanulmányok I. Budapest, 1953.

Turóczi–Trostler József: Bevezető tanulmány a Magyar Simplicissimus kiadásához (Introductory Study to the Edition of the Hungarian Simplicissimus). 1956.

Károly Mollay: Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus. In: Filológiai Közlöny. 1958.

Boeckh, G.: Der Thököly – Appendix d. "Ungarischen oder Dacianischen Simplicissimus" In: Forschungen u. Fortschritte 1959. XXXIII.

Moser, H. J.: Daniel Speer also Dichter u. Musiker. In: Musik in Zeit und Raum. Berlin, 1960

Hansen, B.: Daniel Speer (1687) Über d. Klavierunterricht. In: Schweizerische Musikzeitung. 1963. CIII.

Eppelsheim Jürgen: MMG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Volume 12. Column 1025.) Kassel – Basel – London – New York. 1965.

Burkhardt, F.: Der Ungarische Simplizissimus als Kirchenmusikant. Württembergische Blätter f. Kirchenmusik, 1968. XXXV.

Falvy Zoltán: Daniel Speer magyar táncai (Daniel Speer's Hungarian Dances). In: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Budapest 1969.

- ¹² Joh. Amos Comenii: Orbis Sensualium pictus (Bilingvis. Hoc. est: Omnium fundamentalium in mundo rerum et in vita actionum. Picture et Nomenclatura. Latina et Hungarica.

The Visible World in two languages, that is: Depicting of all honorable things and deeds in life, and their names in Latin and Hungarian languages.

(In Transylvania, 1675) Based on the facsimile made by the Hungarian Academy of Science in 1970.)

- ¹³ Daniel Speer's Hungarian Simplicissimus begins the series of descriptions in c. 1648 and finishes at c. 1660. Most probably this was the time when he visited Hungary, and therefore he wrote about the life and musical practice of this period. Actually, it hasn't been made absolutely clear yet, where he travelled and what he was doing in the given period.
- ¹⁴ Comenius moved to and settled down in Sárospatak between 1650 and 1654 on the invitation of Zsuzsanna Lorántffy. He began to write and print the Orbis Pictus here. His knowledge, however, obviously did not originate primarily from this territory since he was born in Moravia in Magyarbród in 1592 and went to school in Strassnitz and Preraz, then he studied at the universities of Herborn and Heidelberg. We believe that the figures in his book do not depict primarily the material of cultural history in Hungary, it rather gives examples of desired versions. The first complete edition of the Orbis Pictus was pub-

lished in Nürnberg in 1658, it was written in Latin and German, then in 1669 the version in three languages – Latin, German and Hungarian – was published. On the territory of one time Hungary the *Orbis Pictus* was first published in Brassó in 1675 in Latin and Hungarian languages. On pages 209 to 211 of this volume we find the “Music giving instruments; Instrumenta Musica.” Among the instruments we can see the violin, which is a violin naturally only in the sense explained above (bowed string instrument), since – according to our more precise present notions – it was still more a viola type of instrument. It is however decisive, because the drawing, the Latin name, the Hungarian name and the way of playing are mentioned together, and thus – in certain respect – it gives chances to find our starting points.

Perhaps at this point it is useful to make clear the meaning of *viola* and *violin*; not in historical or everyday sense, but perhaps with scientific accuracy. We believe – agreeing with the differences accepted by professional literature – that these two families of musical instruments did not evolve parallel, rather one after the other, and the violas appeared prior to violins. It is generally accepted that the types of violas (further violas) differed from the types of violins (further violins) that appeared later in many ways. They had higher sides, carved animal or human heads instead of a snail, flat back, carved lace-like sound-holes having the shape of flame, leech or leaf. On violins we can find lower sides, snails instead of carved heads, “f” shaped sound-holes, more closed side cuts and domed backs. However, we have to mention that from time to time all these features turned up again in violin making. The sloping shoulders of violas in contrast to the more roundish outline of violins and their rim hanging by millimetres over the cover and the back might also be taken for characteristic features. From among these characteristics probably the latter one is the most neglected by professional literature, though we believe that this is the most general one. This is the one that appears very rarely later in the form it was usual on violas. On violas the cover and the back always reached the rims of the sides, but never hung over them. The acoustic features of the instruments as well as the difficulties in repair probably made the masters reveal how useful the rims hanging over the sides were, and thus, in this respect too, the method of construction used in building violins became dominating. In case of double-basses the accepted method of construction is still the former, the viola type construction. This, however, has other practical reasons; it is primarily related to the costs of production. (Processing is simpler, less material is needed, the quality of sound is not damaged in proportion to the above, etc.)

- 15 From the beginning of the 18th century violins, in today’s sense of the word, remained. Most of them were made by the Leeb family in Pozsony. From this point of time uncertainty in naming the instruments practically vanished. The first violin which was by no doubt made in Hungary was left to us probably from 1701. However, it is unquestionable that “violin making” was a practice existing much earlier in Hungary. The expression “by no doubt” is valid only within the reasonable limits of our present knowledge.
- 16 In the one case, the word is transformed and an instrument of quite different type takes the meaning, in the other case the interpretation of the function results in naming a type of instrument that appeared much later.
- 17 The cymbalum is one of the favourite musical instruments of the antiquity, and its resemblance to the cimbalom is only its name, because the first one was a little metal plate or sheet, and the music was created by striking two of them together.
- 18 The “tárogató” was considered to be a romantic instrument of the kuruc era by musical public sense for long. Schunda V. József made his instrument to be called like this in the 19th century, but this was not the same as the tárogató used earlier. That one was practically the same as the Turkish pipe, and as such, worked on the double reed principle of the oboa in contrast to the Schunda type “tárogató”, which is a clarinet type, single reed instrument.

- ¹⁹ The *fiella* is the deteriorated written form of *viella* – *vielle* and mainly designates *fidula*, then, from the 15th century on, it was often used to name the *hurdy-gurdy*. Thus, it sometimes referred to different bowed instruments, sometimes to the *hurdy-gurdy*, but naturally never meant a violin in today's sense of the word. If we try to look for any similarities, we find that the shape and the way of sounding of the *fibula*, while the sound of the *hurdy-gurdy* resemble more the instrument called violin today.
- ²⁰ The German home-craft instruments brought forth – to some degree – standardization, too. The early works on the history of instrument making did not even distinguish the different types of instruments. Thus, the volume by *Virdung* published in 1511 in Basel (*Musica getutscht...*) names and depicts the “small violin” (*Clein Geigen*) and the “big violin” (*Groß Geigen*), but these were violins only in an earlier sense of the word (string instruments sounded by a bow). Their shape, construction and acoustic operation differed much not only from the present meaning of the word, but they significantly differed from each other, and not only in respect of size. The same can be said about the works written later about the history of instruments. (*Agricola*, *Martin*: *Musica instrumentalis deutsch*, *Wittenberg* 1528; *Praetorius*, *Michael*: *Syntagma Musicum I–III*, *Wolfenbüttel*, 1615–1620, etc.).

The fact might give us comfort that beside notions referring to instrumental music, other notions, such as horse power, calory, etc., were not accepted internationally for long. It was only in 1960 that the new SI system was accepted by the Conference on General Weight and Measures, and it became binding in our country only by the stipulations of the Decree of the Council of Ministers in 1976. Thus, we probably still have to wait for long until the different instruments, their measures and features will be defined to a commonly acceptable degree.

- ²¹ The meaning of the abbreviations used: *OKISz* = *Szamota István–Zolnai Gyula*: *Magyar oklevélszótár. Pótlék a Magyar nyelvtörténeti Szótárhoz*. Budapest. 1902–1906. // *SchSzj.* = *Schlägli Szójegyzék*. c. 1405. Published: *Szamota István*: *A schlägli magyar szójegyzék*. A XV. század első negyedéből. Budapest, 1894. // *RMNy* = *Régi magyar nyelvemlékek...* Published by the Magyar Tudós Társaság. I–IV. Buda, 1838–1846. V. Budapest, 1888. // *MNYTK* = *A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai*. Series. Budapest, No. 1. (1905–) // *Pesti N.* = *Gábor Pesti*: *Nomenclatura sex lingvarum*. Vienna, 1538. // *PP* = *Ferenc Pápai* *Páriz*: *Dictionarium manuale Latino – Ungaricum et Ungarico – Latinum I–II*. Lőcse, 1708. *Tyrnaviae*, 1762. // *Kassai* 1–5 = *József Kassai*; *Származtató, s' gyökerésző magyar diákszókönyv*, 1–5 *tsomó Pestenn*, 1833–1836. // *MTSz.* = *József Szinnyi*: *Magyar tájszótár*. I–II. Budapest, 1893–1901. // *TelK.* = *Teleki-Kódex*. 1525–1531. Published: *Nytár*. XII. // *GyöngySzt.* = *Gyöngyösi Szótártöredék* c. 1560. Published by *Melich János*, Bp. 1898. // *Nsz.* = From the manuscript of the great dictionary being compiled in the Institute of Linguistic Sciences of the Hungarian Academy of Sciences.
- ²² *The Historical and Etymological Dictionary of the Hungarian Language*, Volume 2, Budapest, 1970. p. 82.
- ²³ *Szamota István*: *A schlägli magyar szójegyzék* (The Wordlist by *Schlägli*). A XV. század első negyedéből. (From the first quarter of the 15th century). Budapest, 1894. Under entry No. 2103 the word “*subtigium*” as “*bel fonal*” (gut-string) appears that might refer to the material used for making strings for string instruments. (Naturally it was more commonly used as a sawing material.)
- ²⁴ *Szamota István*: *A Murmelius-féle latin-magyar szójegyzék 1533-ből* (Latin-Hungarian Wordlist by *Murmelius*). Budapest, 1896. *Értekezések a nyelv és széptudományok köréből*. Volume 16. Issue No. 7.
- ²⁵ See among others: *Curt Sachs*: *Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Plyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. Berlin, 1913.

- 26 Czuczor Gergely and Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára* (The Dictionary of the Hungarian Language). Vol. II., Pest, 1864. Column 1505.
- 27 This explanation was not accepted by the linguists in the 19: 149 issue of the *Magyar Nyelvőr*
- 28 The refusal of Sándor Imre's explanation of the word can be also found here.
- 29 Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai* (The Dances of Hungarians). Budapest, 1924. 43
- 30 Kertész Manó: Szélgjegyzet Wichmann csángó szótárához (A Marginal Note to the Csángó Dictionary by Wichmann). *Magyar Nyelvőr* 66: No. 52.
- 31 Bárczi Géza: *Magyar szófejtő szótár* (Hungarian Etymological Dictionary). Budapest, 1941.
- 32 Viski Károly: *A hegedű* (The Violin). In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Edited by Béla Gunda. Budapest. 1943. 43–54.
- 33 Gábry György: *Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig* (The Travel of a Type of Musical Instrument from Asia to Europe) II. In: *Magyar Zene*, XXI/No.3., September 1980, pages 223–248.
- 34 Baráth Tibor: *A magyar népek őstörténete* (Prehistory of the Hungarian Peoples). Montreal, 1968. 82. Note No. 7.
- 35 Picken L.: *Folk Musical Instruments of Turkey*. London. 1975. 199.
- 36 Gábry György: *idem* 234.
- 37 According to György Gábry the transfer was realized by the instrument named koboz (kobuz, kopuz, etc.) and by similar instruments. Their common ancestor is supposed to be the instrument called "hegit".
- 38 See among others Haraszti Emil: *Hangutánzás és jelentésváltozás az egyetemes és magyar hangszertörténetben* (Onomatopoeia and Semantic Changes in Universal and Hungarian History of Musical Instruments). Budapest, 1926.
- 39 Viski Károly: *A hegedű*. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. (Edited by Béla Gunda) Budapest, 1943. p. 53. Viski also mentions here that "The analogues compiled by Erdődi are very interesting in this respect". Erdődi: *Huj, huj, hajrá! Szegedi Füzetek*. III. 1937. 228–233.
- 40 Ipolyi Arnold: *Magyar mythológia* (Hungarian Mythology). I. Budapest, 1929. 326., and Bálint Sárosi: *Cigányzene...* (Gypsy Music) Budapest, 1971. 191. Anthropomorphous name-giving suggests that these types of instruments had significant role during the entire history of mankind.
- 41 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* (The Nature of Aesthetic Quality). I. Budapest, 1969. 71.
- 42 Dömötör Tekla: *A magyar nép hiedelemvilága* (The World of Beliefs of the Hungarian People). Budapest. 1981. 13.
- 43 Kerényi György: *Magyar énekes népszokások* (Hungarian Singing Folk Customs). Budapest, 1982.
- 44 We can accept Károly Viski's explanations with our own remarks, but we are aware of the imperfection of our own knowledge as well.
- 45 The cythara (cytara, citara, khitar, kytara, etc.) known from antiquity could by no means be a bowed instrument, however, we must agree with László Zolnay that László Gerevich

was wrong when he translated this word as zither (citera). (Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból* (From the Old Centuries of Hungarian Music). Budapest, 1977. 372).

- 46 We should not consider the changes which were due to imperfect knowledge of masters. There were quite a number of them earlier, but we find many in our days as well. (Double beam, glass sound-post, guitar ribs inside the violin, etc.) Apart from these we can see several smaller constructional changes, which were made as a result of centuries old practice and were designed to increase the durability and resistance of the instruments. Such changes were the minor modification of the line of the "ff"s and that of the inner parts (corners, wrest-plank, lathing), processing of the lower saddle, and the permanent improvement of components.
 - 47 The different stages naturally happen with emphasizing certain characteristic features, which, with another approach, naturally could be replaced by other features.
 - 48 The tricks of violin building mentioned earlier are among these, which were recognized in the course of repairing old instruments, because the most frequent damages called the attention of the masters to the importance of preventing future damages.
 - 49 After the death of Antonio Stradivari (1644–1737) at least three important changes were made in the principles of violin construction. The length of the sound-beam was increased, the angle of incidence and the finish of the neck was changed (the angle was made bigger and it was made out of one single piece), and the mensura of the neck was enlarged.
 - 50 In this century the violin is already a violin in the modern sense of the word. The two methods of construction (models of Stainer and Stradivari) can be recognized with the help of several external features. The cover and the back of Stainer's violins are dome shaped, his sound-holes are smaller, they are set closer to vertical, and their lines are different from Stradivari's. J. Stainer's (1621–1683) violins are generally smaller (length 335–356 mm, upper width 162–166 mm, lower width 200–222 mm, upper height of the rim 30,5–29 mm, lower height of the rim 31–30 mm). Stradivari's measures are different (length 352–259 mm, upper width 165–172 mm, lower width 201–213 mm, upper height of the prim 33–28, lower height of the prim 33–30). It has not been proved that Stainer worked in N. Amati's workshop (1596, 1684). However, it seems that Stainer's instruments still more resemble former types. This is proved by the fact that he often made his violins with carved heads instead of snails which were common earlier in viola making.
- Different methods of construction result in different sounds. Stainer's violins are smaller and are suitable for producing nasal, chamber type violin sound, while Stradivari's masterpieces are more suitable for generating a shinier, greater sound, which can better satisfy the demands of modern concerts. Later it lead to the absolute priority of Stradivari's and Italian violins in general. It had its impacts on the later developed Hungarian violin making practice, too.
- 51 In the 16th century the schools founded by Gasparo da Salo in Brescia and by Andrea Amati in Cremona both had flourishing violin making practice. Bertolotti, Gasparo di, who is known by the name Gasparo da Salo, lived between 1540 and 1609, while Amati Andrea between 1535 and 1581 at the seats of the schools founded by them. A series of famous masters came from their workshops. In Brescia Giov. Paolo Maggini (1580–1630) is the most famous violin maker, while in Cremona Niccolo Amati (1596–1684), Antonio Stradivari (1644–1737), Giuseppe Guarneri del Jesu (1698–1744) represented the top. We believe that the instruments of the last one, by unifying the best achievements of the two schools, can best satisfy today's demands.
 - 52 The violin most probably gained its presently generally accepted shape from violas and from different types of lyres. These two younger groups of instruments possessed the

features which can be found together in violins. The dome of the cover and the back, the roundish shape the finish of the sound-holes, the cover and the back hanging over the sides, the fixing of the strings and the playing technique make the supposed double inheritance probable.

- 53 Arnold Hauser: *A művészettörténet filozófiája* (The Philosophy of the History of Arts). Budapest, 1978. 238.
- 54 Professional literature generally accepts as the maker of the first violin Tiefenbrucker (Dieffopruchar, Duiffobrugcar, Duiffobrocard, Duiffoprougar, etc.) Gaspardt (1514–1571). It was a generally accepted concept in the last century, only the nationality of the “inventor” was disputed. Nowadays the hypothesis of “several inventors” – and we are also inclined to believe in this one – is getting more and more accepted. We think that György Gábry’s theory of an “ancient type” is even more disputable. Since in this case we ought to suppose not only one single inventor, but also one single instrument made by this person, which, due to some inexplicable reasons, later became the “ancient type”. This supposition is unacceptable.
- 55 Probably it is enough proof if I mention that the sounding of the violin by plucking the strings (pizzicato) is an accepted practice today, too, which can be done by the violinist with both hands alternatively, or with one or the other. Striking the strings with the bow is again a known practice, which can be done with the hair or the wood of the bow (col legno). Besides, violin art and violin pedagogy know a lot more different ways of sounding the instrument, some of which were most probably left to us by former practices. The thing that certain solutions are forgotten for certain period of time and after some incalculable time and under incalculable conditions they become again common and accepted, cannot be exclusively the characteristic of violin playing.
- 56 Musical instruments were grouped into scientific categories among others by Mahillon, Victor; Hornbostel, Erich Moritz von; Sachs, Curt and Dräger, Hans Heinz. (Mahillon 1841–1929; Hornbostel 1877–1935; Sachs 1881–1959; Dräger 1909–1968.) This grouping is applied by Darvas Gábor in his book titled: *Évezredek hangszerei* (Musical Instruments of Centuries). Budapest, 1961., with some modifications. One possible grouping considers the source of sound generation and distinguishes idiophone, membraphone, aerophone, kordophone and electrophone instruments. We believe that the first musical instruments of mankind were those tools made of natural materials which – by stroking together, beating, shaking or rubbing – served first for sound generation. While using them the practice of mankind in generating sound in various ways has been developed.
- 57 Szőke Péter: *A zene eredete és három világa* (The Origin and Three Worlds of Music). Budapest, no date (1982) 148.
- 58 Szőke Péter quotes from Béla Bartók, *idem* 206.
- 59 Szalay László: *Magyarország története* (The History of Hungary), Pest, 1861. p. 54.
- 60 Plectrum = a hard object used to pluck the strings of the kithara, mandolin, zither, etc. (made of ore, ivory, wood, etc.). For a period the beating sticks of the cimbalom were also called by this name. (Zenei Lexikon III. (131.)
- 61 On the relics of the history of art (see the chapter titled “First Violin Makers”) several string instruments can be found which could be sounded in different ways. Whether it happened with the hand (plucking), or with a plectrum (plucking and beating), or with a primitive bow (beating, stroking), or sometimes using several methods alternatively, we cannot discuss in details here. The possibility however existed considering social functions, the features of instruments and the gradual spreading of the use of bow.
- 62 Already in the 15th century, written relics, especially charters, already refer to violinist (17 cases) and to lute players (28 cases). The one we referred to is a lengthy report about

the methods of playing. Figures were taken from a chart by György Gábry titled "Chart of Instrumental Facts" in "Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig II.

- 63 We know from the remark of our Tinódi-Lantos Sebestyén and of other Hungarian poets that Hungarian lute players did not like being called violinists. They esteemed themselves higher, because they were not only the performers of poems and the tunes of poems but the authors as well, while violinists only played other people's songs – and for money. And if we know that many of the violinists were Gypsies, then we can understand why our lute players rejected being called violinist so vehemently. (Takáts Sándor: *Bajvívó magyarok. Képek a török világból*. Budapest, 1979. 169.)
- 64 A Pallas Nagy Lexikona. Budapest, 1894. (Az összes ismeretek enciklopédiája) VIII. 803.
- 65 A Franklin kézi lexikona. Budapest, 1912. II. Column 173.
- 66 Révai Nagy Lexikona. (Az ismeretek enciklopédiája) Budapest, 1913. IX. 657.
- 67 Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (edit.): *Zenei lexikon. (A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája.)* Budapest, 1930. I. 463.
- 68 Böhm László: *Zenei műszótár*. Budapest, 1961. pp. 113–114.
- 69 Új magyar lexikon, (second, practically unchanged print) Budapest, 1962. III. 234.
- 70 Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei lexikon, (revised new edition)* Budapest, 1965. II. 175.
- 71 Magyar Értelmező Kéziszótár. Budapest, 1972. 533.
- 72 A Magyar Nyelv Értelmező Szótára. Budapest, 1979. III. 197.
- 73 "Among folk people it is not rare even today that they change the violin into a left-hand instrument; they change the sequence of the four strings and put the sound-post (traditionally called "sólyom") located in the inside of the violin to the opposite side. Hungarians in Transylvania (and of course local Rumanians as well) use the so called "soundstring", namely a resonating string, quite often... (Sárosi Bálint: *Cigányzene...* Budapest, 1971. 191.) Shortening the strings by pressing them down is a general practice in case of lute types, guitars and violas, too.
- 74 The most widely known example of it is the activity of Niccolò Paganini (1782–1840) violin artist and composer. His piece titled "Moses Fantasy" must be played all along on string G.
- 75 The increase in the number of occasions when instrumental music was played and the use of bowed instruments in orchestras are the two main components which might prove this supposition.

THE BEGINNINGS OF HUNGARIAN VIOLIN MAKING

Introduction

Musical life is an integral part of Hungarian history of culture. This can hardly be imagined without musical instruments, but the history of music is inclined to forget about its proper examination, research, and especially about the masters, who made the instruments for the musicians. It is true though, that there was not always need for musical instrument makers in all periods of history. In the prehistoric age of mankind, and even in much later periods, musicians made their instruments themselves. Even today we can find folk musicians who play on self-made instruments. We also know about times when musicians were not yet among other craftsmen who had been already distinguished within the community; they had other "proper" occupation as well. The period, in which we try to find the beginnings of one of the noted branches of Hungarian musical instrument making – i.e. violin making –, was already characterized by the effects of the division of work in this field, too. This period – the 17th and 18th century –, when the instrument maker-player as well as the musician, who can play on several instruments and is able to repair them, and the composer-instrument player, and the author-composer-musician, or the "tool" and instrument maker, still can be traced in written relics.¹

The period practically begins with Mohács (1526), or rather, with the Turkish occupation, because the splitting of the country into three parts (sometimes actually into more) created such particular situations that had significant effects on the economic, political and cultural conditions of Hungary. I have found four specific centres in respect of violin making that I am going to examine, which had significance partly at the beginnings and partly in the course of further development. They are Transylvania, Eperjes, Bratislava and Pest-Buda. Their importance, geographic dimensions and particular relation to musical life were different, and their impact did not coincide in time either, nevertheless, I believe, that among the inter woven threads of history they are more important than others. Based on what was said above, it is obvious, that the period examined is the 17th and 18th century, but the antecedents found in the 16th century cannot be left out of consideration, nor their effects being felt even today. The territory discussed is historical Hungary, however, the neighbouring – and even remoter – countries cannot be neglected either. To prove their importance, it might be enough to mention that we cannot talk about violin making in the present sense of the word until this instrument wasn't "invented" in Italy, in France, in Germany and in Austria.² Thus, in our study we mean violin in today's sense of the word, and we do not deal with the meaning – that covered significantly more, or just less than today – of the words "hegedő", "hegede", "hedege", etc., which in very different periods of Hungarian history, at very different places, and by different authors were often used much earlier.³

Transylvania

This part of the country, which more or less preserved its independence after the Turkish occupation, is a good example – with some restrictions – of the development that can be traced back to the age of king Matthias.⁴ However, the Anjou kings, and even the kings of the Árpád dynasty, who were oriented towards Italy, cannot be neglected, because Italian influences were essential in respect of violin making.⁵ The principal court of Transylvania as well as other noblemen – sometimes even cities – employed musicians.⁶ Music had interwoven the texture of all strata of society, and all important turning-points of human life. Music was played at weddings and funerals, in churches and pubs, in the army and in towers of peaceful towns, in schools and in the fields, at the banquets of noblemen and in cloisters, and everywhere where people enjoyed themselves, or just needed some consolation. Music was present, as in all periods of the development of mankind, and people did play music. Whether at some places it was singing, or the blaring of horns, the ringing of bells, the rolling of drums; one day the sound of pipes, the other day the crisping of the virginal, or one single country musician or a nobleman's entire orchestra, in our view it seems to be the same in this respect. We only wanted to point out that, where the Turks did not break the development of the society by force, there it followed – practically without break – the laws of its own development, and behind its complex web we can trace the threads of former components. This is what we find in Transylvania, and something else. Namely that the orchestras of principal courts were growing in size, we can find more and more violinists among the musicians in the present meaning of the word, musical culture showed not only quantitative, but already qualitative characteristics, and music played a greater role in poetry, too. This means that it had to satisfy demands that couldn't be done by poorly educated musicians, and there was need for instruments that could produce more developed tones.⁷ It did not take place from one day to the other, and it was not really Transylvania where the direct consequences of the process could be experienced – because meanwhile the country was liberated from Turkish rule –, nevertheless, we believe, that Transylvania had a significant role in maintaining our former levels of development and in ensuring further development. Naturally it does not mean that Transylvania could keep out Turkish effects. It is obvious – and typical especially from the aspects of further development of Hungarian music –⁸, that the contacts – whether friendly or hostile, trading or fighting – had, or could have, impacts, and Hungarian culture still bears their signs. But it is not the same how long the contacts lasted, to what extent they went, and what their nature was. Namely Transylvania, though Turkish influences can be detected here, too (instruments, motifs, methods of performance differing from the ones used by our ancestors, etc.), nevertheless proved to be able to preserve the already developed musical culture and to care for it, including the realization of newer musical achievements and the takeover of Western ones. This was significant both in the musical life of the country and in the development of the musical instrument making industry, which was an integral part of it.⁹

Eperjes

This small town cannot be compared to the other three centres, neither in quantity, nor in quality.¹⁰ Its significance however was increased by the fact that it had a particular position in spreading Protestantism, in cultural affairs (schools) and in the history of music, especially from the aspects of our subject; the beginnings of Hungarian musical instrument making and its appearance in literature. Eperjes is located in Szepesség, and became a free royal town in 1324. It was inhabited by three nationalities (Slovaks, Germans and Hungarians) in the period discussed. It had well developed trade relations with East and West. The population lived in relative wealth and peace even after the disaster of Mohács.¹¹ Secular teachers taught in its reputed school, wealthy citizens sent their sons to foreign universities. It had a town library and a book-store.¹² As an influence of the German Reformation the town had two Lutheran priests already in 1531. Between 1550 and 1664 the town was entirely Lutheran, and almost entirely Hungarian speaking. The Lutheran lyceum was founded in 1667. In Hungarian history it played a tragic part mainly because of the deeds of the martial court headed by Caraffa which was set up to put an end to the Thököly Conspiracy (1687). Finally, what concerns violin making in Hungary: Daniel Speer wrote in Ulm in his book titled "Unterricht in der musikalischen Kunst" (Teaching of Musical Art) published in 1687: "Ich habe auf meiner Peregrination nicht mehr als am Bischofflichen Hofe zu Freysing einen (Barytonspyer) angetroffen, auch dergleichen Instrument nirgends als zu Eperjes in Ungarn bei Stadt Trompeter Musico Adam Bessler, der als ein beruehmter Geigenmacher solches selbst gemacht".¹³ According to him this Adam Bessler was the first violin maker in Hungary. However, apart from this single message, we do not know anything about Adam Bessler. Not only him, but the author of the book, Daniel Speer, was also rather unknown. Much was made clear about him later, partly by German scientists of music and partly by their Hungarian colleagues, and thus, we can state with much certainty that he was a significant Baroque author, to whom Hungarian history of culture must be very thankful, since he knew the conditions of our country quite well, and published reliable information about them in several of his books written under pennames.¹⁴ We believe that the significance of the quotation is not residing only in mentioning the allegedly first violin maker who worked on the territory of Hungary, rather in recording the moment, when we can seize the appearance of the musician (town trumpeter) and the instrument maker (violin maker) in one person, when musician and master were still the same. In Eperjes it was still one person, while in Vienna two independent occupations. More precisely, musical instrument making was already an independent profession here, too, if we look at organ making and organ playing. Trumpet making had already been separated from its former twin brother, but in this case the twin was not the player of the instrument, but the tool-maker, the "locksmith" (Instrumentenmacher). Violin, however, at this time was not yet made by independent masters. And if yes, then very rarely and they made lutes and other plucked and bowed instruments as well, and we have precise data about them only from later decades, from the beginning of the 18th century.¹⁵

A letter, written by Thököly to Benedek Csulyi on the 21st May, 1680, also referred to the musical life in Eperjes: "The son of the organ player, if he has

already left Szeben, and his father feels like letting him go, should come out, but if he is not willing, or hasn't left yet, he can stay because I have already got somebody else from Eperjes, but I confess, I would like a better one than this."¹⁶ This makes it probable that the better organ player remained in Eperjes, or perhaps more of them, but knowing the developed musical culture of the town we cannot be surprised.

In Thököly's court inventory we can find among the musicians: "Castle infantryman-drum player, drum player István Eperjesi." Knowing the name giving habits of the age, this fact also refers to Eperjes origin.¹⁷

There are further proofs – material proofs – which also strengthen our view of the musical life in Eperjes. Gábry György wrote on page 5th of his book titled "Régi hangszerek" (Old Musical Instruments) (Budapest, 1969): "The inventories of the National Museum started in 1846, following the handover of the new building, and this is the time we can consider as the year of foundation of the collection of musical instruments. Already in 1847 an outstanding donation arrived from director András Schmidt from Eperjes: a cembalo once owned by the family, decorated with the coat of arms of István Thököly from Késmárk (father of the great Imre Thököly)".¹⁸

A further material proof of the relatively high standard musical culture in Eperjes is the Gradual of Eperjes. It is unique in its kind, because it refers – much earlier than the practice appeared in Sárospatak – to the use of polyphonic songs already in the first third of the 17th century, since it contains several polyphonic songs that are missing from all the other 15 graduals left to us. Apart from its significance in the history of culture, we believe, that it proves by its mere existence that the above mentioned Daniel Speer and Adam Bessler were, or could be, trained musicians. This can be stated about Speer with certainty based on his books, while Bessler, about whom Speer wrote the above quoted lines, was probably a relative of that other Bessler, whose first name was Laurentz and went to Pozsony from Breslau, where he acted as "Stadtpfeifer". If we consider that he was also born in Breslau in 1636, and that the Bessler family was a well-known musician family at the same place, then the supposition might not be too brave that the friendship between Speer and Bessler started at their birthplace, and – more importantly – that in the unique "for four voices" practice found in the Gradual of Eperjes – which is still uncomprehensible for, or rather, hasn't been solved yet, by our historians of music – the contribution of these two musicians is probable. A further proof is the book by Speer titled "Türkischer Eulenspiegel" (Güntz, 1688), which publishes six Hungarian dances (along with several dances of other nationalities) in polyphonic form. All these and Speer's strong Protestant relations make the above supposition probable.²⁰

Finally, Speer's interest in Hungary, and perhaps it was more than simple interest, is shown by the circular he published about the events of the freedom fight led by Thököly.²¹ We can even look at it as a symbol; how the circle between Hungarian history, Hungarian culture, a chapter of Hungarian freedom fight and the endless flow of music got closed here.

Bratislava

While the above discussed two centres – Transylvania and Eperjes – primarily helped to find something new in a chapter of our history that is not much researched by means of written relics; Bratislava provides outstanding material proofs for the research of the beginnings of violin making in Hungary. It is clear from the aboves that violin making became an independent profession only later, later than for example organ building or cembalo making. Lutes were made much earlier, and our masters were already respectable citizens as trumpet makers, bell casters or lute makers, while we still cannot find any reference to violin makers of the age. This is partly explained by the relatively late appearance of the violin, but it might serve as a further explanation, if we know, that the violin at the beginning wasn't such a respected instrument as its companions mentioned above.²² Its initial imperfection, poor quality of sound, aversion from the unknown, the primitive playing technique, etc. could all have played a part in it, but whatever the reason was, the violin had to wait for acknowledgement for quite a long time. The outstanding role of Bratislava is reasoned by the circumstance that being situated in the Western part of the country, it was left out of the Turkish occupational zone, and though it could not develop in full and unconditioned security, former cultural level could not be ruined by Turkish occupation. In this respect its situation was similar to that of Transylvania, but while Transylvania was moulding almost always among the movements of smaller or bigger power groups, Bratislava, under the rule of the Habsburgs, could evenly grow up to take the role of the country's capital. The fact that Vienna was near helped a lot, while, on the other hand, the political independence of the country, its economic self-governing, national literature and the entire cultural development of the nation suffered serious damages because of it.

The significance of Bratislava in the history of culture lies also in the fact that it offered sufficient space for the retreat of the already developed cultural institutions and enabled them to develop further – though under poorer conditions –, and at the same time it made closer relations possible with the West, from where, – especially in respect of musical pieces and musicians, but also in the trade of instrument making –, permanent and significant inflow could be experienced.²³

Several instruments bearing master labels remained from the beginning of the 18th century; creations of instrument makers working in Bratislava, which unquestionably prove the existence of a developed instrument making industry in the town.²⁴ These instruments, among them already the violins, make it possible to judge the standard of industry in the period, the criticism of violins from aspects of style, and the comparison with the creations of contemporary foreign masters – mainly with those who lived in Italian or German speaking territories.²⁵ The extent and directions of research are influenced by material relics in a different way than by written documents. Master labels²⁶ usually indicate the master's name, the place and time of making, occasionally the serial number (Opus) as well, but, especially in case of violins, they are replaced by master labels of more valuable masters, and often fake labels are stuck onto worthless instruments, and it is again not rare that the instruments left to us do not carry a label at all. A further difficulty is in the research of violin making in Bratislava that one of the families – the Leeb (also in variations Leb, Löb, Löbb!) brought

up more masters with the first name Johann Georg, and thus, since the trade was inherited and the masters did not care for all the little details, it happened, that they forgot to correct the pre-printed first two numbers of the year (17..) on the master labels for (18.), and so the given violin all of a sudden looked 100 years older. Naturally there are many other components which make it difficult – sometimes easier, but influence anyway – the examination of available instruments. Unfortunately I cannot discuss them all within the frame of this essay. From among the instruments made by the above mentioned Leeb family, only very careful examination can reveal which instrument was made by which of the two or three Johann Georg Leeb.²⁷ According to our research in the registries of Bratislava the first Johann Georg Leeb appeared in the Book of the Baptised of the Saint Martin Roman Catholic Church on page 18 with the following notes: *infans Georgius \ P.joannes Leeb \ M.Catharina \ P.Georgius Winckler \ p^a Catharina Moserin*. The names were registered one under the other as the make-up shows on the 23rd April, 1617, so the Leeb family celebrated a baptizing already at the beginning of the 17th century in Bratislava!

The other violin making family is the Thir family (also in variations Thier, Thirr, Türr, Dürr, etc.). Several of their instruments are being kept in Hungarian public collections; they are proofs of the activity of the family members in the 18th century in Bratislava.²⁸ Further proof is in the archive of the Esterházy family about the existence of a violin maker called Antoni Thir working in Bratislava, who repaired musical instruments for the orchestra of Kismarton several times and presented bills about the work done.²⁹

It is a very important fact in examining the activities of the two families that the Leeb family made their instruments after Italian patterns with low domes, while the masters of the Thir family followed the shapes used by the German (Stainer) school and built their bowed instruments with a high dome. This circumstance and the difference in the material and the technique of varnishing used by the two workshops resulted in that the opuses of the Leeb family are more demanded and valuable today.³⁰

In addition to the above listed, it also attributes to the significance of Bratislava, that later it became a kind of school for violin making in Hungary, when, after forcing out the Turks, it helped to revive the musical instrument making industry of Pest and Buda, and served as a professional basis for the masters of our big towns (Debrecen, Szeged, Győr, etc.). But this took place in later centuries.

Pest-Buda

The antecedents of the above reviewed musical centres can mainly be found in Buda. The royal court, the queen's household, the missions of envoys – noblemen and pontiffs –, the secular and religious feasts, all served as good opportunities for playing and spreading music. The impacts of Buda could be felt in Transylvania, in Bratislava, and they were present most probably in many other noble households. After the fall of Buda, musical life ceased to exist here, but by the survival of the two other parts of the country, our former musical culture could be preserved and even developed to some degree. This is how it could have happened that soon after the drive out of the Turks, Buda, and then Pest, too, regained their roles in ruling the country. The start was however dif-

ficult, because the Turkish occupation forced the occupied territories down to its own standards – economic and cultural conditions fell to a much backward level compared to the former ones –, but the trends prevailing in economy can be traced to some extent in cultural life as well;³¹ after a while the musical life of the society followed the former track of development. Thus, what could be thanked to Buda earlier in respect of musical life, returned through East and West to Pest-Buda.

Research into this subject was greatly helped by the work of Dr. Illyefalvi: *“Pest és Buda polgárjogot nyert lakosai”* (Inhabitants of Pest and Buda who Gained Citizenship) (Budapest, 1955), which contains the data of all citizens living in Buda and Pest in the given period. It shows that in Buda, between 1691 and 1697 (more precise dates cannot be found) already a trumpeter called Peter Lepp was given citizenship. He was followed by a musician named Tschinadi Hanss, who was given citizenship on the 19th December 1708, and whose instrument was not known, but, as it was common in the age, he must have played on several instruments. They were followed by further 16 musicians – between 21st January, 1715 and 20th November, 1720, who all got citizenship.³² Among them we find a violinist called Jacob König, who got his citizenship on 25th June, 1717. At about the same time when the musicians, Buttre Johann, a bell caster got citizenship (11th March, 1718), on the 8th July, 1726 Bachmann Balthasar, bell caster, and on the 17th December, 1753, we already find Richter Joseph string maker among the citizens, and on the 17th August, 1726, we find Fickel Joseph organ builder as well, then, from that time on, several persons of similar occupations were taken for citizens, and it was only on the 5th December, 1798, that the first citizen engaged in blow instrument making appeared, in the person of Scheily Michael. Violin makers entered the scene only later.

In Pest Tüller Frantz conductor got citizenship on the 26th October, 1733, and Naller Franz musician on the 15th September, 1742, then Stephan Frantz organ builder on the 27th January, 1756, and Szoltics Adalbertus string maker on the 18th April. 1789. Testori Antonius, who came from Bratislava, got citizenship on the 5th August, 1798, his occupation was *“Instrumentorum confector”* (mechanic or instrument maker?) and could perhaps be a relative of the Testore family which carried out important violin making activity in Italy.³³

So, life started again in Buda and Pest and the instrument making activity enfolded, which – in respect of violin making – brought its fruits in the next century.

I have tried to outline the beginnings of violin making in Hungary on the basis of the data I have discovered and reviewed and of written and material relics. The musical life in Transylvania, the musical relations of Eperjes, the activities of violin makers in Bratislava, and the revived and developing musical world of Buda and Pest are – in our view – the keys to understanding the later development of Hungarian violin making industry and to the examination of former practice in this field. Trends (patterns, professional tricks, types, experiments, etc.) can be better understood if we know about the beginnings, relations and influences. The same circle which was found from Eperjes to Eperjes through personalities like Speer or Thököly, can be found from Buda to Buda around a bigger ray. This is how understanding the history of culture can help to understand history, and the understanding of greater historical correlations to discover the history of culture.

NOTES

- ¹ Such a musician-violin maker is for example Adam Bessler, who is mentioned by Daniel Speer in his book published in Ulm in 1687. (Daniel Speer: *Unterricht in der musikalischen Kunst*, 208.) The person named is a town trumpeter, and besides he makes instruments (violins and barytons).
- ² There have been and still there are much disputes about the "invention of the violin". Professional literature more or less agrees that the first violin – in the present sense of the word – was made by a master called Gaspard Tiefenbrucker (also in versions Dieffopruchar, Duiffobrugcar, Duiffobrocard, Duffoprugar etc.), who was born in Pruck near Füssen in 1514 and died in Lyon in 1571. The variations of his name and the territories of his activities all served as sufficient proofs for Italian, French and German historians of music to state that the "first" violin maker was born in their country and was their master. Later it was proved that his remaining instruments were fake made with good intentions by a French master much later (Vuillaume, Jean Baptist 1798–1875). It turned out that all instruments labelled Tiefenbrucker came from the workshop of Vuillaume! To decide about priority is not the aim of this study, nevertheless I would like to mention here, that – similarly to many other objects – the members of the violin family were not invented by one person, they were formed by the traditions and experiences of several generations.
- ³ Among our family names "Hegedus" appeared already in 1394 (Szamota – Zolnai: *Magyar oklevélszótár* Bp. 1902–1906), then in different versions (Hegedews, Hegedes, Hegyedws, etc.). As an occupation it mainly carried the meaning of minstrel and messenger, which was generally accompanied by musical instruments (plucked, beaten and – only from the 16th century – sounded by a bow). As an instrument it designates sometimes – in addition to plucked and bowed instruments –, a blow instrument as well. (Gyöngyösi Szótártörődék around 1560, published by János Melich, Bp. 1898.) Further, it was used in the form of nyakkaloda as the Hungarian equivalent of the German Geige. (Hand- und Halsfessel, Geige, nyakkaloda 1564. Szamota–Zolnai: *Magyar oklevélszótár*).
- ⁴ We know quite a lot about the musical life in Matthias' court from contemporary descriptions (Peter Eschenloer, Antonio Bonfini, Marzio Galeotto). The correspondence of the musicians-composers themselves (Tintoris, Barbireau, Cornuel, Heinrich Finck, etc.) further support the views formed and accepted widely about the existence of developed musical life in that age. The organ player and builder (all listed musicians practice at least two professions; they compose and play music, or make instruments and play them, for example Stefano da Salerno known under the name master István, and an other Italian; master Daniel), but also the lute player Piero Bono and many others among the singers and instrument players prove the significant role musicians played in Matthias' court. This highly developed musical culture was continued in the age of the Jagellos by Thomas Stoltzer and Adrian Willaert, and the court of János Szapolyai in Transylvania was also related to it. Benkő András wrote in his study titled "Az erdélyi fejedelmi udvar életéről" (About the Musical Life in the Principal Court of Transylvania): "...This musical life, which at the beginnings was based on Western influences, due to the relations built with Wallachia and Moldavia, and later with Poland, became enriched with new, partly Eastern, colours. From the Báthoris on, the influence of Italian renaissance music became dominating. The influence exercised by French and German music was less significant. From the last decades of the 18th century Vienna had a more and more increasing influence." (Művelődéstörténeti tanulmányok. Kriterion. Bukarest, 1979. 94.)
- ⁵ In the musical life of Matthias' court the Italian musicians mentioned in the previous notes (Tintoris, masters István and Dániel) show the domination of Italian musicians coming from the birthplace of the queen, Beatrix. True that this relationship was already signifi-

cant at the time of the Anjou rule, however, in the period of Matthias' rule a greater influence can be supposed due to the more developed artistic life and higher demands. The same Italian influence can be found later in the musical life for Bratislava, when for the first time in 1740 an Italian opera was played in this Hungarian town (and probably first in Hungary as well), and this is the first time when an Italian opera group visited the town, where they performed from June, 1740 the Lent in 1741. From that time on Italian musicians were often present within the walls of the town. (Béla Váli: A budai színház története [The History of the Theatre of Buda]). Italian influence was the most significant especially in respect of violin making. In the field of violin making already in the 17th and 18th centuries two important and differing schools developed; the Italian and the German school. The most noted representatives of the two schools were A. Stradivarius and J. Stainer (they are also considered to be the founders). Without discussing details, German instruments can be characterized by the bigger inside volume that enables them to emit softer sounds of lower volume, while Italian type violins because of their flatter construction produce stronger sound and shinier tones. The latter type became more demanded recently, and because Hungarian violin making followed this way, our instruments have better prices on the international markets of musical instruments.

- ⁶ Many noblemen and many governors of Transylvania played on several instruments. Musical life was very developed in the court of János Szapolyai; his wife, Izabella, and his son János Zsigmond, played on various instruments. Zsigmond Báthori composed music and played on many instruments. According to Gábor Mátray, Gábor Bethlen also played the violin and the lute. (Történelmi Társulat 6/1883. 524.) But there is no real need for listing, if we know how important role music played in the education of knights in the period.

It might be more important to examine the orchestras employed by different courts. Mainly because in this period the number and elegance of musical occasions increased so greatly, that courtly life was unimaginable without a permanently employed orchestra. There were professional musicians earlier as well, since they served the music for religious and secular feasts – ceremonies, weddings, funerals, reception of envoys, etc. – ; in the army trumpets, whistles and drums played an important role, while town trumpeters and drummers served as guards and signalled in the towers of towns, however, their number, qualification and the variety of instruments used by them suggests a much developed musical life in this period. In 1598 18 musicians were employed by Zsigmond Báthori, in 1599 9 by Mihály Voivode, then 17 in 1672, 9 in 1681, 12 in 1683, 19 in 1668 by Ferenc Rákóczi. (Vencel Bíró: Az erdélyi fejedelmi hatalom fejlődése. Kolozsvár, 1917. 131.)

Furthermore, the towns (Brassó, Kolozsvár, Beszterce, etc.) employed musicians as well, though not yet orchestras. The Guild of Gyulafehérvár permitted the admission of "honest music players, violin players and cimbalom players". (Benkő: l.c. above 106)

- ⁷ The variety of instruments and the employment of some famous musicians proves that more frequent music playing brought along the appearance of higher standard musical demands. In the orchestra of Mihály Voivode in 1599 only three kinds of instruments were used (trumpet, whistle and violin), in the orchestra of Mihály Apafi I in 1663 the same instruments were used, while in the court of Ferenc Rákóczi I, there was a conductor, and six different instruments were played. Among the noted musicians we can mention first of all the name of Bálint Bakfark, who was donated land property by János Zsigmond on the 31st July, 1570. (Fabó Bertalan: Bakfark Bálint adománylevele. Századok, 1909. 669–672.) It is also interesting that we can trace the opposite direction of Italian connections just in case of Bakfark, who mortgaged his property on the 25th August, 1571 and travelled to Padova, where he settled down.
- ⁸ The result of contacts in Hungarian folk and artistic music is not only the taking over of Turkish elements (rhythm, changing of tunes, decorative elements, instruments), but beside the Turkish we have to mention all other groups of people with whom we had long-

lasting relations. Thus, it might be useful to study the musical effects of Moldavia, Wallachia and Poland, too.

- ⁹ Protestant concepts about music actually were not favourable for the musical life of Transylvania. The Protestant Church was against musical instruments, what is well demonstrated by a chapter of the minutes of the town of Debrecen from the year 1610: "Since God has not put away the whip flogging us yet, on the contrary, it is getting stronger and stronger from day to day, because many have started dancing against the old prohibition, therefore, until God does not create peaceful conditions, nobody shall dance, nobody shall dare to dance, or to play the lute, or to play the violin." (Takáts Sándor: *A magyar múlt tarlójáról*. 1926. 270.) However, previous practice was so strong that in spite of Protestant anti-instrument views, it led to a theatrical – musical – orchestral practice which supposedly had its centre in Kolozsvár (publication of scores, Hoffgreff Collection at about 1553, Tinódi: *Krónika* 1554, "cantus harmonicus" choir 1746, Lutheran psalms 1751, "New Hungarian Theatrical and Opera Assembly" 1792), and – beside Gyulafehérvár which enjoyed priority earlier when governors supported musical progress – to the appearance of other musically developed towns (Szeged, Brassó, Székelyudvarhely, Marosvásárhely, Nagyvárad). Gálos Rezső: *Erdélyi hangversenyek a XVIII. században*. – In: *Zenetudományi Tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Bp. 1954. 489–499.
- ¹⁰ Eperjes is located in Szepesség, on the territory of Sáros County. It became a free royal town in 1324. At the beginning the inhabitants were Hungarians, then German settlers arrived, finally Slovaks appeared as well. Though its traders had permanent contacts with West and East (Lőcse, Bártfa, Kassa), but also with remoter places. Its highly developed educational institutions and choir practice was envied and copied by neighbouring towns. A written relic remained already from 1494 about a certain scribe named Boldizsár, who was sent by the Council of Bártfa to Eperjes to copy the Book of Songs of the town. (Mezey László: *Forrásszemelvények a kéziratosság korának könyvtörténetéhez* (Selections to the Study of the History of Books in the Manuscript Period) Bp. 1957. 218.)
- ¹ Gömöry János: *Az eperjesi ág. hitv. egyház keletkezésének története* (The History of the Formation of the Lutheran Church in Eperjes). *Protestáns Szemle*, 1932. 246–260.
- ¹ Iványi Béla: *Eperjes szabad királyi város iskolaügye a középkorban* (Education in Eperjes Free Royal Town in the Middle Ages). Budapest, 1911. 15–16.
- ¹³ "In the course of my travels I met only one (baryton player) in the court of the bishop of Freising, and I couldn't see the instrument anywhere else, except for Eperjes in Hungary, at Ádám Bessler's, the town trumpeter, who, being a famous violin maker, made it himself". (Daniel Speer: *Unterricht in der musikalischen Kunst*, Ulm, 1687. 207–208.)
- ¹⁴ Daniel Speer (1636 Breslau – 1707 Göppingen), travelling musician and composer, and writer. He wrote several books, some of them were published anonymously or under a penname. His reviews about Hungary are especially important for us, because they provide information by a witness about Hungarian contemporary customs, musical life and towns (at about 1670). Due to his significance, his personality and activities were studied by many, in Hungarian language, too. (Varjú Elemér, Barna István, Turóczi–Trostler József, Mollay Károly, etc.)
- ¹⁵ It was customary of the age that musical instrument makers acted as musicians, too. The two professions became separated only later, though even today we can find musicians engaged in instrument making, and instrument makers playing music for money.

Reliable written documents and instrument relics remained only from the beginning and the middle of the 18th century in Bratislava, related to the work of the Leeb, Thier, and Schmidt family. In their case both the archives, and the instrument collections proved to be reliable sources.

- ¹⁶ Deák Farkas: Gr. Thököly Imre levelei (The Letters of Count Imre Thököly). 1882. 233.
- ¹⁷ Késmárki Thököly Imre naplói, leveleskönyvei és egyéb emlékezetes írásai (Diaries, Letter-books and Other Noted Writings of Imre Thököly) II. Published by Thaly Kálmán Bp. 1873. 130. (Monumenta Hungariae Historica. Criptoires XXIV.)
- ¹⁸ Hungarian National Museum. Sign: 1847. 30 (Gábry György: Régi hangszerek. Bpest, 1969. 33.)
- ¹⁹ Eperjesi Graduál, 1635. (Országos Széchényi Könyvtár. Reference: Fol. Hung 2153). Graduals are mainly hand written books with scores of songs made in the 16th and 17th centuries. The oldest one is the Batthyány Gradual from 1541–43. Printed ones: The Hussar Gal Gradual (1574), the Old Gradual (1636) and the Gradual of Lőcse (1652). The Sárospataki-Patay gradual which contains polyphonic songs, too, originated from the end of the 16th century and the beginning of the 17th. (Kornél Bárdos: Az eperjesi graduál. In: Zenetudományi tanulmányok VI. Kodály Zoltán 75. születésnapjára, Budapest, 1957. 166–167.)
- ²⁰ Falvy Zoltán: Daniel Speer magyar táncai. In: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Budapest, 1969. 75–89.
- ²¹ Das Neueste v. der Zeit. Das ist: Ausführliche Vorstellung der listigen Gefangen – Nehmunk...des...Graf Teckely, Nürnberg, 1685. J. Hoffmann (anon.)
- ²² The organ and the organ players, lute players, the trumpeters, the whistle blowers all enjoyed greater appreciation for long, including their instruments, than violin players. It was due to the role the players of different instruments played in everyday practice. Church service (organ players), military service (trumpeters, whistle blowers, drummers), town service (trumpeters, drummers), courtly service (lute players, trumpeters, virginal players) enjoyed higher esteem than the newly appeared instrument, which was probably an instrument used by the poorer strata of the population. It was not by chance that the violin was always among the prohibited, diminished and disdained instruments. Marosvásárhely, order from 1649: "Those who play the violin, the cimbalom, the lute, or blow the whistle at home or in the pub on Sundays, when found doing it, the violin shall be taken from them and shall be mashed into pieces, and they themselves shall be taken into the cage, except when the market is on Sunday in our town, because then all such things shall be permitted." (Kolosvári-Óvári: A magyar törvényhatóságok jogszabályainak gyűjteménye I. 1885. 89.)

An order of Borsod Country from about 1670: "Since we see the anger of God and His Sacred Royal Highness against us increasing from day to day...the sins listed below and the instruments used for committing them shall be prohibited... Quinto et ultimo: People should refrain themselves both at weddings and in private from violin playing and dancing, because the one who makes the violin player play and the violinist himself shall be strongly stricken by sticks: ... and the dancers will be beaten as well." (Kolosvári-Óvári): I.q. II. 295–297.)

At the same time we must also realize that the laws of towns and counties refer to a probably quite widespread practice; namely the violin – in spite of its menial status – possessed qualities which contributed to its spreading. The role violin plays today unambiguously proves the former trends of its development. At the same time it might be worth remarking here, that even today the blows are still better paid in a symphonic orchestra than the bows.

- ²³ Many of the composers (Albrechtsberger, Haydn, Dittersdorf) and organ players (Michael Hermann, Johannes Preussinger, Hieronimus Ostermayer) and other musicians and instrument makers came from German speaking territories. The Leeb, Thier, Schmidt families in Bratislava, and later the Schweitzer, Lemböck, Mönnig violin making masters also came from these areas to our country.

- ²⁴ Valuable instruments made by the violin makers of Bratislava remained in public collections, in private musical instrument collections, and some are still used in actual musical practice. The followings can be found in the collection of the Hungarian National Museum: Johann Georg Leeb in Pressburg Anno 1763 (Violin), Joannes Georgius Leeb fecit Posonii 1812 (Guitar), Anton Thier, Pressburg 1782 (Viola). There were the following instruments in the collection of László Reményi, one time judicial expert, from Bratislava: J.G. Leeb 1775 (Violin), J.G. Leeb 1807 (Violin), J.G. Leeb 1796 (Viola), J.G. Leeb 1865 (Viola).
- ²⁵ The surviving violins and their lower tuned varieties (violas, bass-bars) prove the above statement that the masters of Bratislava followed the patterns of Italian predecessors instead of the German Stainer school.
- ²⁶ Master labels – depending on the type of the instrument – were signs – printed, burnt, painted, carved or hand-written –, which showed the name of the maker, the place and time of making. Sometimes the serial number of the products was also indicated. (Opus = Op.) Sometimes the workshop or the master, where the maker learnt the craft, is also shown. Sometimes other data appeared on master labels (supplications, recommendations, fancy names, slogans, etc.).
- ²⁷ The instruments of the Leeb family were made in a time range of hundred years. Therefore it can be excluded that only one master acted in this period. It seems to be reasonable to think that there were two J.G. Leeb (Johann Georg Leeb) because the instruments made in the period have quite different features. (Finish, varnish, inlaid-work, etc.). The master labels written in Latin and German respectively also strengthen the supposition. Supposing two 50 years creative periods is again rather unreasonable. Perhaps three J.G. Leeb worked in Bratislava between the time limits of 1763 (the first known violin) and 1865 (the last known viola). If, however, the latter one proves to be a fake, then the time limits of the period are much shorter. These are all unanswered questions, to which further research may find the answers.
- ²⁸ Magyar Nemzeti Múzeum: Anton Thier, Pressburg 1782 (Viola).
- ²⁹ List in which Thier, violin maker in Bratislava, indicates the prices of the musical instruments repaired for the orchestra of Kismarton. "Verzeichniss. Was ich vor den Herrn Capellmeister bey Sr. fürstl. durchl. Esterházy gemacht habe.

....

Summa 7 Gulden 9xr.
 Antoni Thir burg. Geigenmacher
 Den 3-t Martz 1767
 (OSZK. Esterházy levéltár, Acta Musicalica, fasc. VII. 461)

- ³⁰ This was the feature which led to frequent replacement of the master labels in original Leeb instruments for fake labels by noted Italian (Amati, Stradivari, etc.) masters' labels, but it also resulted in the circulation of an increasing number of fake "Leeb" instruments.
- ³¹ Jánossy Ferenc: A gazdasági fejlődés trendvonalai és a helyreállítási periódusok (The Trend Lines of Economic Development and the Periods of Reconstruction). Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp. 1966.
- ³² Haass Matthias 1715, Mayfels Antoni 1715, Zernati Johann 1715, Rukh Michael 1717, Seerieder Silvester 1715, Pixenschmid Johann Fridrich 1715, Finckh Matthias 1717, Erssl Johann 1717, König Jacob 1717, Breyer Matthias 1717, Kramer Johann 1717, Kärner Johann Christian 1717, Buttre Johann 1718, Hueber Matthias 1718, Haas Wenzel 1718, Lasko Samuel 1718.
- ³³ Testore, Carlo Giuseppe 1660–1737, Testore, Carlo Antonio c. 1688–1765, Testore, Paolo Antonio 1690–1760, and others.

IS ADAM BESSLER THE FIRST VIOLIN MAKER OF HUNGARY?

We know very little about the history of instrument making in Hungary. We know even less about violin makers. About the beginnings we know almost nothing. Literature, that would fill a Hungarian public library, is available about Stradivari for those who are interested, but if we want to find reliable information on Hungarian violin making, we can rely on only very modest amount of literature, much less than the subject deserves.¹

There are numerous reasons for this and uncountable explanations as well, but the conclusion cannot be else; we have to make up for what hasn't been done. After the first initial steps² we shall make a further attempt to discover the first traces of violin making in Hungary and to examine the sources.

In order to have uniform interpretation³ first we have to make the notions used clear and define the magnitude of our venture.

– *Adam Bessler*⁴ – according to our present knowledge – was the first person – proved by archival data –, who was engaged in violin making in Hungary on professional level.⁵

¹ Historical literature on violin making in Hungary was studied by Erdélyi Sándor: "A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma" (Historical Literature on Violin Making in Hungary) *Zenatudományi dolgozatok* (Essays on the Science of Music) 1983 Budapest, 123–131.

² The earliest Hungarian writing about violin makers of Hungary – as far as we know – was published by the *Pester Lloyd* on 14th July, 1901. Nr. 168 and on the 21st July, 1901. Nr. 174. The first article was published by the paper with the signature "v.L.", the second with "Josef Schunda".

³ General history of music, the history of instruments in a wide sense of the word, the literature on the history of the violin by foreign authors, and the unprocessed state of Hungarian literature on the subject makes it necessary to define our notions as clearly as possible. In some cases this presents an almost insoluble problem, because we are forced to change already established notions of the history of music, while in other cases we have to unify the words used with different meanings by Hungarian literature and music. We do not think that our suggestions are indisputable, we only want to call attention to existing contradictions.

⁴ In the practice of writing names in the 17th century it was natural in Hungary – and of course all over Europe – to write personal names – especially family names – in different ways. The name Bessler mentioned here, was written in several versions; Beßler, Bessler, Besler, Peßler, Pessler, Pesler and Besslern. The last version is mainly found in twentieth century writings on the history of musical instruments. The reason for this probably is that a quotation by D. Speer, which will be discussed later, was misinterpreted, since there the name is written in an old-fashioned declined form. The nominative of the name is naturally also Beßler there. We, however, accept the version Bessler, because it fits the contemporary form; the doubled "s" version, and especially a similar form frequently used by modern literature on the history of music.

– We can and have to consider him the *first* violin maker of Hungary as long as newly found data do not prove the activities of other masters.

– *Of Hungary* we understand the territory of historical Hungary.

– According to our interpretation the *violin maker*⁶ is a trained master whose trade was officially acknowledged by town authorities giving citizenship.

The question mark in the title of the present study indicates that our task is to prove the statement, and even if our conclusions are accepted, a few questions will certainly remain unanswered.

For our investigations we primarily used contemporary data of archives. Since they are relatively rare, the processing of the professional literature of the 17th century as well as of later periods became necessary.

The name of Adam Bessler appeared first in the writings of Daniel Speer.⁷ The volume published in Ulm⁸ in 1687 and 1697 “Grund-richtiger...Unterricht der Musikalischen Kunst”⁹ – according to our present knowledge – is the only Speer publication in prose, which unambiguously indicates the name of the author.¹⁰

⁵ In harmony with contemporary practice the violin maker did not only make violins, but other instruments (lutes, violas, gambas, etc.) as well. The violin, however, significantly differs from the older family of violas. Here we cannot give details of the differences, but professional literature generally accepts that violin types appeared at a later stage of the development of bowed instrument making than violas. In German, the word “Geigenmacher” refers to the maker of the more developed instrument.

⁶ The violin maker (Geigenmacher) designates the professional activity of musical instrument makers. Besides we have to acknowledge the wide circle of “amateurs”, “dilettante”, and musicians occasionally repairing instruments, among whom – or behind them – we always have to see the practice of instrument making by the people, which was relatively late admitted officially, however its existence is unquestionable.

⁷ Daniel Speer (more precisely: Georg Daniel Speer, as mentioned by Hans Joachim Moser, *Acta Musicologica* IX (1937) 100.) lived between 1636 and 1707 and was a Silesian writer-poet-musician-composer-teacher – just to mention a few from among the already known, and still not well known, characteristic activities he was engaged in.

⁸ The full title of the volume published in Ulm in 1687: “Grundrichtiger / kurtz / leicht und nöthiger Unterricht Der musicalischen Kunst / Wie man füglich und kurtzer Zeit Choral und *Figural* singen / den General-Bass tractiren / und Componiren lernen soll. Denen Lehr- und Lernenden zu beliebigem Gebrauch” H. J. Moser idem 116.

⁹ On the cover of the second edition from 1697 we find: “Grund-richtiger / Kurtz- Leicht- und Nöthiger / jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt / Worinnen zu ersehen / wie man füglich und kurtzer Zeit I. *Choral-* und *Figural-* Singen. II. Das *Clavier* und *General Baß tractiren*. III. Allerhand *Instrumenta greiffen* / und blasen lernen kan. IV. *Vocaliter* und *Instrumentaliter componiren* soll lernen. Deren Lehr- und Lernenden zu beliebigem Gebrauch zum andermahl herausgegeben Von Daniel Speeren / Uratisl. der Zeit Cantore et Collaboratore bey der Lateinischen Schul zu Göppingen im Württenbergerland. ULM / in Verlag Georg Wilhelm Kühnen / gedruckt bey Christian Balthasar Kühnen Seel. Erben / 1697. Our study is based on this second edition.

¹⁰ In harmony with the customs of the age and probably because of other, political or religious reasons, Speer published his works in prose anonymously, or under pennames, sometimes with hidden references to the author. This writing deviates from his usual practice, and unambiguously reveals the name of the author.

According to R. Eitner's information¹¹ the first publication in 1687 was available in several German libraries¹² at the turn of the 19th and 20th century. After time-consuming attempts¹³ finally we could obtain the photocopies of the relevant parts of the 1697 second edition in Munich and in Leipzig.¹⁴ Based on these copies, here we can publish the relevant text from the third part of the volume, pages 207–208. ("Allerhand instrumenta greiffen und blasen kan.") After describing and introducing the playing method of the "Viola di Bardon"¹⁵ the author wrote: "solcher Künstler aber / so darauf spielen / findet man gar wenig / ich habe auf meiner *peregrination* nicht mehr als am Bischofflichen Hofe zu Freysing einen angetroffen / auch dergleichen Instrument nirgends als zu Eperies in Ungarn / bey dem Stadt Trompeter Musico, Adam Beßlern / der als ein berühmter Geigenmacher solches selbst gemacht / gesehen."¹⁶ This part of Speer's work is very often quoted by historians of music, historians of literature and historians of instrument making. Since here our approach is that of the history of instruments, we take our examples from some of the books written about this subject. As far as we know W. L. Lütgendorff was the first who quoted this part

¹¹ Robert Eitner, *Quellen – Lexikon* (Leipzig 1900) IX. 221.

¹² Eitner indicates at the quoted place that the first publication is in the property of courtly and state libraries in Berlin, Munich and Stuttgart. Besides he knows about volumes of the 1687 first edition possessed by the library of Brussels and the private library of B. Wagner.

¹³ Let me express my thankfulness here again to Dr. Alois Strassl, director of the Bibliothek der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Vienna, for his kind information given on the subject.

¹⁴ For preparing and handing over the photocopies of the quoted part, I have to thank the directress of the Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. Herta Schetelich, and Ms. Hannelora Preibisch, colleague at the Städtische Musikbibliothek in Munich. I am also thankful to Dr. Röhrig for his advice, Universitäts- und Stadtbibliothek Cologne.

¹⁵ The Viola di Bardon is a bowed instrument which appeared in literature at the beginning of the 17th century under the names of Viola bordone, Viola bardone, Paridon, Paredon, Paraton, Bariton and Baryton. The Defining Dictionary of the Hungarian Language (Budapest, 1978) says: *bariton* 3. (Hist.) "A bowed instrument of the size of a violoncello used in the 18th century: it had 6–7 strings, below them vibrating (resonating) strings which vibrated together with the upper ones." According to the Zenei Lexikon (Lexikon of Music) (Budapest 1965): *baryton* I. a type of South-German viola da gamba of the 18th century, having 6–7 main strings above the finger board and sounded by a bow, and under the finger board (in the wide, hollowy open neck) 9–27 brass or steel auxiliary strings sounded by plucking (*pizzicato*). Without entering into details, we like to note here that – in order to distinguish this instrument from the brass blow instrument called by the same name: bariton – we also recommend to keep the spelling with "y". This is reasonable also because both quoted professional books describe the instrument in the same way, but use their own spelling.

¹⁶ Daniel Speer: *Grund-richtiger / Kurtz- Leicht- und Nöthiger / jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt* (Ulm 1697) 207–208.

of Speer's work.¹⁷ Apart from some little inaccuracies (occasional transposal of small and capital letters, omitting doubling of letters, etc.), it seems to be more important that he wrote the name Beßler – in the original writing with ß – Bessler.¹⁸ Lütgendorff quotes the part in question practically in the same way in the second edition of his book as well¹⁹, but in this enlarged edition the alphabetical list of instrument makers is preceded by a comprehensive historical review, in which the author interprets the text as follows: "Um 1670 lebte in Eperjes ein ausgezeichneter Baritonspieler, Adam Beßler, (sic!) von dem Daniel Speer in seinem in Ulm (1687) erschienenen "Unterricht in der musikalischen Kunst" ausdrücklich erwähnt, daß er ein "berühmter Geigenmacher" gewesen sei und die Viola Bariton selbst gemacht habe. Leider aber ist von ihm bis jetzt keine Arbeit zum Vorschein gekommen."²⁰ The quoted parts did not change in later editions.²¹ The name Bessler can be found in them in both versions (Bessler, Beßler).

Georg Kinsky also quotes this part in the descriptive catalogue of the Museum of the History of Music of Cologne.²² The quotation is precise and the interpretation mainly concentrates on the history of the baryton and the way it was played. In a note the author mentioned that he knew no more about Adam Beßler violin maker.²³

In 1937 Hans Joachim Moser published a part of the 1687 edition. He also wrote the name of the violin maker in the form Bessler and supposed that the artist playing the baryton was perhaps Paul Kürfuss.²⁴ Thus, though he did not refer to it, he corrected Lütgendorff's wrong interpretation. (As we probably remember, Lütgendorff interpreted the quoted lines as if Adam Bessler were "ein ausgezeichneter Baritonspieler". But this is not stated neither by the quotation nor by the text written before.)

From among Hungarian authors – as far as we know – Dr. József Geyer mentioned Bessler's name for the first time. In his work published in 1913 he

¹⁷ Willibald Leo Freiherrn von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Frankfurt a.M. 1904) 51.

¹⁸ "Bessler, Adam. – Eperjes. 1670. Daniel Speer berichtet in seinem "Unterricht in der musikalischen Kunst" (Ulm 1687, bei S. W. Kühne) über die Viola Baryton: "Ich habe auf meiner Peregrination nicht mehr als am bischöflichen Hofe zu Freysing einen (Barytonspieler) angetroffen, auch dergleichen Instrument nirgend als zu Eperes (sic!) in Ungarn bei dem Stadt-Trompeter Musico Adam Besslern, der als ein berühmter Geigenmacher solches selbst gemacht."

¹⁹ Willibald Leo Freiherrn von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Frankfurt a.M. 1913.)

²⁰ W.L. Lütgendorff idem I/202.

²¹ First edition 1904., second edition 1913., third to sixth editions 1922

²² Georg Kinsky, *Katalog II. Zupf- und Streichinstrumente* (Cologne 1912) 499.

²³ G. Kinsky idem, footnote 2: "Ueber den Geigenbauer Adam Beßler hat sich weiteres bisher nicht ermitteln lassen."

²⁴ Hans Joachim Moser, "Daniel Speer" *Acta Musicologica* 9 (1937), 119.

wrote: "Bessler Ádám. Eperjes. Circa 1680. In a book published in Ulm in 1687 (Unterricht in der musikalischen Kunst von Daniel Speer) Bessler is mentioned as a famous violin maker. We do not know more about him. Perhaps he did not put his name into his instruments, or he did not make many instruments and perhaps the original labels were removed even from these, what has unfortunately happened to many Hungarian violins. It is a pity because it would have been very interesting to learn about this oldest Hungarian violin maker from his creations, too. Thus, only his name has survived."²⁵

It is again interesting that the earliest publication about Hungarian violin makers, the article of the Pester Lloyd²⁶, did not mention Bessler. This article was most probably written by Lütgendorff, but it seems that at that time he had not come across Speer's book yet. In the article we find among others: "Wie andere Künstler haben denn auch italienische Geigenbauer in Ungarn ein gutes Absatzgebiet gefunden; das muß besonders im XVII. Jahrhundert der Fall gewesen sein, denn in dieser Zeit ist es mir nicht gelungen, einen ungarischen Geigen- oder Lautenmacher nachzuweisen, es sei denn, daß eine vierhörige kleine Laute im ungarischen Nationalmuseum, die den Namen Joan[nes] Ant[oni]us Ruchlinski trägt, ungarische Arbeit wäre. Die Lautenmacher waren immer gleichzeitig auch Geigenmacher, man könnte daher von dieser Laute aus auch darauf schließen, daß schon im XVII. Jahrhundert in Ungarn Geigen gebaut werden. Für den Anfang des XVIII. Jahrhunderts kann aber bereits ein Name genannt werden, denn 1707 lebte in Budapest der Geigenmacher Johannes Nagy. Mehr über ihn konnte ich bisher nicht in Erfahrung bringen."²⁷ The professionalism of the article, the reference to the small sized four stringed instrument from Ruchlinski and to János Nagy, who worked in Budapest in 1707 and the author's signature "v. L." make it very probable that the article was written by Lütgendorff.²⁸ Although there are mistakes in the article,²⁹ we have to concede with the author that Hungary was a good market for violins already in the 17th century.³⁰

²⁵ Dr. Geyer József: *A magyar hegedűkészítők* (The Hungarian Violin Makers) (Budapest 1913) 11.

²⁶ Pester Lloyd, 14th July, 1901. Nr. 168. Beilage.

²⁷ We believe that the article by W. L. von Lütgendorff was published by the Pester Lloyd in its Supplement No. 2 on the 14th July, 1901. At this time the author did not know that János Nagy worked in Budapest, only in the second half of the century. For details see: Sándor Erdélyi: *A hegedű* (The Violin) (Budapest, 1982) 9–23.

²⁸ It might seem to be a paradox that though the references in the quoted passages to both Ruchlinski and János Nagy contain wrong conclusions, nevertheless we have to admit that W. L. von Lütgendorff's statements are basically correct and his work – in spite of the errors – is a very valuable source in this subject.

²⁹ Concerning the mistake made in connection with the life-work of János Nagy and the correction of it, see: Erdélyi Sándor: "A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma" (Historical Literature on Violin Making in Hungary) *Zenatudományi Dolgozatok* (1983) 126.

³⁰ Violins here already mean bowed, sound generating instruments which surpassed in development the instruments of the viola family. Their features – domed back, rims overhanging the sides, the snails and the sound-posts, upper roundish shoulder lines used instead of slopy ones, the omission of the bonds of the neck, more arched foot, lower sides, etc. – all signal the appearance of a new type of instrument, which – in addition to the above listed features – refers to the changes in its name as well: viola-violino.

The next reference in Hungarian language is by Béla Juracsek³¹, who wrote: Bessler Ádám. In a book published in Ulm in 1687, titled "Unterricht in der musikalischen Kuntz, von Daniel Speer", Bessler Ádám is mentioned as a famous violin maker. The labels have been taken off of his violins and his instruments are in circulation as famous Italian violins. This is a cruel deed of the hyenas of culture."

Székely Nándor also mentioned Bessler in his book.³² On pages 30–31 we can read the following: "Unfortunately Hungarian violin making has only a very short history. The first violin maker was Ádám Bessler, who lived in Eperjes at about 1670. A German author, Daniel Speer mentions Bessler in his book titled "Unterricht in der Musikalischen Kunst" saying that the Hungarian master was "an excellent viola maker in the 17th century". However, none of his works were left behind." On page 50 it stands: "BESSLER ÁDÁM Eperjes, 1670. The oldest Hungarian violin making master, but all his creations have been lost."

In addition to the writings quoted above, another two printed texts dealt with the person who can be considered the first violin maker of Hungary. Both were written by the author of his study.³³ At the same time Adam Bessler suddenly appeared in the writings of Kornél Bárdos, too,³⁴ though in a somewhat different form, as a town trumpeter. Let me summarize the results of thorough archival researches carried out along two independent lines concerning the stay and activity in Hungary of the violin maker and town trumpeter Adam Bessler:

On the 4th March, 1694, he was on duty as the town trumpeter in Kassa. His predecessor was András Kulhanek, no data can be found about him in the following four years in the Archive of Kassa.³⁵ At this time Bessler wrote a petition to the council of the town Kassa, and he got a decision as an answer.³⁶

On the 30th March, 1650 we already find him on the post of town trumpeter of Eperjes. He wrote to his former employer, to the council of Kassa about his trade licence and missing payment.³⁷

³¹ Juracsek Béla, *A magyar hangszeréptő művészet* (The Hungarian Art of Musical Instrument Building) (Iparművészeti viszonyaink a XV. századtól) (The Conditions of Our Applied Arts from the 15th Century) (Vác, 1921) 87.

³² Székely Nándor, *A magyar hegedű mesterei* (The Masters of Hungarian Violin) (Budapest, no year)

³³ Erdélyi Sándor, *A hegedű* (The Violin) (Budapest, 1982) and Erdélyi Sándor, "A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma" *Zenatudományi dolgozatok* (1983), 123–131.

³⁴ Bárdos Kornél, "Adatok a kassai "városi trombitások" történetéhez" *Zenatudományi dolgozatok* (1982), 75–84.

³⁵ Bárdos Kornél idem 80.

³⁶ "Del. (Decision): On Saturday he shall come to the Town Hall, under some conditions he shall get the fl. 8. And the wood, when it is sent to the servants of the parish, shall be sent to him as well. But afterwards he must look after the tower so well that no damage should occur to it. Kornél Bárdos idem 80–81. (The original was written in old Hungarian style and with old Hungarian spelling that cannot be properly reproduced in English.)

³⁷ He applies to the council of Kassa "for a testimony certifying his reputable behaviour while in Cassa (Kassa) and for the payment of his wage arrears", Bárdos Kornél idem 81. (For the style and spelling see Note 36 above.)

On the 12th December, 1650, the council of Eperjes wrote a letter concerning the affair of their trumpeter to the council of Kassa, because there was no answer to Bessler's former request.³⁸

On the 21st December, 1650, the council of Kassa decided to satisfy his demands. However, the letter informing him about it, has not yet turned up.³⁹

On the 7th February, 1658, Beßler Adam (sic!) Geigenmacher obtained citizenship in Eperjes.⁴⁰ The brief information is only as much as follows (word by word quotation): "A. 1658. d. 7. Febr. Adam Beßler Geigenmacher." In case of the other registered in the Book of Citizens of Eperjes usually the place of origin was also indicated. However, this is missing for Bessler, and therefore we cannot state anything certain about it. It is not much probable, but cannot be excluded, that two different musicians, both having the name Bessler, lived at the same time in Eperjes. We nevertheless believe that the town trumpeter, the violin maker and the person by mistake called baryton player by Lütgendorff was the very same person! There is a further fact strengthening this belief.

One of the notes made in 1658 says that an Adam Besler (sic!) paid 50 dinar tax after one of the properties of the "Secundum Quartale" in Eperjes.⁴¹ The part of town mentioned was in the inner city of Eperjes, and as such, fell under heavier taxes. The sums paid as tax recorded in the neighbourhood of this note amount usually to 3 forints, namely Bessler paid his tax after a rather small property.⁴²

Until 1679 the documents in the archives help to discover Bessler's life.⁴³ Namely, altogether nearly thirty years long is the period that can be justified

³⁸ "...We wish from our hearts that God should keep you all in good health and satisfy all your benevolent wishes. We had to honestly address you as our good-willed neighbours on the request of our Trumpeter, begging you that if there were any arrears for his services made for you, please do not hesitate to pay it; earlier he lent a trumpet to your trumpeter, who could not buy it, please tell him to give it back. He said he served honestly and served his time at you, and said farewell in time and properly, thus he could freely leave, and he will have the right in the future, too, to choose the place of his residence, and because he is also a foreign national, you should kindly pay him the arrears and also the trumpet, then he cannot rightfully complain. We are also ready to serve you in all honest matters and we recommend you into god divine care. Datum Eperjes die 12 December Anno Domini 1650..." Kornél Bárdos idem 81. (For style and spelling see Note 36.)

³⁹ The council of Kassa decided to satisfy the requests in a Decision. Archiv mesta Košice H III/2 pur 22. c. 21st Dec. 1650.

⁴⁰ Town Archive of Eperjes Volume 2118. "Matricula seu Receptaculum civitate Donatorum" p. 7. I would like to express my gratitude to Dr. Ervin Lazar here again for his advice and help in the research of archival materials.

⁴¹ Municipal Archive of Eperjes Volume No. 1144. ("Kniha daňova"). I thank the Supervising Authority of the Archives of Slovakia seated in Bratislava for the especially prompt issue of the permit for carrying out research.

⁴² For his explanations given about contemporary conditions in Eperjes, I have to thank the head of the Archive of Eperjes.

⁴³ Bárdos Kornél idem 81.

with the help of archive documents. The first half or third of this period is practically the same during which Daniel Speer visited Hungary.⁴⁴ But the "Hungarian Simplicissimus"⁴⁵ does not mention the "famous violin maker", Adam Bessler! The "berühmter Geigenmacher", who makes barytons as well, is mentioned only in the 1687 edition of the "Unterricht". Here, however, we have to return from the objective world of archives to our own necessarily subjective sphere.

Is it possible that Speer, though he knew Bessler earlier, did not mention him in his book? We know how many local features he used to interlard into his writings just to prove his liability, which, much exceeding his original goals, make his works valuable sources for several branches of science! Is that possible that he mentioned Dávid Fröhlich of Késmárk in the XIIIth chapter of the "Hungarian Simplicissimus" before the episode of climbing the Carpathians, although the noted scientist had been dead before Speer arrived there⁴⁶, while the "guild member" musician Bessler is not mentioned when describing Eperjes, though he was really alive at that time? Or was it due to sensible considerations to keep the then still unknown relations hidden? Or is Andreas Moser right saying that Speer returned to Hungary in 1685 with the troops of Württemberg?⁴⁷ This is reinforced by the fact that in the dedication of the "Taffel-Schnitz"⁴⁸ published in 1685 the Bessler name turns up again, this time as

⁴⁴ Researches of Daniel Speer's life and activities essentially agree that Speer gained his experiences in Hungary published in the "Hungarian Simplicissimus" between c. 1654 and 1660.

⁴⁵ *Ungarische oder Dazianische Simplizissimus*, no place, 1683. The life of this writing in Hungary began in the work of Károly Wagner *Analecta Scepusii sacri et profani* (Viennae 1774), in which the university lecturer from Budapest published parts from Speer's book. Later many dealt with Speer's activity and with this book of his. Last it was published in Hungarian in 1956 with the translation of Elemér Varjú. This publication was edited by Turóczi-Trostler and he wrote the introductory study as well.

⁴⁶ Dávid Fröhlich mathematician and astronomer lived between 1595–1648 according to the data of the Hungarian Biographical Lexikon. Speer visited Késmárk most probably after the death of the scientist.

⁴⁷ "Auch scheint man Speer 1685 als ortskundig mit den württembergischen Regimenten nach Ungarn entsandt zu haben, wie aus der ersten seiner zeitgeschichtlichen Flugschriften hervorgeht: ..." Hans Joachim Moser, "Daniel Speer" *Acta Musicologica* 9 (1937), 102.

⁴⁸ REcens FABricatus LABor Oder Neu-gebachene Taffel-Schnitz / Von Mancherley lustigen Rencken und Schwenke / zusammen gestickt / mit Noten ausgespickt / und under fröliche / Compagnien geschickt / damit ihnen Essen und Trincken / und denen darbey aufwartenden Musicanten die Spendage desto besser zu staten kommen möge. Mit 1.2.3. Singstimmen / und 2 Violinen, welche meistens *ad placitum* gesetzt seyn. Item Etliche Stücklein mit unterschiedlichen Instrumenten / insonderheit für die Kunst-Pfeiffer / zum Auffwarten bequem. Mit Trompeten / Cornetten / Trombonen und Fagotten, samt einer Party mit 5. Violen, kurtz und leicht in anmuthiger *Harmoni*, zur zulässigen Ergötzlichkeit heraußgelassen. Sodann einem *appendice*, der Lustig-Politische Nasen-Krämer / 1. Voce 3. Viol. Der Frantzösische Autor ist sonsten in Teutschland wol bekandt Asne de Rilpe (=Daniel Speer) *Basso continuo* Im Jahr 1685 gedruckt.

Laurenz Bessler musician in Sopron. ("Lor. Beßler. Musicus Instrum. Ordinarius in Ungarisch-Oedenburg.")⁴⁹ Could it be perhaps the time when he heard from Lorenz Bessler, about the violin maker in Eperjes? This is not at all probable. It is more reasonable to think that Speer from Boroszló – as it was also supposed by Moser – had from the very beginning professional, school (perhaps religious?) or friendly relations with the Besler family which also lived in Boroszló.⁵⁰ The political motives and consequences of these relations may throw light on the backgrounds of our questions. Speer's political activity and its consequences⁵¹ are well known and clear in professional circles. In our view this is the approach by which future research might find the answers to our questions.

Another question is the authorship of the Thököly-pamphlet⁵², which was answered by Turóczy-Trostler József by unambiguous exclusion of the authorship of Speer,⁵³ but – no matter whether his conclusion was right or not – he did not give answer to our question. What are the relations between the music loving Thököly family and our author, Daniel Speer like? Or perhaps between Thököly's environment and Speer and his religious and political friends? We believe that the references to the Thököly family in Speer's writings make personal relations probable, but are anyway proofs of his interest in the family! The threads of this system of relations definitely reach from the towns of North-Hungary to the territory of Boroszló-Göppingen.

But we still have some more questions. In 1683 another anonymous writing was published as well, which is known in our literature as "Truthviolin".⁵⁴

⁴⁹ Hans Joachim Moser, *"Croydon" das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und Quodlibets in deutschen Barock* (Braunschweig 1933.) 68.

⁵⁰ The two Besler brothers, Samuel and Simon lived in Boroszló at the beginning of the 1600s. The former died in 1625, the latter in 1633. Naturally, Speer, who was born in 1636, could not meet them personally, but the relations supposed by Moser could have existed with their descendants. Archival data about Lőrinc Bessler (Pessler) tower master in Sopron were published by Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században* (The music of Sopron in the 16th–18th Century) (Budapest 1984).

⁵¹ Daniel Speer in 1686–1689, for about one and a half years, was in confinement in Hohenneuffen, in Württemberg, because he protested against the cruelties committed by French troops. He worded his protests in two political pamphlets.

⁵² "Das Neueste von der Zeit / Das ist: Ausführliche Vorstellung der listigen Gefangen-Nehmung...des...Grafen Teckely / ...Nürnberg / In Verlegung Johann Hoffmanns, Buch- / und Kunsthändlers / 1685".

⁵³ ...Moser extends Speer's authorship – on the basis of external analogies and without any linguistic or stylistic examination and neglecting the study of the ideological surroundings – to writings like the Thököly-pamphlet, though after reading for the first time, it becomes immediately clear that the author could not be Speer. *"Magyar Simplicissimus"* (Budapest 1956) XIV.

⁵⁴ "Ungarische Wahrheits-Geige / oder Eigentlicher Entwurff deß Ungerlands / wie auch die Beschaffenheit dieser Nation / sambt allem Verlauff / woraus dieses Ungarische Ubel geflossen / biß hieher gewachsen / und jetzt in so grosse Flamme ausgeschlagen. Aus dem Ungarischen in das Teutsche übersetzt. Gedruckt zu Freyburg / Anno 1683."

Earlier many quoted parts from it, and the authorship of Speer was considered, too.⁵⁵ But this time it is not really the person of the author we are concerned with. We believe if Speer is the author then the contents give proof of a violin making practice in Hungary, recorded by a professional writer on music. If Speer's authorship cannot be proved, then, in addition to his statements quoted above, another – though anonymous – author's expert writing justifies the actual existence of violin making in Hungary! Namely, in the one case two different writings by one author, in the other two authors' independent writings support our supposition. In the second half of the 17th century we can already talk about violin making in Hungary. A very slowly and vaguely appearing figure of the practice was Adam Bessler, who earned his safe living as a town trumpeter, but got his citizenship from the town council of Eperjes already as a violin maker. The 50 dinars paid as tax after the small building in the inner town (perhaps a workshop) does not signal extensive industrial activity, but it should be appreciated as the first reliable archival fact about the beginnings of Hungarian violin making being lost in the mists. Our supposition is justified by the creations of contemporary fine arts and literature⁵⁶, and this is supported by the musical legacy of Daniel Speer, in which we find considerable number of instrumental musical pieces. Some of them are merely instrumental, others are songs with instrumental accompaniment.⁵⁷ For us the most important thing is that Speer, when distributing the parts, refers to both violas and violins. These references and the range of sound of the parts make it probable that Speer could still find both type of instruments in the musical practice of his days. It is again very interesting that they got their roles in the pieces related to Hungary, too.⁵⁸ We cannot exclude such a trend line either, in which the new way of use of new type of instruments begins with the treble, while the instruments of the bass are replaced later. Thus, it is not surprising that among double basses we can still find a lot of viola type instruments in the musical practice of our age. The baryton mentioned by Speer is an even later stage of development, it is a kind of "lifesaving" for the lovers of violas. The application of resonant strings that

⁵⁵ István Barna, "Ungarischer Simplicissimus" data for the history of musical culture in Hungary in the 18th century. *Kodály Memorial Volume. Essays in the Science of Music I.* (1953), 506.

⁵⁶ In Hungary the earliest drawing of a bowed instrument remained from the 11th century from Pécs. Later both in the field of fine arts and literature several creations were born which definitely referred to violins. Besides Tinódi, Zsámboki, Comenius, Apor and Gyöngyösi, many writers and poets mentioned the violin. In the examples given and in the ones that are not listed here, naturally the word "violin" could have designated very different bowed instruments. What can be taken as general, is rather the role of the instruments; the function of these "violins".

⁵⁷ The list of Speer's works was compiled up by Jürgen Eppelsheim in an article titled *Die Music in Geschichte und Gegenwart* (MGG) (Kassel – Basel – London – New York, 1965)

⁵⁸ Falvy Zoltán, "Daniel Speer magyar táncai" (Daniel Speer's Hungarian Dances) *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (Essays in Hungarian Musical Science for the 70th Anniversary of Bence Szabolcsi's Birth) (1969) 75–89. Alexander Mó-i, Daniel Speer Werke: Ungarischer Simplicissimus und Musicalisch Türkischen Eulen-Spiegel" *Studia musicologica XVII* (1975) 167.

were not mentioned earlier than the first half of the 17th century⁵⁹, only followed, but by no means preceded the use of violin types. So our Master Bessler was a violin maker who already knew the instrument of the next stage of development, and if Speer was right, he not only knew it but could make it as well. This, however, needed significant professional skills, because for making a baryton more complex knowledge was required.

Finally, another part of Speer's "Hungarian Simplicissimus" also refers to the widely spread use of violin in Hungary. Writing about the situation in the country and the way of life of noblemen, he also writes about the Gypsies and gives a lengthy description of their customs and activities⁶⁰ "...sie sind natur zur Musik geneiget / wie dann fast ein jeder Ungarischer Edel-Mann einen Ziegainer hält / so ein *Hegedy*, Geiger oder *Lakarosch* oder Schmied darbey / ..." ⁶¹ This part and what was written before unambiguously reveals that almost all Hungarian noblemen employed a violin playing Gypsy, who besides playing, was experienced in the work of a locksmith or a smith. We don't believe that this kind of violin playing is the same as the Hungarian (or believed to be Hungarian) musical practice, which was performed on a higher level, or rather, had different functions, and appeared in Speer's works. The existence of demand, practice and wide incidence is however obvious. And perhaps we are not much mistaken if we suppose that this folk musical practice which was just separating from artistic music used violin described in the "Truthviolin". Namely we can welcome the appearance in literature of a folk instrument and the related

⁵⁹ Professional literature published controversy data about the baryton and the resonant strings characterizing the instrument. Darvas Gábor believes that resonant strings were first mentioned by Fr. Bacon in his study titled "*Sylvarum*". (Gábor Darvas, *Évezredek hangszerei* (Musical Instruments of Centuries) Budapest, 1975, 219. The statement of the Brockhaus-Riemann, *Zenei Lexikon* (Musical Lexikon) (Budapest, no year) that the baryton is a "documented" musical instrument since 1656 is also wrong. Béla Csuka thought that it was just Daniel Speer who first mentioned the baryton. In contrast to all aboves, we believe that – according to our present knowledge – the baryton was first described by M. Praetorius in his book titled *De Organographia Syntagma musicum* II. 47, published in 1619. Csuka Béla, "Haydn és a baryton" (Haydn and the Baryton) *Zenatudományi Tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára* (Essays in the Science of Music for the 75th Anniversary of Zoltán Kodály's Birth) (Budapest, 1957) 669–728 gives priority to Speer, perhaps because his description is more detailed. Namely, the instrument appeared in literature in 1619, but must have been used earlier, too.

⁶⁰ *Ungarischer Simplicissimus* (Konstanz 1922) 330., *Magyar Simplicissimus*, (Budapest 1956), 229.

⁶¹ In his quoted article István Barna interpretes this part as follows: "...at the household or in the neighbourhood of most Hungarian noblemen one could find a Gypsy, who is either a locksmith or a smith, or plays music for his master." 505. This interpretation does not correspond to the quoted part, and even contradicts the previous line in which Speer wrote about the musical inclination of the Gypsies. It also contradicts the following lines in which Speer refers to horseshoeing occasionally performed by noblemen, that means that noblemen sometimes even shoe their horses, but they never touch a musical instrument. So these Gypsies must have been violinists and smiths and locksmiths in one person.

musical instrument making activity of folk people in the writing of a still anonymous author!⁶² This can explain why did Speer write so diminishingly in the chapters of the "Hungarian Simplicissimus" about the musical performance of the Gypsies, though it is also true that his dislike concerned mainly their performance as trumpeters.

Besides contemporary literary men of Hungary and the creators of the relics, the intellectual legacy of foreign – still unknown – authors also helps to outline that stage of culture in Hungary, which served as a basis for the spreading of local musical instrument making practice. The prosaic works and musical pieces of Daniel Speer – supported by archival researches – present further facts for outlining the history of culture of the period. The archival data justify not only the activity of Adam Bessler violin maker in Hungary, but provide further proofs of the authenticity of Daniel Speer's writings. Naturally we cannot state on the basis of the activities of a single person that the entire life-work of Speer is objective, but the series of former facts is satisfactorily completed by Speer's information about Bessler. Unfortunately we cannot prove it with actual instruments and we can only regret that it is improbable that ever an instrument made by Adam Bessler will turn up. Maybe he did not make violins in such a great number that they could have made survival probable. The age and the circumstances could not yet inspire the violin maker of Eperjes who worked as a trumpeter to make so many pieces.. And the few instruments he made were not sufficient to ensure survival. For us, however, the most important thing is that we can delete the question mark from the end of an unanswered question. According to our present knowledge Adam Bessler is the first violin maker of Hungary.

⁶² The violin mentioned was a rather awkward, angled instrument. Instruments of similar origin can be found in any European ethnographical museum. It can be accepted as natural that most folk instruments differ in many respects from the ones made by professional instrument makers.

THE THEORY AND PRACTICE OF VIOLIN MAKING AFTER THE DEATH OF ANTONIO STRADIVARI. THE PIONEERS OF VIOLIN MAKING IN HUNGARY.

When in December, 1737 in Cremona Antonio Stradivari – the greatest figure in violin making – was taken for his last journey, nobody knew how many legends would hover over his life and activity after a few decades. Though his greatness was appreciated and his creations were taken as models, no one believed that the trade had reached its zenith with him. It was because the two Stradivari boys still lived in Cremona – and people thought if there were any hidden secrets in his work, the father had probably given them over to the sons before his death – and the Guarneris were still alive, among them the most famous one, del Jesu, too, and the Guadagninis also worked there – though many of them in other towns –, and besides them there were many who worked in the trade in Cremona and in other Italian towns. The making of bow instruments spread beyond the Italian borders, too. Though the dispute is still going on today: who can be considered the first violin makers of the world (the Italians, the French, or perhaps the Germans?), one thing cannot be questioned: in 1737, violins were already made all over Europe; in France, in Germany, in Bohemia, in Poland, and even in Hungary. The quality of violin making was on a very high level not only in Italy, but in the above listed countries as well. Though Stradivari's name was unquestionably among the best masters of the period, his violins were far less demanded than they are today. There were, however, certain exceptions. Considering his age, we cannot talk about concert life, concerts and concert halls in the present sense of the words. Musical demand was mainly shown for chamber music sound – as a result of exclusive musical events and closed circle concerts –, and thus, Stradivari violins with their brighter sound did not surpass the Amati–Stainer type of violins on German territories, neither in number, nor in esteem. The situation was different in France, probably partly because of Tarisio, who was an enthusiastic amateur patron, art collector and dealer, who regularly delivered master violins from Italy for his French partners. It is interesting that the violin makers of Hungary – the first one known for us was mentioned by Daniel Speer in Eperjes under the name Bessler Adam in his work titled (*Unterricht in der Musikalischen Kunst*. Ulm. 1687), did not copy the features of the Stainer school (higher arch, small sound-holes, low rims, and due to these, a fine, but low volume sound!), they followed Stradivari's track. True, that the first masters arrived from Austrian and German territories (e.g. the Leeb and Thier families in Bratislava at the beginning of the 18th century), nevertheless, luckily enough for Hungarian violin making, they took over the principles of Italian violin making. (Lower arch, bigger sound-holes, etc.) What were the reasons for this – perhaps the always existing demand of Gypsy musicians for louder sound, or the anti-Austrian feelings of some music loving noblemen, or apart from all these the purchases of Italian musical instruments (a Stradivari violin was already recorded in the inventory of the Esterházy family) –, we do not know. But the fact is that violin making in Hungary avoided the dead alley the German Stainer–Klotz school walked in. Due to this, Hungarian violins still

are among the demanded and highly appreciated instruments of international musical life. (That is another matter that much less Hungarian instruments could have been put up at foreign instrument auctions, if our masters had chosen the German way.)

The violin – and all other bow instruments – can be judged from several aspects. Without entering into the details of these judgements, it can be easily accepted that all violins make the first impression on their viewers as objects of art. This is even truer for the instruments bearing definite features of art objects (human or animal figures, carved heads, painted decorations, ornaments, etc.). It is again obvious that the plasticity of an instrument – proportions and the contours of the parts, varnish, etc. – may give similar impressions. This is followed by the moment when the future user of the instrument, the musician, takes it into his hands as a tool necessary for his activity. (He judges manageability, fittings, technicality, etc.) Nowadays motion analysis is used to recognize these features, though mainly in other professional fields. But how important it would be, when an activity as complex as violin playing is concerned!

Then the instrument sounds and makes at least two impressions: one on the player and one on the listener. (Naturally it might differ depending on the number of persons involved.) When judging an object we are free to decide the order of importance of the criteria – it is always up to us –, however, in case of a musical instrument it is not right if the demand for good quality sound is not the first in the sequence. At the same time it is again true that the first glance at an instrument has an enormous impact on the artist, and he tries to play on it so, that the preferred instrument would sound the best.

Let us not enter into further details, since the above said must have convinced everybody that the judgement of violins is a very complex thing. This gives partly the explanation for the interest shown in, the passionate dispute over, and the tireless search for the secret of Stradivari violins.

What kind of secret can we talk about here? Probably about the secret that is a common feature of all great artists, and, if you like, more or less of all humans. Their creations can be analysed, can even be copied (as it has been done several times; and even today there are copied Stradivaris in circulation in a great number, it is not an exaggeration to say that three or four Stradivaris wouldn't have been able to produce that many), and in certain ways they can be surpassed. This, however, does not diminish the value of the great master. The merit resides in the creation of the object and not in its reproducibility. It is sure that Stradivari himself did not believe that there was only one single solution, since he kept on experiencing till the end of his life, although he studied in one of the best workshops (perhaps the Amatis implanted the passion for research into him), and he lived for more than 90 years.

Stradivari knew the trade and used his professional knowledge on an artistic way, he knew "lots and lots" of secrets, while his followers wanted to find one single "secret". We cannot even approximately guess the number of his countless followers, copiers, falsifiers and admirers. However, instruments labelled with his name turn up again and again, and when people talk about violins somewhere, his name is almost always mentioned. But his followers do not follow him just in the very thing that was characteristic of all his life: permanent experimenting. Or more precisely, experimenting with academic demand on the basis of a well-grounded knowledge. They do not set the targets to be

reached and cannot ensure reproducibility. They do not count with changed circumstances.

Since Stradivari the construction of the violin has also changed. The neck became longer, the mensura (the length of the freely vibrating string) and the pressure of the string have changed (today instead of the former strings made of intestine and silk, steel and plastic strings are used), consequently, to compensate for this, the angle of incidence of the neck, the length of the bass-bar (on the inner side of the violin) have changed as well. The concert-pitch has been being lifted all the time, too. (This is true even if we can find some exemptions in every period.)

The common feature of the noted musical instrument makers of Stradivari's age was that they knew the effects the different impacts made. They did not want to make instruments that could satisfy all the different demands (especially physically impossible demands). When Antonio Bagatella won a prize for his work written about violin making in Padua (1789!), his argument was that with his method he could generate a previously defined sound on his violins. It also might be of interest that his booklet was published only one hundred years later in 1909 in Germany, and is still not known – or only by hearsay – for Hungarian violin makers.

This is really characteristic for the rest of the history of violin making. In our country, even today, people mainly try to find the answer to the question with single attempts, and the masters frighten away the really knowledgeable experts having thorough theoretical knowledge from their jealously protected domain. Probably there are branches of physics of higher esteem, nevertheless, sometimes, Iván Péter Valkó and Tamás Tarnóczy ventured to take part in studying violin making. One example is probably enough to show the reaction to such involvements. János Tóth, the otherwise very talented master, lectured – or at least tried to lecture – Iván Péter Valkó, who won a Rauer prize with his study in 1939 at the contest of the Royal Hungarian Association for Natural Sciences (The Examination of Master Violins).

Judgement – as I explained above – may comprise of several components and may take us to a wrong direction already at the very beginning, as it happened in Hungary, where external features of violins became decisive. In the wake of it a special Hungarian school has appeared; instruments are very attractive to the eyes, but the quality of sound is far below the requirements. A major part of Hungarian masters unfortunately did not possess the necessary theoretical grounding; their knowledge about music was rather imperfect; consequently it was rather natural that Hungarian violin making had a drawback in spite of its good start. We have to admit it even though meanwhile we had such excellent masters as for example Sámuel Nemessányi (1837–1881), or one of the 20th century masters, János Spiegel (1876–1956). After all, we were not short of good-named masters, but in most cases real instrument qualities were missing. It is true, that in spite of this János Tóth had good achievements, but it was not at all general, and even he did not possess the theoretical and practical grounding necessary at the start, which was given in Stradivari's case by the Amati workshop and in Nemessányi's case by the Schweitzer workshop.

In Germany certain acoustic phenomena were being researched quite early (Helmholtz), which were in close relation to violin making. The same is true for France (Savart). Both countries began the mass production of violins quite early

(Mittenwald, Markneukirchen and Mirecourt, respectively). Naturally mass produced instruments do not reach the quality of individually prepared pieces, however, reasonably enough, excellent ones can be found among them. The main reason for this is that due to uniform dimensioning, sometimes the wood and the sizes of the pattern fit well together and result in a good instrument. This method (selection after manufacturing) is quite common both in instrument and bow manufacturing. In Hungary, industrial violin making existed in Szeged, but only for training violins.

In the English speaking world relatively many were engaged in the research of violins, but they worked mainly in the 20th century. (Raman, Saunders, Hutchins, etc.) By then the Germans had already published their big books about violin making (Apian-Benewitz, Möckel, Winckel). Their publication was preceded by long academic research and experiments. Recently Americans and Japanese gave signs of fast development in this field, their research achievements have already been published.

Whichever country's results we look at, we find that the achievements are not solely due to the examination of a single factor. The main trends in researching the subject are represented by research methods of scientific value, the definition of the qualitative features of the instruments – and their measuring and registration (lately by means of holography) –, reliable methods of control – instead of tricks of publicity –, the examination of materials and definition of their characteristic features, and of course by many other methods.

It may well be true that again and again some dream-readers, or secret-hunters turn up, who alledgedly solved the secret of Stradivari's varnish, or renew the old tales about woodworks in churches; the problem is that these good-willed (sometimes not really good-willed) day-dreamers don't even know that both wood and varnish oxidate, and Stradivari could hardly use schellac for polishing his violins because it was not known in his time. Thus, when these instruments are finished, and they do sound (just to mislead the naives, even the first violin sounds immediately, so the poor ones believe that each further piece would sound better), but they have nothing to do with Stradivari. This is the same when good-willed, ambitious people put a Stradivari to pieces (and it is the better when it is a fake one, because the harm made is less, and their findings are close to nothing) and they analyze it, measure it millimetre by millimetre and then copy it. They leave "only" one factor out of consideration; the wood. They do not know that this is never a homogenous material, all parts of it are different, even the same variety of tree differs from country to country, and even the wood from the different parts of the same tree are different. It would be useful to be aware of this. And it would also be useful to know that having reached this point, how to do the dimensioning of the different wood pieces to the required size. But let me stop here.

Even today excellent violins are being made, there live excellent violin makers in Hungary. It is a pity that we are a bit lagging behind in this area, and it seems to be quite difficult to repeat our former successes. Though it is probably not an impossible desire in the country of Bartók and Kodály to expect that the realization of the idea "Make music a common property" should be supported by making good Hungarian violins as well.

About ten years have passed since I finished one of my writings with these words. During the past years not only much water has flown down the old

Danube – though at certain places less than expected –, the working circumstances of our violin makers have also changed substantially. Here and since then we could experience the truth of the verse: "Only free people can make wonderful things." Our violin makers can prove it, too; our lagging behind the world is more and more diminishing.

Besides the great old masters of the trade we have talented young ones, and even grandchildren appear on the scene. Antal Arzt, doyen of the trade, Pál Sáránszky, the master reputed far beyond our borders, István Balázs, the supporter of good-handed and hard working amateurs and Lajos Kónya, the tireless creator, whose grandchildren can already proudly bear the name of the founder of the dynasty, are personalities much devoted to Hungarian violin making. Tibor Semmelweis, Péter Temesvári and Lajos Kónya have done a lot both in respect of creation and organization. Ernő Guminár, László Marosváry and Tibor Semmelweis Jr. are getting better and better results at international competitions of violin makers. Close behind them we find the young violin makers of the High School for Musical Instrument Makers; some of them really deserve mentioning their names: Bencze Holló, Zsombor Kemény and Gáspár Kocsis. And we haven't even mentioned our outstanding restorers yet, without their work significant values might have been lost in the past decades. The names of Ferenc Lakatos and Attila Rezsabek are legendary without any exaggeration. The significance of their performance cannot be overestimated. We can only much regret that they are practicing their excellent repairing work without having descendants. From among the masters of the new generation of repairers the names of such young creators as Orsolya Kiss, László Nemessányi and László Tóth should be mentioned, but we have several young hopes besides them.

We also have to mention the excellent group of skilled workers at the Musical Instrument Factory of Szeged, who help not only the studies of Hungarian youngsters in instrumental music, but almost of the entire world, with their ever improving string instruments. The work of the master, Miklós Sebők, who is no longer among them, is continued by experts like György Romák and István Zsibók, who offer affectionate help for the education of musical instrument makers and with their creations to all Hungarian musicians. I know that I have left out many from among those worth mentioning, but I hope I will have the opportunity to make up for the negligence in my next book.

The good results achieved by Hungarian participants at the violin contest in Budapest in 1993, and in Cremona in 1994, may give good grounds for nice hopes for those who are worried for the future of violin making in Hungary.

NEMESSÁNYI SÁMUEL
(1837 – 1881)

Data for the Biography of Sámuel Nemessányi

In the Registry of the Lutheran Church of Liptószentmiklós (Liptovsky Sv. Mikulás) the following data can be found in the register of births about Nemessányi Sámuel:

Il. 2nd volume, page 419, year 1837
date and year of birth 12th January, 1837
date and year of baptizing 12th January, 1837
 (a single date fills both rubrics)
Parents' name, religion and civil status
 Nob. Andreas Nemessányi, Lutheran
 Susanna Missak Lutheran
Place of birth and residence
 Werbicz-Husték
Godparents' name, religion, status and civil occupation
 Johannes Scholtz
 Anna Krcho
The name of baptizing minister
 Matth. Blaho

(The data are published on the basis of the Birth and Baptism Certificate issued on the 28th February. 1941. No. 255/1941. Photocopy is Document No. 1.)

The head of the family was András Nemessányi shoe-maker. He had two other sons; János Nemessányi, a teacher, later school-inspector in Komárom, and Sándor Nemessányi, a toolsmith.

Sándor Nemessányi first learned the glazer's trade, but gave it up and became a carpenter. He came to Pest and became a journeyman at a carpenter's workshop in Magyar Street.

Already in the 50s of the century one of the most famous Hungarian masters, János Schweitzer, had an instrument making workshop just in this street. (Johann Baptist Schweitzer 1790–1865). Schweitzer learnt instrument making in the workshop of Franz Gaissenhof in Vienna (Franz Gaissenhof 1758–1812), who was taught by Johann Georg Thi/e/r. In 1855 Tamás Zach also worked in this workshop. In April, 1855, Nemessányi became an apprentice in master Schweitzer's workshop. As a result of his obvious talent, his profound knowledge of the wood industry, and thanks to the outstanding masters, he attained such a professional knowledge that was not paralleled among the instrument makers working in Hungary before his time and even up to the present.

Schweitzer retired on 21st December, 1856, at the age of 66. His workshop was taken over by Zach, who qualified Nemessányi already in his third year of apprenticeship instead of the fourth, on the 5th April, 1858. Nemessányi worked as a journeyman at Zach, then on the 9th April, 1859, he took out his "Traveling Book" and went to Prague to Anton Sitt.

At the beginning of the year 1859 Nemessányi probably travelled home to see his parents, since a master label, dated in March of the same year remained that he stuck into a violin he made, or completed there. (Liptószentiván, in the month of March, 1859).

Anton Sitt (Sitt Antal Vál /Fehér County/, 1819 – Prague 1878) learned the trade also at Schweitzer's. Then he worked in Vienna and later in Leipzig, and finally went to Prague and took over Jan Kulik's workshop. Thus, Nemessányi found himself in such surroundings in which he very much both was able to learn about making new instruments and restoring the instruments in need of repair. Sitt's workshop had a high esteem in Prague, therefore prominent representatives of the high standard musical life often took their instruments to the master for repair. This enabled young Nemessányi to study thoroughly the creations of famous Italian masters as well.

One year later Nemessányi returned to Pest, on the 5th April, 1860. He had the validity of his Travelling Book extended for entire Europe. However, instead of going abroad, he unexpectedly went to Szeged, where he married Magdolna Boldizsár on the 21st January, 1861.

Copy No. 213/1941 from the Parish Registry of the Reformed Church of Szeged, from the year 1861:

Date, month, year of church marriage

21st January, 1861

Date, month, year of civil marriage

(blank)

Name and civil status of groom

Sándor Nemessányi, Calvinist, musical instrument maker

Name and civil status of bride

Daughter of István Boldizsár, Magdolna

Place of birth, residence and house number of groom:

Liptó Sz. Miklós /Nógrád/

residing in Szeged

Place of birth, residence and house number of bride

Szeged, Lower Town

Religion of groom

Calvinist

Religion of bride

Calvinist

Age of groom 24

Age of bride 18

Family status of groom single

Family status of bride maiden

Name, religion and civil status of the parents of groom and bride

(blank)

Names, religion and civil status of witnesses

Ignác Erdelyi, head of musical society

Jakab Frimmel, conductor at musical society

Have they been confirmed?

(blank)

Have the banns been put up by the Church? Yes.

Minister performing the wedding

Pál Varga, Calvinist Minister of Szeged

Notes

The groom presented his birth certificate and his Travelling Book.

(The photocopy of the marriage certificate is Document No. 2.)

The wife's, Magdolna Boldizsár's father, István Boldizsár was a church conductor and a wealthy and respected citizen of Szeged. Nemessányi opened his workshop in one of Boldizsár's houses in the Lower Town, in Fazekas Street 170, and immediately was supported by the musicians of the town. Even the Conservatory of Szeged ordered instruments from him. (See later in the chapter titled: "The list of Sámuel Nemessányi's original instruments and master labels.")

In 1861 Nemessányi already turned up in Pécs, too, as proved by one of his master labels.

In 1862 he appeared in Kassa, then he spent a short period in Debrecen.

On the 30th December, 1861, his first child was born in Szeged, Géza Sándor Nemessányi, who was baptized on the 1st January, 1862.

On the 1st February, 1862, Nemessányi had the validity of his "Travelling Book" extended by the Council of the Governor-General in Pest.

On the 4th April, 1863, he was admitted as member to the Guild of Musical Instrument Makers of Pest.

To the Honourable Board of the Union of Musical Instrument Makers!

Nemessányi Samu has been given the right to perform the trade of musical instrument making under No. 7, Hajó Street in the City of Pest, at the session of the board held on the day indicated below; where of the principal of the Honourable Guild is now being notified.

Dated in Pest, on the 4th day of April, in the year 1863.

Issued
Barna Zsiga
notary

This year Nemessányi moved to Pest with his family. He opened a workshop under No. 7 Hajó Street. It used to be the shop of Ferenc Tischiniant violin maker earlier, but it became empty in 1860 following his death.

The period was very favourable for the trade. The musical development of Pest resulted in the increase of the demand for musical instruments, and the increase in the actual number of musicians was paralleled with the multiplication of the number of instruments in need of repair. At the same time there were few good masters. From among them Károly Brotskó died in 1858, Nándor Patzelt in 1859, Ferenc Tischiniant in 1860; Nándor Patzelt junior and Jakab Kabinger emigrated. Soon Tamás Zach, Nemessányi's one time master left Pest, too, so his only real rival left in town was Adolf Mönnig, whose knowledge was inferior to Nemessányi's. Consequently, all conditions were given in the workshop for professional and financial success. Nemessányi was overwhelmed with orders and his work was very well paid. He made several new instruments in

this period, and did a lot of significant repair work. For a new violin people paid even 150-200 Forints. He was also supported by the Boldizsár family. He probably had no financial problems at this time. The family soon moved to Gránátos Street, No. 4.

On the 1st January, 1864, he employed his brother-in-law, István Boldizsár (11th February, 1849, Szeged – 24th March, 1881, Szeged) in his workshop, whom he qualified after two years. István Boldizsár worked for one more year in Nemessányi's workshop as a journeyman. Nemessányi issued a certificate for him on the 20th December, 1866, in Szeged, stating that Boldizsár studied at his workshop from the 1st January, 1864, and performed well. István Boldizsár then went to the Military Academy (Ludovika), and returned as a lieutenant to Szeged, where he died on the 14th March, 1881, at the age of 32. He made no new instruments, neither during the time spent with Nemessányi, nor later.

On the 3rd February, 1864, the second child was born. Lajos Jenő Nemessányi was baptized at his birthplace, in Szeged, on the 4th February, 1864.

The third boy, Béla Nemessányi, was also born in Szeged, on the 12th February, 1866. He was baptized at the same place on 18th February, 1866.

The fourth child was also born in Szeged, on the 25th April, 1868, named Ilona Gizella Nemessányi, and was baptized in Szeged on the 26th April, 1868.

On the 5th February, 1870, Mrs. Nemessányi, maiden name: Magdolna Boldizsár, died at her parents' place, in Szeged (Fazekas Street, No. 113).

The children were taken in by the grandparents. The eldest son, Géza Sándor Nemessányi died a few months later (27th July, 1870, Szeged). The three younger ones were looked after by the Boldizsárs.

At this time the master's journeyman was Károly Voight and the apprentice Béla Szepessy. Károly Herman Voight was born in Markneukirchen in 1850. He began to work for Nemessányi in 1868, earlier he was mainly engaged in bow making at Bausch's. He learnt the trade of violin making primarily from Nemessányi.

Later he worked for Mönnig and Engléder, too. He went to Vienna in 1871 to work for Lemböck.

Béla Szepessy (1856, Budapest – 1925, Schruns) at the age of 12, in 1868, became an apprentice at Nemessányi's workshop. He was his most talented apprentice. He worked with the master until 1874, then he undertook work in Vienna at Zach and Gutermann, then in Munich. He finally settled down in London. He became independent in 1882 and became a highly reputed master in the insular country.

After the leave of Károly Voigt, Nemessányi found an excellent helper in the person of Ede Bartek. Ede Bartek (1852, Budapest – 1883, Budapest) learnt instrument making at Alajos Engléder. Later he worked for Zach and Gutermann in Vienna, then for Nemessányi.

Probably it was through him that Nemessányi got acquainted with Bartek's sister, Anna Bartek.

On the 12th February, 1872, Sámuel Nemessányi and Anna Jozefa Bartek got married.

Copy No. 53/1873 of the Marriage Certificate from the Registry of the Married of the Roman Catholic Church in Pest-Ferencváros, 4th volume, page 106, 1872, ie. one thousand eighthundred seventy-two...

Serial number 53

Year, month day of marriage 12th February, 1872

Family and first name and civil status of the engaged, and family and first name and civil status of parents

Sámuel Nemessányi

instrument maker

legal son of

† András, shoemaker and

† Saroli Éva

Jozefa Anna Bartek

legal daughter of

† Sándor, bricklayer and

† Morvay Teréz

Place of birth and residence of the engaged, street and number of house
(Nemessányi)

Szent Miklós

Liptó County

Inner city, Gránátos

Street, No. 4

(Anna Bartek)

Pest, Józsefváros

follower, Mészáros

Street, No. 8

Religion, age, family status and civil status of the engaged

(Nemessányi)

Lutheran

34

widower

(Anna Bartek)

Roman Catholic

19

maiden

Family and first name, civil status and religion of the witnesses

Sándor Nemessányi

toolsmith

Lutheran

Antal Bartek

engineer, journeyman

Roman Catholic

First and family name of the priest performing the wedding and his office

Sándor Bán

assistant minister

Have the banns been put up, or they were released from the banns or from other obstacles

3 times put to the banns

released from the obstacle of mixed religion

Remarks

Born on
 (Nemessányi)
 12th January, 1837
 (Anna Bartek)
 17th 19th March, 1852

(The photocopy of the Marriage Certificate is Document 4.)

The Boldizsár family welcomed their son-in-law's second marriage. They called the couple to Szeged, from where, on the 19th March, 1872 – hardly a month after the marriage –, Nemessányi wrote the following letter to his brother-in-law, Ede Bartek to his address in Pest, Gránátos Street, No. 4.

My dear brother-in-law, Eduart,
 We should have congratulated our dear father for his nameday in advance, however, it also makes me feel good if I wish him from here that God should give him a happy and healthy life among us – this is what my beloved wife, my Nina, also wishes for our dear father! And now let me inform you that we have arrived in Szeged in good luck, and if everything goes as we have expected – though everything goes slowly –, I believe that I can complete everything I wished to do this week. I will tell the rest in more details personally at home.
 Truly yours, with good will,
 Nemessányi S
 your brother-in-law

In the letter, at right angles to the above lines, at the side of the paper it reads:

Dear eduard, write about the news
 Bokor Passage No. 23
 Boldizsár István Szeged

(The photocopy of the letter: Document 5 and 6)

Soon two boys were born out of this marriage:
 On the 11th January, 1873, Sándor Nemessányi, later chief telegraphist at the Hungarian State Railways
 On the 21st January, 1874, Gyula Nemessányi, later bricklayer

István Boldizsár helped Nemessányi in this period, too. They sold the house in Fazekas Street, then the one in Bokor Passage, which was the common property of István Boldizsár and Sámuel Nemessányi; the former father-in-law had the entire house signed over to Nemessányi. (This was later the cause of a "serious and irreparable family row" – wrote Béla Nemessányi in one of his letters.)

On the 6th November, 1874, István Boldizsár died. The second marriage collapsed, because of Sámuel Nemessányi's extravagant personality. Anna Bartek

left with the two children. Meanwhile Ede Bartek, the brother-in-law, became independent, so the reliable helper was also lost.

It was again the Boldizsár family which helped. Mrs. Boldizsár, who meanwhile became widowed, sold the house in Bokor Passage – maintaining one modest living quarter for herself – on installments, and took her grandchildren to Pest and moved in to Nemessányi's. At this time they lived in Hatvani Street, No. 7. Mrs. Boldizsár ran the household and the workshop flourished again.

His son, Béla Nemessányi, wrote about this period: "Ede Reményi, the famous violinist of the time, turned up quite often in the workshop and he played for hours in sleeves on his new or repaired violin and sang. Their favourite Hungarian songs were the "Fly my Swallow" (Repülj fecském) and the "Maybeetle, Yellow Maybeetle" (Cserebogár, sárga cserebogár). The then still young Jenő Hubay, and many others, often paid visits to my father's small workshop..."

Károly Huber, Ridley Kohne (Kohn Dávid), Lipót Szuk and Nachéz (Naschitz) and many other noted artists had him work for them.

However, harmony did not last for long. Nemessányi did not give up his former improvident lifestyle. The installments received for the house in Szeged were spent, and Mrs. Boldizsár moved back to Szeged with Ilona, leaving the boys with Nemessányi.

Nemessányi sold his workshop and flat in Hatvani Street, and moved to Őz Street. They stayed there only for a few months, then they moved to Kerepesi Road, No. 69.

Things could and did not get better in the family which lacked maternal care. Probably Nemessányi's brother, Sándor Nemessányi, the toolsmith, sent a message to Nemessányi asking him to visit him at his sickbed. (For several years there was no contact between them, supposedly because of Nemessányi's lifestyle.) They met and the brothers made peace. Maybe they also agreed upon what should be done after the death of Sándor Nemessányi.

Sándor Nemessányi died on the 22nd November, 1877. Before this he was married with Lujza Hornow and they lived in Nagyfúvaros Street, No. 18.

Then Sámuel Nemessányi sent his two sons to their grandmother in Szeged, too, and sold his flat and workshop on Kerepesi Road, No. 69. Then in December 1877 he moved to the widow of his younger brother, to Nagyfúvaros Street, 18. Here, the widow of Sándor Nemessányi (born Lujza Hornow) offered him a room in which he could furnish his workshop, too. On the groundfloor of the house the woman opened a grocery.

Nemessányi lived with Lujza Hornow for the rest of his years. They had three common children:

Margit Nemessányi in 1878

Emma Nemessányi in 1880

Márta Nemessányi in 1881

The newly born were named after the younger brother, because Nemessányi did never marry Lujza Hornow, the widow of his deceased brother (Sándor Nemessányi).

New circumstances did not bring significant changes in Nemessányi's lifestyle either. Bohemian lifestyle probably greatly contributed to the sudden and early death of the greatest Hungarian violin maker at the age of 43, on the 5th March, 1881.

The following was written about his death in the
 E X E R P T No. 125 of the Death Registry of the Lutheran German Church
 in Pest:

Volume: Chapter IV: Page: 175.

One thousand eighthundred and eighty-one

Serial number: 45

Year and day of death

5th March, 1881

Name and status of the deceased, name of spouse or parents

Samu Nemessányi

musical instrument maker

husband of Jozefa Anna Bartek

Place of birth and residence of the deceased, with number of house

L. Sz. Miklós

Budapest

VIII. Nagyfuvaros str. 18.

Age of the deceased

43 years

Sickness or other cause of death

Oedema of lungs

Place and date of funeral

7th March, Budapest

Name of undertaker

Doleschall s.l.

Notes

(blank)

*I am to certify by signing with my own name and sealing with the seal of
 the Church that this excerpt is word by word conform with the original ar-
 ticle of the Registry.*

Budapest on the 6th day of February, in the year 1893

(seal)

Schranz minister

(The photocopy of the Death Certificate is Document 8.)

After Nemessányi's death several appreciations of his personality and life-work were published and have been published up to the present day. The authors of the writings and lectures, both instrument makers and musicians, all highly appreciated his work and unambiguously admitted that he was the greatest Hungarian master of violin making. The idea to compare his creations with that of other masters has not even turned up in Hungary yet. The appreciation is really rightful and well-deserved. Nemessányi's oeuvre by far surpasses the performance of all instrument makers who have ever lived or are living in Hungary.

The authors, however, often blame his age and his contemporaries for lack of sympathy and appreciation he ought to have had. This can definitely be rejected. His family, his wives' relatives, his masters, his apprentices, his customers and his patrons all – almost without exception – supported him financially, morally and professionally. Thus, the authorities of the age and the contempo-

raries cannot be blamed either for ungenerosity, or for not showing sympathy. Nemessányi could have "thanked" only himself for his financial problems, disorders in family life, and perhaps, even for his own early death.

Disorderly life, restless – sometimes professionally not even reasonable – travellings, a Bohemian – often shallow and lavish – lifestyle accompanied his life and ruined his marriages in the course of his short career. It is already striking that in his first marriage, his wife, Magdolna Boldizsár, spent more time with her parents in Szeged than with her husband. She gave birth to their children in Szeged and passed away finally there, and frequently spent longer times in between with the Boldizsárs. They were again the Boldizsárs, who helped him in his second marriage (the grandparents brought up the grandchildren and offered financial help as well), but the second wife, Anna Bartek – rather taking the trouble of bringing up the two newly born children alone – could not stay with the unreliable husband long either. (Anna Bartek, the widow of Samu Nemessányi was buried by his children – Sándor and Gyula Nemessányi – at the age of 78, on the 26th November, 1929, in the New Public Cemetery.) When the second wife left, again it was the Boldizsár family who offered help. Mrs. Boldizsár moved to Pest and helped Nemessányi to solve his problems, but she could not stand it for long, either. The still young master finally died beside his third life companion (Lujza Hornow), but even in this life period, proper financial background and satisfactory life conditions were provided by the woman for the man.

Succeeding generations are often inclined to judge superficially. This happened in many cases when appreciating Nemessányi; sometimes because of the lack of knowing the facts, sometimes – and it might be more forgivable – out of respect and reverence.

Béla Nemessányi (the son born out of his first marriage in 1866) for example wrote the following about his father's years after the death of his first wife: "...After the death of my mother and nine years of marriage, my father married again and everything changed immediately. The past, creative years were followed by an unhappy and turbulent life. After two or three years of separate life they divorced finally. My father's life was characterized by great despair, fall back, hardship and collapse..."

It was Béla Nemessányi again, who wrote about his father's way of working: "...Finally I can give some information about the way my father worked. He always worked in good temper, he was never tired. He worked with unparalleled refinedness and meanwhile he sang or whistled. Often he worked in his workshop behind closed doors, in order to keep out useless peeries. These were the times when he created his best works and got prepared for varnishing his violins with his jealously guarded amber varnish.

When a violin was ready, he put on the fittings and tried it himself, and with great joy listened to the intensity and clearness of sound and to the vibration of the strings. He had an excellent stock of woods: many years old maple, pine and linden; they sounded marvelously even without being plained.

He had a lot of violin patterns in his closed drawer; works by famous Italian masters and his own ones...

By the way, I would like to mention, that my father apart from Hungarian spoke German and Czech as well. ..."

**DATA FORMS OF VIOLIN MAKERS OF HUNGARY,
19TH – 20TH CENTURY
(SAMPLE)**

In the course of collecting data about the history of violin making in Hungary, we recorded the data on masters working today with the help of the data forms to be found in the Annex. The multiplied forms served primarily the goal that persons recording the data should not arbitrarily choose from the facts they consider to be important, but they should collect answers to definite questions, and only after recording these, should make – if necessary – further notes. Obviously the activity of each master is influenced by various circumstances. But it is again obvious that a study demanding at least some degree of objectivity, requires facts that equally define all the masters and record the data as precisely as possible. The data forms offer help to do this, and I can clarify it myself, because, though I was the only one to use them, they proved to be useful means for recording the different data without errors and misplacements.

The contents of the data forms were argued by many. Doubts were mainly sounded with respect to the necessity of data on the firts, and especially on further marriages. In the course of conversations the sceptics easily admitted that in industrial practice – and probably even more in case of musical instrument makers – the role of wives is very important, because marriage is often accompanied by the takeover of a workshop – especially in case of widows –, and thus, the relationship with the former owner of the workshop might become very significant. The same is true for the detailed study of relatives and descendents, and it is also important to record – from the aspects of the history of industry – the relations of apprentices and journeymen learning in various workshops, as well as the listing of workshops existing at the same place and in the same period. Those can understand and appreciate the various data best, who have already carried out similar research. It is perhaps not surprising that the most uncomprehending were the masters who were just requested to answer somewhat “embarrassing” questions of the data form.

The pages of the form in the Annex contain quite a lot of blank lines in practice, but I omitted them when publishing data on different masters. The standard lists are incomplete in case of all masters. They cannot be complete anyway, because I left out the notes – when they referred to something personal – and the detailed evaluation from the last page. I did so, because the selection necessarily was arbitrary, and I did not want to make things worse by publishing an “evaluation ” without illustrations; it would have been unfair to both neglected and published masters.

All selections are necessarily limited. The one who selects, cannot get rid of his own limits, and even if he tries to be objective, his “objectivity” remains necessarily subjective. What helped and what hindered my selection?

I tried to select the most notable masters from the material I have piled up during many years. But who can be taken for the most significant? The one who made instruments in the greatest number irrespective of their quality? (Namely, whether they are MUSICAL INSTRUMENTS or just “instruments”?) Or the ones who had the best results at various competitions? (At which contest,

when, and under what circumstances, and by the judgement of which jury, and with what kind of instruments?) Or perhaps the master who makes "old-type" instruments, or the one who makes modern ones, or the one who makes both? But those masters who do not make new instruments, but excellently repair valuable and less valuable instruments may as well be the most significant! Or may the ones who teach future violin makers the skills of the trade and train outstanding masters for the future deserve this title, too? I stop listing the long row of doubts and uncertainties, though I would be able to go on. I have mentioned some of the possible approaches to avoid being blamed by unquestionable subjectivity. If it is possible at all. I have tried to list on the basis of the aboves the masters I believe to be the most significant. When writing these lines, some of them are no longer among us. The following pages might express our gratitude to them for the work performed for the benefit of the entire Hungarian culture.

DATA FORM (SAMPLE)

Name.....
 Place of birth.....
 Date of birth; day month, year.....
 Mother's name.....
 Father's name.....
 Father's occupation.....
 Names of brothers and sisters.....
 Sisters' and brothers' year of birth.....
 Sisters' and brothers' occupation.....
 Family status.....
 Name of spouse.....
 Occupation of spouse.....
 Date of marriage.....
 Place of marriage.....
 Former marriages.....
 Name of children.....
 Children's year of birth.....
 Children's place of birth.....
 Children's occupation.....
 Address.....
 Former addresses.....
 Schools.....
 Qualification.....
 Other qualification.....
 Studies in playing musical instruments.....
 Teachers of musical instrument playing.....
 Foreign languages known.....
 Who did he learn musical instrument making from.....
 When.....
 Where.....

Who else worked in the given workshop.....
 Was he an apprentice in other workshops, too.....
 When.....
 Where.....
 Who else worked in these workshops.....
 Who released him.....
 When.....
 Who were released at the same time.....
 Who did he work for as a journeyman (when, with whom).....
 When did he take his master exam.....
 What were the tasks at the examination.....
 Who were the members of the examination committee.....
 Who else took master examination at the same time.....
 Who did he work for as a master (when, where and with whom).....
 When did he become independent.....
 Where.....
 Who were independent masters at the same time and at the same place.....
 The addresses of his workshops.....
 The address of his present workshop.....
 Who were his apprentices.....
 Apprentices who learned in his workshop.....
 Who worked as journeymen in his own workshop.....
 Who worked as masters in his own workshop.....
 Professional and social activities (Craft Union, KIOSZ / National Union of Crafts-
 men /, etc.).....
 Exhibition (participation).....
 Contests (participation).....
 Professional awards.....
 Other awards.....
 How many instruments has he made.....
 Violin.....
 Viola.....
 Violoncello.....
 Violon.....
 Guitar.....
 Others.....
 Features of his instruments.....
 Type.....
 Varnish (material, colour).....
 Master's signs.....
 Others.....
 Note.....

JUDGEMENT AND EVALUATION OF BOWED INSTRUMENTS

In 1979 the Institute for Musical Sciences of the Hungarian Academy of Sciences entrusted me to prepare a study titled "Judgement and Evaluation of Bowed Instruments". The work required to continue and significantly expand the research started in 1970–1971, because in recent years remarkable changes have taken place in this field, too. The extension of international relations, the impacts of western markets on prices and the changes of home prices had enormous effects on the evaluation of musical instruments as well. The demand for antique instruments has increased, and it acted as a further price increasing factor. At the same time Hungarian cultural development resulted in increasing demands for musical instruments for orchestras, schools and performing artists, what contributed to the expansion of musical instrument making in Hungary and to the import of foreign instruments. The above circumstances and the need for historical reviewing of musical instrument making in Hungary made the accomplishment of this work reasonable.

In my study, I dealt with masters of Hungary. This means that I included all Hungarian masters, whose activities were verified by reliable information.

Naturally I had to limit the group of Hungarian musical instrument makers, thus, only those are listed, who were engaged in making bowed instruments.

The quoted prices apply only to violins, but the attached study gives guidance how to convert the prices of other musical instruments.

In the first line of the list we find the name of the master, in the second the place and field of activity. Naturally, if one of these is unknown, a question mark figures in the appropriate line. Sometimes all data figure, in other cases quite a few of them are missing. In a separate line we find the prices (always subjects to forints). I want to note here that purchase prices are always subjects to the rules of supply and demand, though many other modifying factors may have an influence on them. The prices published here are averages, and in all cases refer to well preserved instruments, which satisfy basic professional requirements that I have discussed in the present study.

Finally I have to mention that this study, both in respect of its contents and magnitude, is the first summary of the subject in Hungarian language. The study that I began to write earlier (1970–71) can be considered only as an experiment and its extent is far less than that of the present one. Violin makers of Hungary have never been listed in such a comprehensive way in any former writing. Obviously, the most difficult thing is to make the initial steps, and it has many traps in store. Luckily, we have overcome them by now. For my future work I request the help of those who believe, like me, that it is important to make the history of violin making of Hungary known to a degree and in a quality it deserves.

Typical Features of the Price Changes of Bowed Instruments

We can take it for a fact that on the market of bowed instruments the demand for and the appreciation of Italian origin bowed instruments is the greatest. Amati, Stradivari, Maggini, Guarneri and other classic Italian masters have such a high esteem still today, that the masters of Cremona and other Italian towns can still trade their instruments for much higher prices and in greater number than others. The above masters and many other Italian masters created really outstanding pieces in the classic age of violin making. The average level of their creations is so high that only few masters of outstanding skills could reach it during the history of violin making of their own country. Admitting the aboves, we must however not forget that even Italian violin making cannot be viewed without taking time into consideration. Its standing was different in the 17th and 18th centuries, in the glorious days of Cremona, and in the 19th and 20th centuries. The best French, Hungarian, Czech, English and German masters gradually acquired the principles and methods of the great Italian predecessors, and though they could not find the "Secret", they have solved many secrets and from time to time their achievements surpassed the performance of later Italian violin makers. In view of the above, we must not value any Italian instrument from various ages higher than non-Italian ones.

The nationality of the master is also an important factor in setting prices. I have already written about the advantages Italian masters enjoy, but local advantages of masters should be considered, too. In every country local masters can get higher prices for their creations. (Perhaps conditions in Germany represent the "compulsory exception", where German masters are usually lower valued than foreign ones.) There are several reasons for this. The name of a master working in his home country is the best known in his surroundings. The originality of his instruments can be best judged in his own country, and thus, the customer is not subject to the danger presented by forgers, so common in this field. He can satisfy the demands of musicians directly, through personal contacts. Publicity and fame that includes many factors (the opinion of living masters, the spread of his instruments, publicity by means of tv, radio, newspapers, contests, etc.) are the most efficient in his own country. In view of the above it is natural that in Hungary Hungarian masters instruments, while for example in France that of French masters' can generally reach higher prices than they would abroad. However, there are some exceptions here, too.

We have to consider the differences in prices on the local instrument markets of different countries. Just like the prices of certain consumer goods that enormously differ in the big stores of London, New York, Berlin or Budapest, the prices of art treasures and musical instruments differ as well. These differences will most probably exist for long, independent from the changes in the exchange rates of various currencies. We cannot strive at a uniform price system – since it would contradict basic laws of the economy –, but in order to protect our stock of old Hungarian and foreign musical instruments it seemed necessary – by modifying the artificially maintained unreasonably low prices – to make preventive steps against the illegal outflow of bowed instruments from the country.

I have indicated average prices next to the names of the masters in the list, but it does not mean at all that the value of all instruments coming from

the same workshop is the same. In the creative life period of a master there is always a first and a last instrument, and between these two, ten, or – as a result of a long and creative life – several hundred instruments leave the workshop of the same master. Obviously each of them have different values. I don't want to analyse all the components; it might be enough to point out that there are no two identical logs, life and work conditions result in different circumstances, periods of improvement and decline are unavoidable, the good results of successful experiments and the failures of unsuccessful attempts can always be felt, as well as multiplied efforts made for special occasions – exhibitions, contests, special orders –, and there are many other minor momentums which finally become decisive in the course of creating an instrument. It would be in vain to try to enumerate them all.

When evaluating the pieces created by different masters we also have to put further facts – more important than the above ones – into consideration. Many of the masters do not even strive at producing instruments of the same value. Each of their instruments tries to satisfy the varying demands for quality of learners, professional musicians of orchestras and reputed artists by offering a choice that conforms to the demands. Thus, instruments of varying qualities – ranging from factory standard to master-pieces – might be released from their workshop. Realistic valuation consequently calls for thorough examinations by experts.

The changes in fashion and taste also play an important role in the price formation of bowed instruments. It need not be explained in case of individual demands of individual customers, but we can experience it in different periods, in different countries and on an international scope. In the age of A. Stradivari and J. Stainer, at the turn of the 17th and 18th centuries, there were no huge concert halls, the ideal sound was a soft, intimate chamber-sound. At this time the instruments of the two masters were equally demanded and appreciated. Then times and tastes changed, and today musicians, collectors and museums pay multifold prices for the violins of the great Italian. It is also well known that the musicians of our folk bands pay more for instruments of greater voice, and the masters who make such instruments are more appreciated in their circles, and they also care much for the colour of the instruments when choosing them for buying. The name of J. Guarneri del Gesu became known all over the world at the beginning of the last century, while D. Montagna's instruments are getting more and more demanded in our days.

We can often see the impact made by great violin artists on the formation of prices. Ch. A. Beriot's name and art at about the middle of the 19th century, greatly contributed to the flourishing of G. P. Maggini's cult. Ole Bull's violin made Gasparo da Salo's name world famous, and since Niccolò Paganini the popularity of the violins of J. Guarneri has ever been increasing. However, this is not the only way how musicians can contribute to the esteem of instrument making masters. Names significant from the aspects of the history of music, or related to certain instruments, can have great price increasing effects.

Bowed instruments can be evaluated from several aspects. Among them the most important one is the sound, but the significance of the aspects of history of arts, history of music and history of industry is also great. Naturally, in case of a violin used for practicing, the sound, the proportions, the dimensions and the shape are the most important factors, while collections care first of all

for originality. Consequently, when a certain instrument is being bought, these factors can also modify the price according to the requirements of the buyer. I will return to the detailed description of the listed characteristics in the relevant chapters.

The condition of the instruments, the extent of wear, the repairs made on them, the matching of the various parts, the master symbols, the age, rarity and the aesthetic value might also be price modifying factors. A living master, or his surviving descendents, however, can define the prices themselves, so I did not include these in the list.

We have to mention the general processes taking place in modifications of international prices. These are characteristic, though we are not in the position of making comparisons as mentioned earlier. The annual price increase of bowed instruments that can be taken for a worldwide phenomenon, the sucking effect of the United States and the increased demand for treasures of art resulted in a 30–50 % price increase between 1960 and 1970 in Europe. From 1970 on there was a further significant increase, then from 1990 on a noticeable decrease took place. In the course of these changes, due to the above listed factors, the instruments of certain masters were unproportionally revalued while others' were not. This makes the contents of the information – in newspapers, articles, catalogues, price lists, etc. – on selling of musical instruments in earlier years somewhat doubtful.

Qualitative Features of Bowed Instruments

The most important demand set to musical instruments is good sound. However, the impression the instrument makes on us at the first glance is also not negligible. If we find it ugly, we might not perhaps be willing to sound it, or perhaps we judge its sound differently because of this feature. Nevertheless, we can state that nice sound fascinates all violinists. However, it is just the definition of nice sound that is disputed most. Physics has suitable means and methods to analyse sound from certain aspects. But these means are expensive, too sophisticated and hardly accessible, and even when they are put to use, the results are not so unambiguous as we might expect. Precise data might be produced for comparisons, but subjective factors cannot be eliminated from judging the sound. The personality of the violin player, the individual features of his way of generating sounds – within this the role of the right and the left hand – are different from man to man. Again, the age, sex and mood of the audience and the acoustic features of the place of performance are always different. Climatic factors – temperature, humidity, pressure, the hour of the day – all have an influence on the sound of the instrument, and naturally on the performance of the violinist. It is a frequent experience that in the hands of a good violinist all violins sound well, while in the hands of others even a master piece can emit only poor quality sounds.

Knowing all this one might think that there is no criterium to base expert evaluation of the sound of a musical instrument on. I, however, believe, that if an instrument can be sounded easily, all its sounds are even and free from additional noises and has sufficient carrying power, it satisfies the acoustic demands that are required from good craftsman's work. The demands of violinists are not

always the same as the ones mentioned above. Some artists prefer instruments that are more difficult to sound, while others like violins with strings having more characteristic tones. But this would again lead into the world of individual taste, which is different for all, and can be neglected when making evaluations in general. We cannot expect any of the masters to satisfy all individual expectations by one instrument; the demands for light or dark tones, or for soft or metallic character on each string. What the good master knows is what he should do with his instrument to satisfy *not contradictory!* requirements. He is able to make two very similar instruments from wood of different nature. (Naturally, both must be wood suitable for building instruments.)

It has to be mentioned, too, that sometimes good quality sound can be found in case of instruments produced by factories in series. Certain factories base their production methods on classifying their instruments according to their sounds at certain stages of serial production.

Finally, the quality of the bow, resin and strings, the dimensions of the beam, sound-post and foot as well as their placement and material also have their influence on the sound of the instrument. We think it is necessary to list these factors too, because they are the ones which almost permanently change with the years and may distort the sound of even the best instruments and result in erroneous conclusions.

When judging the works of masters, in addition to the sound, the appearance, the harmony and the elaboration of details, the quality, colour and method of application of the varnish offer much help. Specially characteristic features are the tracing, shape and proportions of the snail, the place and cut of the sound-holes, the precision of inlaid-work, the finish of corners and the plasticity of the instrument. Examining the quality of the materials used – wood, varnish, colouring materials – might also present important bases for judgement. Finally, quantification of dimensions and proportions might also help in forming our opinion.

The appearance of the instrument first of all refers to the taste of the master. The shapes of instruments belonging to the family of bowed instruments remained practically unchanged for many centuries, since the age of the noted Italian masters. The great art of G. P. Maggini, N. Amati, A. Stradivari and J. Guarneri resides not only in their making excellent instruments, but in looking for new solutions, and creating new shapes. They were the ones who created the shape of classic violins which is generally accepted today. Present masters are not expected to look for new shapes – the rules of international contests definitely forbid it –, they have to follow the well-known traditional patterns. Inner construction, however, with the appearance of modern strings, went through significant changes; the sound-beam is longer today, the mensura is also bigger, the inclination of the neck is greater, and certain changes can be traced in small details, too. The demand for stronger sound resulted in somewhat bigger dimensions (upper and lower blocks). Sometimes the experiences gained during long years of repair work lead to changes (stronger lathing reinforcing the rims, sunk lower saddle, modification of the lower tongue of the soundholes). Consequently, masters of modern times have to follow the patterns of former ages in respect of shape, but they have many other chances to prove their skills. Sometimes a slight change in the details gives quite a different character to the entire instrument. The greatest masters make use of this opportunity and release

hundreds of instruments which have the same classic shapes, but nevertheless they are all individual pieces and show the individual features of their maker.

The finish of the instruments and the professional and careful work on the inside are characteristic for ages, countries and makers. Today factory made instruments can be recognized best by the neglect of the above. Neglecting precise inside finish makes production quicker, because the work phases of finishing sometimes require much more time than basic operations. On the other hand similar phenomenon can be found in the 16th–17th centuries, and even later, with other Italian masters. Namely, roughly done woodwork sometimes refers to factory production, sometimes it is a proof of the age of making. When and how rough finish or artistic largeness can be detected, is hard to list. Often we find that symmetrical parts – the two sides of the snail, the two sound-holes, the side cuts, the two shoulders – are not identical. Some masters say that a certain degree of asymmetry is a conscious master trick of building instruments and not necessarily the consequence of careless work. Sometimes there are smaller or greater deviations from symmetrical in dimensions, placement and shape, sometimes even the corner blocks are missing, the profile of each lath supporting the rim is different, the design of the rims lack uniformity, or the material used for the snail, back and rims is different, or the traces left by the chisel are not smoothened (sometimes not only in the inside of the instrument, but on the snail as well); nevertheless, how beautiful an Italian instrument of a given age can be in spite of all largeness of its finish!

Similar caution is required when examining the inserted laths. Today's workshops usually save the cost of using them in the course of the work process and often they just paint two black lines on their instruments imitating inserted laths. But we can see the same on old instruments as well. Sometimes the stripes are just burnt in, sometimes they are carved in a bit, but it also happens that no ornament is used to substitute the inserted laths on the back.

It was probably the role and "secret" of varnishing that was most discussed in the last century. Stirred up emotions have not yet settled even until the present day, but well-trained masters have learned that a good quality varnish is only one factor among the many unknown ones, and though it cannot be neglected, the varnish in itself cannot substitute all other missing factors. It is very useful to know about some basic conditions when making examinations. It is the most difficult to work with varnishes of oily base; drying takes much longer than in case of alcohol based ones; consequently, they are not much used in the production of cheaper instruments. Its striking feature is that in the course of drying very small cracks, hardly visible, or invisible to bare eyes, appear on the surface. The cracks are similar to the hairwide cracks found on oil paintings, which in case of a thicker oil paint layer are even wider, and run in broken lines. The great Italian masters did not know about shellac, consequently, the use of it refers unambiguously to origin from later periods. Such phenomenon might be explained by repeated varnishing or renewal, too.

A special varnishing technique can be found especially with the masters of Vienna and Bratislava, who applied varnish on a glue base. This method is rather easy to recognize because of flaking. The missing layer of varnish does not give the impression of uniformly thinned and rubbed surfaces which are generally due to wear and do not have sharp contours, but appear as sharply outlined, offcoming, rigid and glassy breaks.

The most difficult thing is to apply varnish uniformly and in light colours. We can consider as ideal the varnish applied in thin layers, free of trickling down, transparent and best accomodating to the elasticity factors of the wood. The famous varnish of Cremona was one like this, which can only rarely be found today on a few beautiful instruments. The matured, foamy and silky shine and elasticity of this varnish have been sought for for many decades, and the goal to find out its "secret" still chases hundreds of amateurs and professionals into indefinite number of experiments.

The quality of the wood used significantly influences the quality of musical instruments. A good instrument can only be made out of wood satisfying acoustic requirements. Many books and studies have been published on the subject, and we can state that those who know the profession at least to some degree, agree on this basic question. To discuss it would require much more space, nevertheless, we can state that the pine used for the cover must be split radially (like cake slices), it must not be twisted and the surface of the split must be smooth as glass. The wood must be old enough, its radius must be amply sufficient for half width of the instrument, and finally, it must be dry enough. Skillful cutting down of the tree should not be neglected either. There are many disputes concerning the proper treatment, drying and use of wood after cutting down, however, all agree that minimum 4–5 years are needed for natural drying from cutting down to using up. Undoubtedly, wood cut down earlier is more suitable for making instruments – if all other conditions are met –, but after some time – approximately 35–40 years – nothing can be found in the structure of the wood that would make further waiting reasonable, or explain the use of various methods of artificial "aging". Certain factors – oxidation, wood diseases, rotting, etc. – definitely argue against long storage. It is true that instruments mature with time, their sound might change, but we cannot expect a poor quality factory made instrument to become a master piece just because it had grown 50–100 years older.

The quality of wood used has not only acoustic, but also aesthetic effects on bowed instruments. The density of the annual rings of pine, their stronger or fainter character, and further variations resulting from the direction of splitting and methods of putting together, all add to the entire impression made by the instrument. Namely, the wood used is a decisive factor both from the aspects of acoustics and aesthetics in the family of bowed instruments. It might be worth mentioning that though there are many for and many against dense or thin fibre pine, we can find both extremes, and between the two, numberless intermediate types of materials on excellent musical instruments. The use of maple is not necessary by all means, although it is usual in many kinds of instruments. Though their pattern is not so attractive, the use of beech, sometimes chestnut, rarely exotic kinds of trees – mahogany or purple-wood –, pear (especially for snails) and sometimes the combined use of several kinds of wood can be found on instruments. The lack of proper material can usually be noticed on instruments made by amateurs and it often results in poor quality sound.

We have to discuss the meaning of the adjectives "factory made" and "master" used especially in connection with bowed instruments. At the first hearing it might seem to be obvious that in factories factory-made instruments are made, while masters build master instruments. Today, however, the problem is not that simple. Masters no longer go to forests to choose the proper

wood and to cut it and process it, they usually get it from big timber depots, sometimes they even have others make the rough work, and sometimes delivery firms make the rough assembly of the required type of violin, while the master makes only the last finishing – and sometimes the inside dimensioning or shaping –, then he puts his master symbol in the ready instrument. However, we shouldn't believe that we wouldn't have met similar phenomena 100–150 years ago. Markneukirchen, Mittenwald, Schönbach and Mirecourt – and it would be easy to list many other towns where musical instruments have been made – have been producing musical instruments in series for centuries. At these places a family or a master makes only one part of the work – carving the snail or bending the rims, etc. – to such a perfection that any noted master could be envious of it. One of the latest methods is the already mentioned selecting. We also know that already Stradivari used patterns which made his work easier and more uniform and helped the master pieces be more precise. There live masters also today who want to make all their works look the same, while others always want to achieve something different in each of their creations. Among selected factory-made musical instruments we find some with perfect material, shape and finish, and most importantly with excellent sound, while the works of some masters are far below this level. So, where is the limit then? What makes a master piece a master piece? I think only individual work should be the basis for judgement. In a factory instruments are made in series with uniform dimensioning, while the master – in contrast to the accidental good results of large-scale production – creates consciously and accommodates all his pieces to the structure of the wood available. It does not matter that he uses electric tools, patterns and applies some methods of large-scale production. The result of his work might not be so regular and precise in respect of details, but the instrument as a whole provides a better general effect.

The precision of dimensions is an important factor for bowed instruments. Instrument makers are always inclined to make innovations. We can see how masters try again and again, in different periods, the same ideas, which have been tried several times by their predecessors. Among these we find the use of different kinds of wood, various methods of varnishing, different components, new shapes, various modifications of the structure, imaginative ornaments, but their most usual concern is to change dimensions. This is a constant experimental field of violin making from the first days of its history till today, for both masters and amateurs. Initial extremes disappeared by the 17th–18th century, and classic dimensions became established. Today, we should not be concerned with extremes and skilled masters, instead, we should consider amateurs and laymen. We should talk about them mainly because they – due to lack of skill – spoil valuable instruments, while musicians – with even less knowledge “remake”, or “repair” or “give sound” to their instruments using their own innovations.

Returning to the established standard and generally accepted outside dimensions of musical instruments, which are compulsory at international contests, too, we have to mention the trend experienced recently especially at western orchestras and with respect to increasing the sizes of violas. This attempt is reasoned by the fact that to have a well-balanced orchestra sound there is need to fill in the interval between violoncellos and violins by lower viola tones. This cannot be realized by the small bodied, 38–40 centimetre long instruments. This is why there is an attempt to buy – in spite of the protest of violin players trained

over to viola – instruments of 42–44 centimetre, which, with the help of greater surfaces and hollower sound box are supposed to achieve the desired goal. Similar attempts were made already in the 16–17th centuries, but could not become general, while the results of present attempts will probably become general.

Besides professional books publishing the dimensions of musical instruments, monographies and catalogues also publish data on characteristic dimensions used by great masters. However, to use them requires great care from experts. Apart from inaccuracies, changes in dimensions of old instruments due to damages, repairs and substitutions, and the uncertainty of the origin and originality of the examined instruments (great masters rarely worked with the same dimensions), there is the danger presented by forgers who might know about these data, and thus, an instrument can become even more doubtful when its dimensions conform to the master's, and also when they do not.

Naturally, dimensions believed to be original can be used by the research of musical instruments, but they refer more to periods, attempts and trends, than to the originality of the given instrument.

Originality of Bowed Instruments and the Methods of Forging Them

Having access to modern means of science, we can use appropriate aids – microscopes, lamps, photographic methods, chemicals, measuring instruments, professional books, collections – to perform various examinations. If and when we have made clear the basic principles concerning originality, forging can unquestionably be proved or denied.

However, in case of bowed instruments, even in this respect, there are some unanswered questions. When can we accept as original an instrument bearing somebody else's master label? What operations should the master perform himself on his instrument to make it acceptable as original? Are the creations which were released from his workshop, but were more or less prepared by journeymen and apprentices original? What parts of the instruments can be replaced without spoiling originality?

To answer these questions I believe we have to start from the information possessed about the given master and his actual circumstances. If we can define the original maker of an instrument, we must not rely on the label, since the priority of the object is obvious.

Among the characteristic features of masters, we have to consider not only the work processes they perform themselves, but also the facts that they run a workshop, and perhaps other masters work with them, and they employ apprentices and journeymen. All these should be viewed together when judging a given instrument. There are some who cannot carve out a nice snail, therefore they leave it to others; some have others make the harder part of carving and chiselling, some leave varnishing to a painter or a chemist. These cannot question the originality of their instruments. On the contrary, knowing about and recognizing the above factors on the instruments, help to prove their originality.

Nowdays instruments for sale very rarely appear with their original fittings. The keys, the upper saddle, the finger-board, the foot, the string-wrest, the sound-post, the lower saddle and the button – though some masters carve all these themselves – cannot be considered parts of the instruments, consequently they

cannot be the criteria of originality. It is also a frequent case that because of much use the neck wears out and the instrument – while the snail is kept – gets a new neck by sawing out the old one (shifting). Replacement required because of the wear of the sound-beam due to the already mentioned increase in the pressure of strings is also common. These operations have no effect on originality. Naturally old fittings; the neck, the beam, etc. provide many valuable data for research, and consequently it is an important task of collections to keep and preserve them. Frequent repairs and damages, however, often lead to the replacement of certain parts of the instruments. Replacement of the upper or lower blocks, the corner blocks, the laths supporting the rims is not that important, but the replacement of rims and inlaid laths and edges is. And finally, the instrument cannot be considered original if the snail, the back, or the cover is not original.

All these are not so important for musicians that it would keep them from buying an instrument – for them the quality of sound is the most significant factor. But the instruments possessed by museums should be original creations, and they should only have the kinds of replacements listed above as acceptable.

Beside original instruments we have to speak about copied ones (copies), imitated ones (imitations) and instruments made according to patterns used by great masters (models), about individual shapes and creations greatly deviating from usual (fancy-instruments), and the instruments made on the basis of written or material relics of the history of arts (reconstructions). A *copy* is a precisely and truly copied piece made after an existing instrument, which resembles the original in all details. An *imitation* is the copying of one or several instruments made by the same master, in a characteristic style, but not precisely, and aged (imitated) within the given style.

It is a general practice today to adopt the shapes, dimensions and forms once used by a famous master. In case of these creations the pattern can be identified; Stradivari, Amati, Maggini, Guarneri, etc. patterns. They are called *models*, bearing the master's name. (A "Stradivari model").

In fact, individual shapes can always be traced back to one of the noted antecedents, though small deviations and minor modifications might well characterize the actual maker.

The instruments that deviate very much from usual in shape, contour, arrangement of strings, and dome, are called *fancy instruments*. Possible variations are so numerous that it is hopeless to make any attempt to give even a relatively complete list of them. Some of the typical ones: triangled, oval and trapesoid violins, finger biscuit shaped violin, glass violin, etc.

Instruments which were rebuilt by using relics of literature, fine arts and history are considered *reconstructions*. To make them requires great accuracy, knowledge on style, history of music and history of musical instruments, if the aim is not to provide further material proofs for the already common misunderstandings.

A separate study would be needed to discuss the forging of bowed instruments. Very complex professional, legal, ethical, economic and other aspects must be considered to be able to answer the questions of this field. This activity is regulated by different rules in different countries; at some places it is forbidden, at others limited or tolerated, or even encouraged, but we also find coun-

tries having no relevant regulations at all. A further complication is that – as we mentioned earlier – masters usually follow the patterns of one of their antecedents. Whether it falls into the category of models, or imitations, or copies, can be defined based on the above. But the future of finished instruments might be problematic. We can experience from day to day that even factories make use of the popularity of noted masters and glue their names into instruments manufactured by them. The same is done by certain masters and dealers. It is a well-known fact that in Hungary in the 30s there was a so called “English Workshop”, in which hundreds of imitations were made and furnished with fake labels.

Professionals say that it can be well seen on the instrument whether it is factory-made, or much younger than the original. This is generally true. But there are a lot of people who buy instruments, but cannot professionally judge and decide in these matters. The above practice is nearly several hundred years old, so judgement might present problems even for an expert. And let us see the activities of dealers and profiteers. Many of them do not use the above methods, but international and Hungarian legal practice knows about quite a few cases when fake instruments were offered for sale.

We have seen very different ways of replacing master labels. The maker often sells an imitation under his own name, but the next owner takes his label out and replaces it by a more valuable one. In other cases old instruments are made up and sold as master pieces. Sometimes an instrument is made by using the broken parts of an old one and sold as an old instrument. It also happens that a conceited master puts his own name into the instrument of an other one, who made more valuable instruments, only to prove his own skills. Instruments are forged in many different ways. Clever and less clever forgers can be found among masters and laymen, professionals and amateurs, musicians and profiteers, art collectors and art dealers. If this activity can be at all distinguished from the above mentioned ones, then the criterium is, that it is performed for making profit by cheating others. If this criterium is not met, namely the origin and the nature of the instrument is made known to the buyer, we cannot talk about forging. (It is true, however, that in such cases no fake labels are glued onto the instruments and no efforts are made to change its original condition.)

There are many methods of denouncing forging. The age of paper, wood and varnish used can be defined, as well as the use of various aging methods. In most cases, however, there is no need to make any examination. For an expert the overall impression of the instrument, the varnish and the sound, immediately tell the most important thing; whether the instrument is a valuable masterwork or a useless fake. If, however, an ingenious forger can solve all the above problems, the value of his instrument is not much less than that of the one he tried to forge. Naturally, we do not speak about the masterpieces of the greatest violin makers, because their creations are in most countries registered treasures of art, and thus, forging is almost impossible.

Master Labels, Master Symbols and Master Signs of Bowed Instruments

From the very beginning of the written history of instrument making, the makers indicate where and when and by whom the given instrument was made.

These data are usually recorded on a written or printed label, which is glued onto the inside of the instrument, usually to its back. The material, size, information and placement of labels are very different. It might be paper – this is the most common – or parchment, silk, leather or wood, etc., from 1–2 to 15–20 centimetres containing sometimes only a single name, sometimes a long verse. Besides the name, location and the year of making, it often indicates the opus number (Op:), which shows the serial number of the instrument among the ones made by the given master. Another group of masters writes besides the labels – or instead of them – their names by hand inside the instrument, or on one of its parts, before gluing it together.

Burnt in symbols are also frequently found in musical instruments. They are mainly on the inside surfaces. They may indicate the name and the place of making, but sometimes only the initials. If it is the latter case, it is mainly used on the outer parts of the back – usually on the acorn or under it –, on the snail or the lower rims near the button.

Instead of burnt in symbols *knocked in* master signs can sometimes be found at similar places. This is made with the help of a metal pattern, so they look usually the same.

Recent masters – knowing about the abuses mentioned above and common in instrument making and trading of musical instruments – take much care when labelling their instruments, so it is quite frequent that we find several or perhaps all of the listed signs in their creations. This is a real help for identification, but we have to note that the danger of forging mainly threatens old masters, who could not use these methods in their time.

We call those little features of the craft master signs, which are born in the course of making an instrument and tell a lot about the creator.

The shaping of the corner, the closing – pricking out – of the snail, the cut of the sound-holes, the shape of the acorn, the finish of the edges, inside details and many other minor features can be characteristic of a master's work, and these cannot or can hardly be forged. The shape of the tools used by the masters is different and the masters hold and use them in a different way, consequently they repeat the habitual movements in the same way and thus the touch of their hands is preserved on the instruments. Recognition and evaluation of these signs is a good help for the expert. Naturally colouring and varnishing techniques also belong to this sphere.

Summarizing; we can least rely on master labels when examining musical instruments. Originality is relatively easy to determine – the material of the paper, the way of writing, the paint, or the ink, and the way of gluing inform us – but in many cases we find the labels of strangers on the instruments, and then the most important bases for judgement are the particular work and master signs.

The State of Bowed Instruments

When setting the price, besides the above, the condition of the given instrument is also an important factor. The wood often cracks, breaks, the instrument is getting worned, or it is damaged, and all these have an effect on its value. In the chapter on originality of instruments I have already mentioned the

replacements – that of the neck, beam, sound-post, laths, and perhaps the acorn – that do not effect the originality of instruments, consequently neither the prices. Cracks and breaks change the value of the instrument even if their repair was professional. (If repair is really professional, it has no influence on originality.)

Below I will discuss the depreciating factor of particular cracks:

The most dangerous crack in the family of bowed instruments is the one of the back near the sound-post. It is possible to repair it, but it would cause 30–40 % depreciation.

The crack of the beam on the cover does not cause such an enormous change in the price, though the damage of the cover is the most dangerous crack. And though it is repairable, depreciation might reach 20–25 %.

The crack of the sound-post on the cover would result in a 15–20 % reduction in price.

The above ruptures would usually occur in fibre direction, but the damage is heavier if it happens across fibre.

Other damages may also occur on the cover and on the back, their effect depends mainly on their size. Ruptures of snails and rims are not less frequent, though their significance is less, compared to the above mentioned ones. Decay, various cracks and discontinuities caused by frequent dismantling, the wear and break of key-holes, cracks along the lower saddle, the fall off of the acorn, the fall in of the lower blank of the sound-holes, the wear and break of edges, the loosening of inlaid laths, occur on many instruments. Their magnitude might be very different and – apart from serious decay, which may completely spoil an instrument and so depreciate its value by 70–80 % – do not have a particular effect on the sound of the instrument, however, they should be considered when setting the price.

Further I want to emphasize that the repair of a minor fault done by unskilled hands may have worse consequences than the professional repair of a serious damage. A real master of the trade always knows what interventions are required to protect a noble instrument while preserving as much original details as possible. Special attention should be paid to the problem of additives, as the effects of glues, impregnating and repairing materials different from the traditional ones, are not known enough; we don't know much about how they will behave in the long run, therefore we have to be very careful and cautious when using them.

About the Activity of the Sound Expert

Unlike in other branches of art, musical instrument makers also act as sound experts. It is not a problem if the person is sufficiently trained in the history of music, aesthetics and music in general, is familiar with international literature, knows the material of various collections and possesses the required physiological qualities (excellent sight, good hearing, and refined tactile sense, etc.).

International and mainly Hungarian practice suggests that all musical instrument makers possess the above qualities. At least this is reflected by "facts". Namely, some masters believe themselves as unfailing experts of arts and most of them carry out unquestionable expert activities regardless of the fact that they perhaps have never read any professional book, and don't know any foreign lan-

guage, and have never seen any foreign collection, they might have never visited international centres for trading or making musical instruments, and are not able to play on their own instruments even on a basic level, and have not even got an approximate idea about musical sound. Naturally, I don't want to say that all masters lack all the above qualities, there are many well-trained creators among the masters, though this is not satisfactory in itself, because the activities of an expert include also value determination, and it is really a bit strange when masters judge and price their own instruments and that of their competitors themselves. As far as contemporaries are concerned this might only be funny, but when it comes to the evaluation of old instruments it might reach dangerous magnitudes. An experience of our days that living masters value their own instruments to 100 000–200 000 forints, not rarely to 400 000–600 000 forints, while they are not willing to price the creations of old masters higher than 30 000–60 000 forints. We know very well that materials needed for instrument making have become much more expensive and it is difficult to have access to them. There is no need to prove that to make a master work needs a long time, great patience and high skills, and we do not expect the makers to know more languages and to read more books than researchers, but knowing all the above we have to expect our masters to appreciate their predecessors not less than themselves, and not to help the outflow of our values from the country by erroneous evaluations. Instead, they should contribute to the protection of our national treasures and the preservation of our historical values.

Before presenting the list of masters and prices, I would like to make some more remarks:

We cannot question the right of contemporary masters and their descendants to quote the prices of their instruments independently from the prices of former masters. Market conditions which are more and more dominating, will naturally modify – and most probably will modify – these prices, but they will become final only in the course of selling and buying transactions between seller and buyer. The price modifying effect of the differences in the quality of the individual instruments will be felt, as well as the impact of actual market conditions. (Living masters who want to have their prices be published also in the further editions of the present price list are requested to send a written statement before the next edition to the address of the author.)

We can not emphasize enough that the prices of the price list are average prices. They refer to original instruments being in good condition and might significantly differ from actual prices. Changes on the international money markets, the always changing price conditions of the markets of treasures of art, may cause, to some extent independently from the instruments, significant price changes. Consequently, the price list of Hungarian masters published here for the first time can be considered only as a guidance, which will need adjustments in further editions according to the experiences gained meanwhile and in view of the expected trends.

Finally some words about the amount of prices given in forints (SUMMA). We are all witnesses and subjects to the price changes in international money markets. Only the elderly can remember times when the exchange rate of Swiss francs (CHF), German marks (DEM), Austrian schillings (ATS), French francs (FRF), English pounds (GBP) and USA dollars (USD) remained unchanged for several weeks or even months. Nowadays prices change very frequently, often almost

uncalculably for an average citizen. Being forced to consider all these, I publish here the approximate exchange rates valid at the beginning of 1995, by the help of which anybody can convert the prices to various foreign currencies:

English pound (GBP)	=	SUMMA/	190–200
French franc (FRF)	=	SUMMA/	25–27
German mark (DEM)	=	SUMMA/	90–95
Austrian schilling (ATS)	=	SUMMA/	12–13
Swiss franc (CHF)	=	SUMMA/	100–110
USA dollar (USD)	=	SUMMA/	120–125

REGISTRATION OF STRING AND PLUCKED INSTRUMENTS **(Nomenclature, data sheets, patterns)**

If we have a closer look at the records of collections, it immediately becomes clear that the history of musical instruments, and within this instrument making, have been neglected. The circumstances of their preparation – namely whether they were founded in the 20th century or in former periods – made their registration different in respect of the methods, procedures and stipulations used. This is relatively obvious from the documents I have studied. At certain places the descriptions serving as a basis for registration are in the form of written texts, at others they are drawings, and sometimes we find photocopies, or a mixed application of the above. These are complemented by partial or complete catalogues containing again contradicting data. It is sure that the development of analysing objects of art – and musical instruments should be considered a group of them – was paralleled with the development of their registration and this may mean some advantages for those starting this work later. Thus, we, here in Hungary, are in an especially advantageous position; we can seize the opportunity to elaborate such a registration system, which makes use of the already applied methods, procedures and means. The methods to be introduced below should not be considered definite and final, but I believe that they can well provide an acceptable basis for a start. The published tables, patterns, drawings as well as the recommended nomenclature, are parts of an overall system of analysis and data recording, and they together constitute the bases for the activities required for research, collection, registration and publishing and can be relatively economically realized in our present situation.

I am not in the position to give a detailed description of the complex system of analysis here, all I can write about it now is, that by applying a combination of the already known – and for us financially – methods and a new method of analysis, in my opinion, a reliable and up-to-date research program can be planned and realized. It is obviously indispensable to work out a nomenclature (it can be found as a recommendation in the Annex) and to elaborate the forms to be used for recording data (they can also be found in the Annex both in vertical and horizontal arrangement). The two types of data sheets (for types of violins and for the family of viola and plucked instruments) conform with the particular groups, however, they are rather generalizing in order to avoid the use of many different forms. The preprinted drawings of violins make their sizes evident, while with the help of patterns one can draw the type in question on the other data sheet. I have enclosed a few possible drawing suggestions for making the pattern (See: Annexes). These drawings do not show the natural sizes, they only mark different types. A further development of the nomenclature would be useful with international co-operation in German, English, Russian, Italian, Czech, Polish and Spanish languages.

Nomenclature (Tables)

I/186. page:	The Cover
I/187. page:	The Back
	a = upper
	b = upper outer
	c = upper inner
	d = lower inner
	e = lower outer
	f = lower
I/188. page:	The Location of Sound-posts (FF-slots)
I/189. page:	The F-slot
I/190. page:	The Snail (front view)
	"ff" sz = "f" width
	"ff" h = "f" length
I/191. page:	The Snail (rear view)
I/192. page:	The Snail (side view)
I/193. page:	Data Forms
	(Tables)

VIOLOGRAPHY

The list of professional literature on

the history

(origin, variations, functions, propagation, present situation)

the making

(traditional and functional, popular, experimental and scientific, planned, individual and serial, manufacturing technology, masters, repairing activity)

the aesthetics

(musical, art historical, style criticism, industrial)

the trade

(qualitative characteristics, condition, evaluation, pricelists, auctions, price changes, expert's activities)

the museological problems

(collection, aspects of selection, restoration, storing registration, nomenclature)

of string instruments.

The history of musical instruments is a neglected area of our historical research. General historical topics – and it might be well understood – do not cover these subjects, while the entries on the history of music elegantly slide over it. As if it could be able to exist without instruments, sounding music did not look after its material bases – which are serving it – as if they were not whole brothers, and what is more, it seems that from time to time only a kind of messailance forced it to tolerate the research of musical instruments, and especially the manufacturing of instruments which are indispensable for sounding. This is characteristic especially in those periods when the musical culture of a country puts the examination, reproduction and sounding of the music of earlier periods on the agenda. Namely, the history of musical instruments can not attract much attention when its problems can be – and should be – treated on the level of everyday, but when it has been well forgotten – because we gave enough time for it to hide –, then we slowly set to researching it. The history of musical instruments, the manufacturing of musical instruments, the examination of instruments, the planning of instruments are practically different approaches to the same question. Historical researches – when they are forced to work on the subject from time to time –, however, also neglect the research and survey of the craft, as a form of practical activity. What comes from all these? Here, I highlight only some of the uncountable consequences; the ones I have experienced myself.

Neglecting research of the history of musical instruments hinders the reconstruction of old times' music, if the making and sounding of individual instruments can hardly – or only in an amateurish way – be solved.

The same approach led to the fact that teachers of music know so little about their instrument that doesn't help – what's more, it sometimes hinders – their professional work and the training and teaching of their pupils.

This approach may lead – and it has already had – to further harmful approaches, when human activities are not evaluated according to the quality of work, instead, they are honoured according to a certain evolved – certainly not naturally evolved – set of values in the financial, moral and even in the academic spheres.

Certain correlations of the history of music – and consequently of general history as well – become incomprehensible when we try to interpret them without knowing the history of the trade. It is even worse when we interpret them without this knowledge, and wrongly.

Finally I would like to mention the absurd situation which may suggest that it is possible to create a history of music which leaves the instruments and the work of instrument makers out of consideration.

The picture I have drawn might be darker than reality, since several books and uncountable number of researches covering this subject can be listed. If, however, we have a closer look, these are not from Hungary, the writings describe musical instruments with the purpose of disseminating knowledge, and lately they appear in the form of decoratively illustrated albums. And even these haven't been published in our country. Publishers argue that there is no demand for them, while those interested cannot vote, because there is nothing to vote for. And by this the circle is closed.

That much about the antecedents and that our situation in the 70s hardly differed from the one described above. However, it has changed a bit, since a book titled "The Violin" by the present author was published (Budapest, 1982 Zenetudományi Intézet) and several essays have been written on the request of the Museum of the History of Music of the Hungarian Academy of Sciences (MTA Zenetörténeti Múzeum). Here, I would like to introduce a specific branch of researching the history of musical instruments; "violography", that was already mentioned in the title. As far as I know, this compound word was not used earlier, though I would like to mention that it is a frequent experience to find that our own "inventions" fit into the footprints of others. I had no intention to create a new word, I was only forced to do so by the circumstances. I wanted to signal that this is a bibliography that also deals with the kinds of violins and violas. The distinction between violin and viola families is substantial within the big family of bowed instruments; their history, development, application and use differ considerably. Since these types are historically related and presume even plucked instruments as predecessors, it seemed convenient to refer at the beginning of the word to the internationally known names of both violin (violino, violon) and viola (viole, viol). This is how VIOLOGRAPHY, a word meaning professional literature on the types of violins and violas and their historical antecedents, was born.

Since, as far as I know, this is the first compilation of this kind in Hungary, I had to face all advantages and disadvantages presented by it. (If it turns out that it is not the first undertaking of this kind in our country, then the number of advantages will be reduced by an important component.) I strived at perfectness, but soon I had to realize that this was in those days already not, and in the present days still not possible. This happened in the 1960s and since then

I gave up some of my demands; instead of perfectness I tried to be comprehensive, later less comprehensive, finally I tried to give a summary of the subject. Here I present only the most important bibliography of the subject. Most probably some of the important books have been left out, or have been replaced by less significant ones. Please excuse me for this.

In our days library science is as developed as historical science (in certain fields it is perhaps more developed), and to work in it requires high level of expertise. (But this gives the explanation as well.) Unfortunately, just as historical science and the history of music neglected the history of musical instruments, library science did it as well. And if good-willed "amateurs" do not help, this work will never be done, or will pile up so heavily, that it won't be possible to make it complete for ever. This might serve as an excuse for me when precise data of certain volumes are missing. Unfortunately, in our libraries the literature on this subject is so imperfect, that not only books, but also sources are hardly accessible. I hope that with the help of this study the review of professional bibliography on this subject will be made somewhat easier.

FAREWELL

By presenting this book I could offer a fraction of 35–40 years work. This is only a fraction both in the real and literary sense of the word. In the past decades I naturally dealt not only with violin making in Hungary, so only a fraction of my time could be devoted to this subject, which is so precious for me. The knowledge piled up during long years cannot be said to be complete either. I would perhaps not exaggerate, if I said – while writing the last lines – that slowly and slowly the unlimited domains of undiscovered fields are showing up. Who is the one who hasn't got similar doubts when putting an end to a phase of research or when realizing that it can not be completed?

We can hardly expect that all the questions of the marvelous world of violin making will ever make a coherent whole or will be answered. This world is the world of the "SECRET", of "secrets", and passing centuries did not help to throw light on them. It might not be an exaggeration to state that all explanations and all seemingly solved secrets even further deepened the bottomless well of knowledge of goneby times, and only the credulous, the ones always trying to explain the world and its phenomena with one single reason could believe and preach that – as if it were just today – they have solved the secret of Stradivari, Cremona, the Italian varnish or that of the ideal violin sound. Those looking for the solution to the secret will not find it in this book either. Once, perhaps, I myself will return to the examination of these secrets, but until then I cannot say anything else, just that the number of secrets is endless and the incorrigible ones undertake a venture not less than trying "to solve" the secret of Plato or Lao Ce, Michelangelo or Leonardo, Goethe or Beethoven, Einstein or our Béla Bartók at the first attempt, unambiguously and forever.

Consequently my intention was not to get closer to secrets, but – with duly expectable respect – I tried to collect the data about the masters of Hungary. The task is still too great and exceeds the capacities of a single researcher, in spite of the fact that some parts of the work have already been done by noted predecessors. Dr. József Geyer and László Reményi realized already in the first half of the century that it is our duty to take care of the memories of Hungarian violin making masters. Their writings served as a good basis for further work. I presented – to all Honorable Readers, to the friends and lovers of violins – the continuation of their work and information on some new fields.

Finally I apologize for asking here and repeatedly: I welcome any kind of remark, suggestion, complement or correction at any of the following addresses:

Dr. Erdélyi Sándor, Budapest, XVI., Dobó u. 6. H-1161
 Dr. Erdélyi Sándor, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, I.,
 Táncsics Mihály u. 7. H-1250
 DRESKULT ev. Budapest, H-1165 Pf. 201.

Perhaps it is already useless to mention that the two CONTENTS at the beginning and at the end of the book are not by mistake, they were designed to help orientation. Those who read a lot were probably annoyed several times that the contents were always somewhere else than the place they opened the book. Here I can at least prevent my benevolent readers from this annoyance. I hope that reading the book will give as much pleasure to All Readers, as it gave to the author while doing research for and writing it.

Budapest, 1995. In the month of St. George

PREFACE

The reception of the volume published recently titled "THE VIOLIN" confirmed by belief that a very old idea of mine that was born in very miserable circumstances is worth realizing sooner or later.

Worth, not primarily in terms of money, but mainly because the idea works on the owner's mind, and because I believe that the subject and the characters deserve to be dealt with.

I was specially pleased with the friendly welcome given to my previous writings by the populous camp of violin lovers and by the representatives of the profession. Several kind letters and a "For Outstanding Quality" Prize awarded by the Hungarian Union of Instrument Makers encouraged me to continue working on the subject.

The subject of the present volume is primarily the HUMAN BEING, those who make violins, those who play on them and those who listen to their sounds, though the present chapters will probably interest mainly people who sell and buy violins.

It is true that sooner or later, rarely or more frequently we are all concerned with the above mentioned selling and purchasing processes, because these are the most common ways of obtaining our violins. It is also true that our first violin was usually provided by our parents, sometimes by the "paternal" state, sometimes the valuable relic remained from our grandparents, and it also happened that we found – in a way fitting more fairy tales – battered dry wood in the loft of old houses. However, in most cases we buy violins ourselves and we would like to know more about them. (With excusable largeness we can pass over different ways of obtaining violins, which belong to the field of criminology.)

In spite of all this, or just because of it, it seems that many are interested in the prices and price changes of violin types (violins, violas, violincellos, etc.), in the methods of their valuation, in the attainment of the most necessary information; briefly, in the basic knowledge indispensable for good purchase.

This is the demand I wanted to satisfy, when, after the 1982 edition, in 1995 I published the book titled "THE VIOLIN" again in a revised version, with a complete list of the members of the Hungarian violin making society (THE LIST OF VIOLIN MAKERS OF HUNGARY /names, centuries, prices/) and an almost complete bibliography of international literature dealing with bowed instruments (VIOLOGRAPHY).

The former volume I referred to contains all important knowledge indispensable for the judgement of bowed instruments. The study in that book was made on the 1979 entrustment of the INSTITUTE OF MUSICAL SCIENCE OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES, which was preceded by research carried out from 1970–1971, and offered possibility in 1995 to draw only the most important conclusions.

Foreign masters creating beyond the borders of Hungary were not included, nor the prices of their instruments on present markets of treasures of art. I did

not cover certain significant aspects of judgement, and mainly because of the "menu-card" type presentation, professional information necessary for more thorough analysis was left out. A part of these could be made up for in this book.

Those who devoted time to thorough studying the "menu-card" of my previous writings, know that there are quite a lot of open questions waiting for an answer. The very complex problem of the birth of violins is not much known, neither in Hungary, nor abroad. The examination of the evolution and development and the role of the bow and the instrument itself in violin playing was done only in outlines and – in my opinion – in many respect not precisely. The acoustic examination of violin types is common all over the world (but hasn't even started in our country); abundant partial results haven't been summarized yet, and a lot of misbeliefs, solved and unsolved "secrets" live and born again day by day in professional circles and among the public.

The methods of judging the sound of violin types have not been made clear yet, not even their groundings. Views (and we do not mean non-professionals only!) are contradictory, lack considerations and even a superficial definition is missing. From the extreme views of "one cannot argue about tastes", "...the sound of the violin cannot be examined" to "final" and inappealable statements we can find all intermediate stages.

Few is said about the differences of approaches which were hardly ever considered (instrument maker, instrument player, and listener), not to talk about further misleading differences (concert hall, size of audience, bow, the hour of the day, humidity, etc.).

Historical research is also missing. In the neighbouring countries series of books have been published about local violin makers, in our country not a single remarkable work could be published mainly because of considerations belonging to the fields of social sciences, ideology or just the sociology of music.

The situation is not better concerning the registration, preservation, maintenance and care for the stock of instruments we possess. Regulations on archives prescribed for years or even for decades the same rate of depreciation in the registry of master instruments, which are valuable as treasures of art, as for ordinary furniture. After few years an office chair or a writing table becomes an item to be discarded and the same can happen to Hungarian or foreign masterpieces of the musical instrument trade. (Naturally, on the markets of the treasures of art the trend is the opposite, since there the well-known rules of the market prevail.)

Our laws on museums are out of date, they are impossible to be observed and unreasonable. As a result of their "blessed" effects, by the time we get into Europe (as if we did not help Europe with our violins all the time!) there will be hardly any relic of Hungarian violin making left, which would demonstrate the so often mentioned "glorious past"

It's not enough that we do not pay proper attention to our own violin makers, the foreign instruments which were purchased for reasonable or less reasonable prices, and have the value of treasures of art, are also not cared for properly, they are not maintained in a way that would increase their values and are not given the publicity they deserve.

The list of problems and negligences is endless. It is true that all this applies to many other fields, too, nevertheless it is our duty to introduce and care for the values of the world of violin, and our intention is to make up for

negligencies at least to some degree. The present writing and – if time permits – the planned further volumes will show how successful our attempts are.

As far as the situation of Hungarian violin making is concerned, the flourishing experienced since the establishment of the Training School for Instrument Makers of the Liszt Ferenc Conservatory and the UNION OF MUSICAL INSTRUMENT MAKERS is very promising. Annual exhibitions that can trace back their origin to the First Hungarian Exhibition of Industrial Objects organized by Lajos Kossuth in 1842, the results Hungarians achieve at international contests of violin makers, and the increasing number of excellent Hungarian instruments in the hands of our musicians, all prove the talent of our masters and of the new generation of violin makers.

Proper appreciation of our instrument making masters however remained – in both the narrower and wider sense of the word – a great debt of our professional literature.

Budapest, 1996. In the month of St. George

INTRODUCTION

The majority of my former writings about the violin could probably be not more than menu-cards in outlines that tried to give some starting point to the manifold approach to the types of violins. Hungarian literature on this subject is very modest. In general, Hungarian professional literature dealing with instrument making is much less compared to similar literature of western countries, and we are not in a better position if we compare ourselves to the literature of the neighbouring countries either. In recent years writing and publishing of textbooks designed to help professional training made up for to some degree our lagging behind, but we can hardly be satisfied.

The expansion of European musical instrument markets together with social and administrative changes modified the conditions of Hungarian instrument trading in spite of unchanged laws on museums. This is especially true for the market position of violin types (violins, violas, violoncellos and contra basses) because not only travelling became much easier, but the ever expanding trading of objects of art created an unparalleled circulation of instruments with neighbouring and remoter countries, though at the same time problems accompanying appeared, too.

The gradually, but significantly devaluating forint (which will be further devaluated every month) appears on the market of violins in form of highly increased prices. On the other hand better access to raw materials made people interested to join – in spite of increasing prices – the circle of professional violin makers and amateur violin carvers. (Detailed financial and market analysis can be found in the chapter titled "INTERNATIONAL VIOLIN PRICES").

The Training School for Instrument Makers of the Liszt Ferenc Conservatory releases young instrument makers every year who participate both at the already yearly organized exhibitions in Hungary and at international contests with very good results. Their knowledge on the aesthetics of violins in many respect surpass, or at least may surpass, similar knowledge of the trainees of great foreign violin making schools (Mittenwals, Markneukirchen, Cremona, Mirecourt, etc.), but it would be desirable to release young generations with more thorough, more up-to-date and systematic knowledge. This would contribute not only to the increase of the quality of Hungarian violin making, but would help to learn more about former Hungarian masters, about a more thorough examination of their work, about more professional understanding of their art and as a consequence of all these it would result in higher international appreciation of their oeuvres. However, this is a goal that cannot be reached by one single decision. At the same time without this kind of recognition and decision and without taking the necessary measures, these goals will never be realized.

The number of various bowed instruments flowing into the country has increased. They are very varied not only in respect of quality but of origin as well. It seems reasonable if customers themselves acquire more professional knowledge for being able to judge instruments coming through different channels into the country before deciding about buying them. Naturally there have

always been inconsiderate purchases, international desinformation concerning the origin or makers of the violins (and in an unbelievable number) and most probably there will be in the future, too. Greater cautiousness and more professional judgement is nevertheless required. A book that can be taken off the shelf and looked through any time might help in it.

We naturally know that one book as that certain "single swallow", "cannot make summer", and cannot provide thorough professional knowledge in spite of best intentions. Not only because best intentions are not enough – everybody knows that "the road leading to hell is paved by good intentions" –, but because the overwhelming majority of people is inclined to accept "professional persuasion" sooner than what is to be read in a book. (This explains – among others – why one can meet so many misled violin buyers, bond buyers or losers on insurance policies.)

On the other hand it is also true that sometimes we can meet surprising personalities of great professional knowledge (without much book-reading), who as tilers, drivers or smiths or stone-carvers are collectors having an outstanding feel for it, though none of them has ever read any book on the subject. Informatory data collected from acquaintances, long practice in exchanging instruments, information picked up at professional forums, contacts with musicians, or just misbeliefs may – during several years – form a coherent whole in the views of a person, and thus such "liebhabers" know incomparably more about the secrets of violins than excellent players or teachers. Amateurs often know better the subject of their hobby, its history and professional judgement than professionals. However, these are mostly exceptions, that "may support the rule". Nevertheless, this writing will not mislead anybody, but nobody should expect that after reading one single booklet on the subject he becomes an expert of it. Infallible self-confidence may result in disappointments.

Specialization – though usually only its wrong interpretation and misinterpretation – became so common in this field too, that we cannot be surprised at the above considering the daily load of several hours practicing on the instrument. However, it might be reasonable to think about the fact that neither at the Teacher's Training Schools, nor at the Liszt Ferenc Conservatory students acquire professionally correct, up-to-date knowledge about the instrument they are most probably going to use till the end of their lives, which would help them in learning their instrumental art and in the daily practice, as well as in their daily duties in teaching and education.

To make the preparation of a THESIS, or DIPLOMA WORK, etc. an official requirement will make neither more literate, nor knowledgeable the students sitting for examinations, they are usually only unnecessary burdens, a punishment for both students and teachers. Good grounding and thorough studies are usually missing, and in worse cases students have to struggle with oppositions which make the labourous ones rather retreat than carry on. This is why it happens that the students of the Training School for Instrument Makers often submit studies of better quality than students of the Conservatory on similar subjects. It is hard to demand so little that performance could not be even poorer. It is also true, however, that by a hastily made regulation the systematic work of several years can not be made up for.

I do not deny that the attempts made and experiences gained during numerous years of work in education have left their traces on my writing. I be-

lieve that it is worth reading for the lovers of violins – no matter if they are little children, young or old, pupils or teachers, orchestra musicians or solo players, dealers or collectors –, it is worth reading for acquiring new information about the subject of their love. It is never late to learn and one can find much pleasure in new knowledge even if it comes late.

The only consolation for all those who have already known everything that are written on the following pages about violin, is that we can learn from the old ones as well:

“SIMILIS SIMILE GAUDET”

“We can be pleased also with knowledge similar to ours.”

THE CONTOURS OF STRING INSTRUMENTS

In the last chapter of the first edition of the book titled "THE VIOLIN" (1982 Budapest MTA ZTI) I offered as an aid for the registries of museums the use of patterns for recording the contours of bowed instruments more precisely. I presented some of the contours of bowed instruments, which, because of limited space and outlined nature could far not satisfy the more or less acceptable representation of variations.

The introduction referred to was not included in the last edition of the book, though in my thesis for Ph. D. (THE HISTORY OF VIOLIN MAKING IN HUNGARY FROM THE BEGINNINGS TO 1686) I referred in a somewhat enlarged version to the phenomenon in question under the title "PATTERNS OF MUSICAL INSTRUMENTS". The historical character of the subject naturally did not make it necessary or possible to discuss the question in details.

In this writing, however, we want to learn about the position of a big group of musical instruments – the violin family – on the international markets of objects of art, about more thorough examination of their originality, and about the methods and recommended means of their evaluation. Therefore it would be unreasonable to refrain from the presentation of the drawings depicting the contours which are – together with colour and plasticity (three-dimensional effect) – characteristic features of the instruments that one can see at the first glance. Namely we should not omit the presentation of the tables demonstrating – relatively simplified – the contours of bowed instruments.

The demonstration is not complete. It would be impossible to show the contours of all bowed instruments ever made during the history of mankind, however thick the book would be. This cannot be realized even in respect of the creations of the most famous professional masters of European instrument making. And if, nevertheless, we would strive at completeness – what would be rather silly of us – we should think of the musical instruments of cultures out of Europe, and of the instruments of very remote ages preceding our written history, and of the boundless domains of folk and child instruments.

Completeness can by no means be our goal. On the other hand we thought that it is possible to present a relatively acceptable list demonstrating the types of instruments we consider to be the most known, and which gives an idea about the mass of possible variations and at the same time is able to summarize the most important forms. Whether we have succeeded or not, should be decided by the readers.

The presented contours of instruments followed the most significant milestones of development of bowed instruments from the early period of European culture to the evolution of violin types. We have to admit that in many respects we are only at the beginning of our work and we still have a lot of important things to tell about our bowed instruments.

We did not deal with the materials used, the questions of designing, the methods of playing different groups of instruments, and their fields of applica-

tion, etc. No word was said about the most important characteristic of instruments – about the sound –, though we would like to deal with it the most. The title of the volume and the task undertaken are however binding.

The book titled "THE VIOLIN" published, as a first step, in Hungarian language the names, place and time of activities of all the representatives of the violin making society of Hungary known today. In case of deceased masters prices were also published.

This writing publishes master labels of Hungarian masters in great numbers and also indicates the prices of instruments made by noted foreign violin makers. Without possessing thorough professional knowledge, none can be expected to make a proper judgement of violin types. An initial step on this road is the chapter of the present volume titled "The Types of Contours of Bowed Instruments" which will be followed by further details if the author's plans might come true (the first bowed instruments/ancient musical instruments, woods/raw materials, designs of musical instruments, longitudinal cross sections, cross sections, string houses/string boxes, systems of tuning, heads of musical instruments/snails, sound-slots/sound-holes/f-fs, ornaments of musical instruments/ inlaid work, ornamental instruments and the expected bowed instruments of the future, etc.). Though our energy and time is finite, even if we do not think of it day by day, it will necessarily become finite one day. Keeping all this in mind we are trying to realize our plans as soon as possible.

The list trying to introduce our plans cannot be complete and the sequence is not compulsory either. Inquiring letters asking many questions would deserve an answer trying to reveal the truth, but partly the limits of the knowledge of the author, his scope of interest and the professional material piled up during former research, and partly the pressure of the fields interesting the wider public calls for a reasonable self imitation. The fields that can claim general interest are the varnish of violins, the sound of violins, Stradivari's "secrets", the methods of violin building used by old Italian masters, etc. Why I did not begin the series on violins with the aforesaid, was a result of circumstances and my own intentions.

Contours are introduced only in form of drawings, avoiding the use of names which are changing with age, language and culture and the reoccurring debates. Here we only try to get our eyes used to the permanently changing lines of contours, which – according to our hopes – will lead to the development of understanding by sight in all those who are really striving at it.

We presented more from the photos of violin backs made of one piece or two pieces of wood, because they modify the effect of the contours on our eyes, though after precise measurements it might often turn out that it is just an optical illusion. We did not show photos of violins made of other kinds of wood – also suitable for musical instrument building –, but the apparent differences of various maples, which usually hide acoustic effects as well – not to talk about the various difficulties by their finish – are sufficient for trying the observing qualities of our eyes.

Colouring materials, varnishes, plasticity (three-dimension effect), the overall impression of the instrument, including the precision of finish and the artistic effects will be the subjects of further chapters, so they are not – however important they might be – mentioned in these chapters.

Let us have now a look in sequence, one by one, at the drawings and photographs in the tables titled "ANCIENT AND HISTORICAL TYPE OF BOWED INSTRUMENTS"; "BACKS OF VIOLINS MADE OF ONE PIECE OF MAPLE OF DIFFERENT QUALITIES"; "BACKS OF VIOLINS MADE OF TWO PIECES OF MAPLE OF DIFFERENT QUALITIES".

MASTER LABELS OF VIOLIN MAKERS IN HUNGARY

The copies of some of the items from the collection of original master labels mentioned in the **INTRODUCTION** are for the first time being published in Hungary.

It is true that **WILLIBALD LEO FREIHERR VON LÜTGENDORFF: DIE GEIGEN- UND LAUTENMACHER VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART** (Frankfurt a. M., 1904) has already published the master labels of some Hungarian violin makers in his book. His work, however, gives only samples from the most famous masters' labels (Schweitzer, Nemessányi, Mönnig, etc.) in their original form. The book – although still ranked the highest among professionals – contains only the true copies of the texts of other noted Hungarian masters' labels (István Nagy, Thomas Zach, Johann Georg Leeb, etc.). Further issues (1913, 1922 and the extended REPRINT edition issued in 1975) published Hungarian master labels in increasing number, nevertheless they do not reach the quantity of the material presented here. The REPRINT edition – meanwhile extended by a third volume (Tutzing, 1975, 1990) and in the preparation of which the author of the present writing participated as well, published several master labels of Hungarian contemporary masters, but obviously, and out of necessity, in a very limited number.

Further publications worth mentioning are **HENRY POIDRAS: DICTIONNAIRE DES Luthiers ANCIENS ET MODERNES** (Rouen, 1924) and **RENÉ VANNES: ESSAI D'UN DICTIONNAIRE UNIVERSEL DES LUTHIERS** (Paris, 1932, Brüssel, 1942, 1951, 1959, 1985) and **WILLIAM HENLEY: UNNIVERSAL DICTIONARY OF VIOLIN & BOW MAKERS** (Brighton Sussex, 1973). In these volumes, however, by obvious reasons, very little is said about Hungarian masters, and even less master labels are published; only a few copies are shown.

The same could be said about further publications containing exclusively master labels, e. g. the repeatedly published volumes of **Paul de Vit: Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts** (Leipzig, 1902, 1910, 1922, Frankfurt/Main, 1976).

Several master labels of Hungarian masters have been published by otherwise very valuable editions, which in the past decades did not neglect to assess – more accurately than we did – their national treasures. With the best intention though, but it occurred a few times – and even occurs today – that masters who could be categorized as Hungarian violin makers – deceased and so unable to protest – were simply expropriated and exclusively listed among the nationals of the publishers. This happened many times during our history; just think of the Hunyadis and King Matthias, György Dózsa and Comenius, or even Petőfi. Why should it be otherwise in this case, if we ourselves did not give enough attention to our masters in Hungarian literary life?

Dr. GEYER JÓZSEF: A magyar hegedűkészítők (Budapest, 1913) (Dr. József Geyer: Hungarian Violin Makers) published text true master labels of several Hungarian violin makers, the other Hungarian publications mentioned only a few masters' label neglecting precise data.

Thus, here we can present to the readers the most complete collection of master labels of Hungarian violin makers. Naturally we couldn't strive at completeness, and the appearance might well be subject to criticism as well. There wasn't enough time to prepare thoroughly the collection displayed at exhibitions for publication, but if our plans can be realized within a few years, we shall be able to publish a more complete and more presentable collection including the master labels of live masters.

To fulfill our hopes we naturally need the contribution and help of our violin makers. We have to admit that in the course of preparing the above mentioned REPRINT edition, in some cases contribution was offered, though signs of refusal could be noticed as well. Knowing the atmosphere prevailing in Hungary in those days, one cannot reproach our violin making masters and amateur makers for the lack of confidence.

We do hope that neither the oppressing state organs, nor the tax authorities, nor any other investigating authorities that have not even been thought of yet, or the actual representatives of such organizations will have a frightening effect on those requested to co-operate in our future preparatory work.

Hoping the best, we have the honour to publish the following chapter titled **(The Master Labels of Hungarian Violin Makers)**, which shows who took part under various "flags" in the formation and development of Hungarian violin making.

We do all this with stressing that we do not want to present any nationals of the neighbouring or more remote countries as Hungarians. We want to express our thankfulness and honour to them and to all those who similarly to us are proud of their nationality – or are "just" ready to declare it –, and found their home in our country and contributed to the preservation and creation of Hungarian culture.

Budapest, 1996. In the month of St. George.

PHENOMENA, THOUGHTS, APHORISMS

"It is better to have a violin made today than to get disappointed in one from the day before yesterday."

Master labels give more information about those who did not make a certain instrument than about the actual maker.

Genuine master labels signal the master, while fake ones strive at higher prices. The real maker is usually identified by the quality of his work, fake labels in most cases prove to be only ornaments (masks).

The lifetime of all past masters altogether couldn't have been long enough to produce all the violins carrying Stradivari's master label.

It is not the label that makes a violin a "masterpiece", while the master is qualified by his violin.

There are many excellent experts. There are quite a lot of good experts. Only real experts are rare.

The "experts" of master labels in most cases seek prosperity by forging them.

Good masters work well, good dealers earn well.

One can see more "Stradivaris" than stars in the sky.

It is not a serious problem when many experts have different opinions; the real problem for us is when many declare the same.

Even the best expert is unable to misjudge all the time.

Don't be surprised when the same expert changes his judgement about the same instrument several times; only the ox is consistent.

Many "Stradivaris", but only a few masterpieces.

There is a good reason for doubt when the same expert gives different opinions at different times and still maintains that he hasn't said anything different earlier.

The violin is not a status symbol, nevertheless the labels cost more than the sound.

So many houses, so many violins.

A man should be judged by his violin, a violin should be judged by its sound.

If you always blame your violin for your failures, it can already be forecasted that you will never have a proper violin. (The only comfort may be that others face similar troubles.)

Small children always prefer red violins, the older ones new violins. Professionals prefer old instruments, the dealer's preference depends on the prices. (They like to buy cheap and sell dear.) This is all natural and is an everyday experience.

If you take my advice (I am afraid that my warning is all in vain) your chosen violin should be manageable for you, its sound should please the audience, its make should be acceptable to professionals and its price should conform to market prices. Such a violin will never disappoint you.

A Stradivari can be followed, copied, imitated and forged. It can be disparaged and glorified. But it cannot be repeated.

No violin maker's oeuvre is reproducible and, in this respect, they are all similar to Stradivari. (Their performance however can hardly be compared.)

Reasonable violin makers after having produced their third violin already know that the following ones are not necessarily going to be better. Incurable makers are obsessed by producing great numbers.

Present days' violins are better than old wrecks (and much cheaper!).

Birds of their feather... violins of their voice.

Adjusters of the soul (sound-post) are always struggling with the soul of violins though the problem lies in their own soul.

INTERNATIONAL VIOLIN PRICES (VIOLINS ON THE WORLD ART TREASURE MARKET)

"...things of light value, differing in the owners,
Are prized by their masters..."
(SHAKESPEARE)

One cannot tell in advance who will feel hurt more when reading the title because of its contents; the lovers of violins seeing the word "market of treasures", or the treasure dealers seeing violins among the objects of art. It may be the case that we have to agree with both sides with certain restrictions.

Namely because it was not the markets of art objects – at least for the last few centuries – where the original function of violins could prevail, and because most of them will never become an object of art. But it is also true that even the above can be stated again with some limitations, since we experience several times that under certain extraordinary circumstances a very modest, factory-made violin is sold at an auction as an object of art, if it belonged to the legacy of a noted personality, or, after some decades and with certain modifications, even as a "master violin".

At the same time we experience on the ever widening market of art objects that more often musical instruments, especially string instruments, and in the greatest number violins, appear at Hungarian and foreign auctions and in everyday trade and exchanges. In the catalogues of auctions and in other bulletins of art dealing one can often find very high, sometimes incredible, fairy tale sums when reading about the buy and sale of violins.

Let's have a closer look at what we consider a treasure of art and whether we are right considering our violins treasures of art.

As a first approach let's see what stands in the Hungarian Concise Dictionary under the entry TREASURE OF ART: "... (Very) valuable object of art" (Budapest, 1985. p. 978). Turning over to the entry OBJECT OF ART we find: "An object of artistic value, a product of fine arts."... (p. 980).

If we are not satisfied with this – and there is a good reason why we should not be –, we can look up the entry in the more detailed THE DICTIONARY OF DEFINITIONS OF THE HUNGARIAN LANGUAGE (Budapest, 1978), where it reads: "TREASURE OF ART: A rare product of art the value of which is defined by its outstandingly artistic workmanship, or expensive material, or by the social sentiments attached to it."

Since one of the most frequent subject of disputes is art and the evaluation of art, in order to avoid endless complications, let me suggest to disregard this criterium of the dictionary. I am convinced that we have the right to do so because treating the mentioned definitions, the adjective "rare", or "its expensive material" and "outstandingly artistic workmanship", and perhaps most importantly "the social sentiments attached to it", as values, might be sufficient for the markets of treasures to accept them as valuable (irrespective of their functions) and put them on the market by way of buying and selling.

After all this, I believe that I am not far from the truth if I state that everything can be considered a treasure of art what is accepted by the treasure markets of the world. Naturally we all know – though perhaps we sometimes forget

– that on these markets it is not primarily the professional literature – no matter how noted the author is –, or the professional periodicals that have the final word in respect of prices. They are actually the characters of the market: the dealers and the buying and selling audience. It is perhaps also worth mentioning here that very often such treasures of arts are also present on the same markets, the prices of which were skyrocketed by a professional periodical, or an art criticism, or some artificially manipulated auction operation.

It might be also of interest that in Hungary significant art dealing and even the word itself are rather young items. It is known to us that for example Antonio Stradivari's instruments, who is supposed to have died in 1737, represented high values already before his death in the most important European royal courts and among the high clergy, as well as in European art dealing. On the other hand the words "art dealer", "art expert" and "masterpiece" appeared in the Hungarian language only in the first decades of the 19th century. (Historical Etimological Dictionary of the Hungarian Language /Budapest, 1970. 2. p. 987/).

It doesn't mean that royal, aristocratic and pontifical courts in Hungary wouldn't have purchased utilities worth of fortunes earlier – ornamental pieces, jewelry, etc. –, which were indispensable components of court luxury in the period.

Precise records certify among others the existence of precious string instruments, for example in the inventory of the Esterházy family; already in the 1860s a Stradivarius figured in the list. (Valkó Arisztid: Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében II. In: Zenetudományi Tanulmányok Haydn emlékére, Budapest, 1960. 527–668. (Arisztid Valkó: Haydn's Activities in Hungary as shown in Archive Files II. In: Studies in Musical Science In Memoriam Haydn).

But even in the case of a poor episcopate like Vác, inventories give proof of a stock of valuable instruments which were probably greater in number and from an earlier date than those in the Esterházy Archive. (Erdélyi Sándor: Adalékok Vác művelődéstörténetéhez in: Váci Könyvek 3. 177–198. Vác, 1987 (Sándor Erdélyi: Additions to the History of Culture of Vác).

We don't want to say either more, or less, than an activity existed in the Hungarian social practice for which the proper terms appeared only later in their forms known today. Here we have come across a phenomenon similar to that of the Hungarian word for violin, discussed in details earlier. See: Violin, Words, Instruments – Notions (Meaning) p. 7–32.)

Returning to the initial ideas, and because I don't want to put an end to an endless dispute on arts, objects of arts and art dealing, my intention is – with the help of arguments and facts – to make the foundation of a study expecting wider scale of interest, in order to enable the judgement of various violin types appearing on the markets of art objects and a more realistic valuation of their prices. Thus I will make an attempt to give a brief summary of the experiences of centuries within the given limits; I may also say that about the facts of the extremely varying markets of treasures.

I have already mentioned above "the social sentiments attached to" certain objects of art that are not negligible components of market values – and are often expressed only by the price level without explanation –, not to mention the uncountable individual motives materialized in the price formation reflecting the taste and special emotinal attachment of particular individuals, which are not neglectable for both the buyer and the seller.

What I endeavour to do, after having mentioned the above in advance, is not more and not less than to throw light on the modifications that occurred in the price of some noted violin types (string instruments belonging to the family of violins) during the last century in respect of certain markets of treasures.

First please accept the fact that although violins should be evaluated according to their sound, on the markets of treasures prices are much more dependent on originality. It is true, however, that this statement can be accepted only as a first approach, because in addition to originality the conditions of the musical instrument, the master's given period of creation, the fame of selling, the urgency of selling – and many other factors could be enumerated – all have an influence on the formation of the price.

As far as originality is concerned, we cannot be much mistaken if we say that the master labels stuck onto violins give more information about who did not make the instrument instead of referring to the original maker. (Wine experts can justify this as regards of wine determining originality; we can partly take it as a fact that in our days several ten-thousands of musical instruments are registered under the name of Stradivari, and many carry the names of Stainer or Schweitzer, perhaps Amati, Maggini or Nemessányi, while these were released from quite different workshops. It would have been much better if credulous buyers hadn't been cheated, then any human being would be able to use these instruments now. Well, let's stop here for a word.

It seems to me that musicians cannot resist – and it doesn't matter how much they try – the magic presented by the master labels stuck onto violins. Great named Italian violins usually sound "better" in the hands of our musicians, even if they are simple fakes. It is obvious that a simple fake should also possess some qualities. Namely originality does not automatically mean good quality of sound, it can only signal a higher level of craftsmanship.

Taking originality granted, we have to accept that in the life of all violin makers there is a first and a last masterpiece. Between the time of their making, several years, perhaps several decades can pass. In case of Stradivari it was about 70 years (between 1666–1737). Please accept this irregular rounding up because numberless Stradivari experts keep on disputing the master's year of birth, age and the number of instruments he made (some say approximately 700, other say 3000). Nevertheless it is a fact that irrespective of the total number of violins Stradivari made, there had to be a first and a last one, and a lot between the two. This master kept on experiencing; he changed forms and sizes. So it is not surprising that an instrument made in his early period was sold for a lower price than the pieces made in his later, so called "golden" period. (The years around 1700.)

Having in mind all that was said above and not even mentioning a lot of other circumstances we might state that it is better and would take us further if we take the actual price of the individual instruments into consideration.

According to the data of early historical sources it is known that Charles IX, king of France, bought a violin from Cremona for one of his court musicians in 1507 for 50 "Livre Tournois". And here it is indispensable to make a short detour.

First of all because it might be worth remembering that 1572 in France was also the year of St Bartolomeo's Night, when a bloody attempt was made to exterminate the hugenottes. On the other hand, in Hungary, still in the life of

Maximilian I, Rudolf I was crowned, who ruled from 1576. Another reason is that – without knowing the events of history – the reference to different currencies used in the money world of different countries has no meaning for us, since what is the implication of the above mentioned “Livre Tournois” for readers of the present age? Well, isn’t it all the same then, whether Charles IX paid for the allegedly Cremonese violin 50 or 500 pieces of that funny named money? As a matter of fact, it is almost the same for us, since it unwillingly suggests that “fairy tale sums” were paid for a violin of Cremona even in those days! Not to talk about the present days!

I believe that we can get closer to reality if we take into account that the “Livre Tournois” – as a unit of a currency system referring to the French town Tour – was used until 1795, and then was replaced by the franc (exchange rate: 80 francs = 81 “Livre Tournois”). At the beginning of the twentieth century the above 50 French money units of 1572 equalled to approximately 2 English pounds (according to English sources) and if we consider the greater, nearly sixfold purchasing value in the original age (referring again to English data), then the violin discussed – according to some suppositions the master piece of Andrea Amati – changed owners for a sum approximately equalling 12 pounds. At the beginning of the twentieth century, according to English laws of 1816 valid at the time, it means a money unit of which 136 568 pieces could be made out of one kilogram of 22 karat gold (7,3223 grams of gold with finess of $0,9162/3 = 1$ pound sterling). It is obvious now that it is quite difficult to follow the price changes of national currencies and gold and treasures of art, therefore we shouldn’t risk to convert all the above values into crowns, the currency valid in those days in Hungary.

Below I will simply mention the circumstances of some musical instrument purchases documented by historical data and keep away from lengthy conversions, but the readers, who are more inquisitive, can convert the published prices following the above method. Some letters written by Galileo Galilei dated 1638 reveal that at that time in Venice a violin of Cremona could be sold for a sum equivalent to 14 pounds, while a violin of Brescia for 4 pounds. We know about two violins of Cremona from 1662, each sold for 40 pounds, but we also know about a violin made by Nicolo Amati, for which about 28 pounds were paid in 1685. At the same year a violin by F. Ruger changed owners for about 7 pounds. It is interesting that according to a report from 1775, for an Amati violin 57 pounds were paid, while for a Stradivari only 14 pounds, namely in those days Master Stradivari’s esteem was only one fourth of Master Amati’s. All this can hardly be disputed, however it shouldn’t be forgotten that we are talking about a single act of buying and selling, and it cannot precisely reflect the market conditions of the given age. Nevertheless it can be stated that in the 17th and 18th century the name Cremona sounded better than that of Brescia, Amati’s fame was greater than Stradivari’s and this had to be paid for even in those days.

From the beginning of the 19th century our job is easier, since the role of royal courts was taken over by auctions and the records of the “Auction Houses” of the age supplied information about the actual prices of the time. The firms Phillips, Puttick and Simpson, Christie, Manson and Wood, Hotel Drouot, Sotheby and Co. – and naturally others as well – regularly put violin types that we are most interested in for auctions, though here we only deal with Stradivari vio-

lins. It is because by that time interest more and more turned from the one time so fashionable Amati instruments to the ones made by the famous student, Stradivari.

Between 1809 and 1877 – examining about 35–37 auction items – we find that the prices ranged between 35 and 200 pounds. There was a significant price increase in 1878 when the “Maiden” Stradivari was sold (884 pounds), then in 1886 Stradivari’s “de Janze” was sold for 1200 pounds. Both violins were made after 1700. Then the prices of musical instruments did not really reach the 1000 pounds limit, but in 1920 the “Muir-Mackenzie” Stradivari reached the top price of 1700 pounds, while in 1932 the famous “Joachim” Stradivari was put up for auction for 25 000 dollars, though it was withdrawn at that time. In the same year in America at the auction of the American Art Galleries a Stradivari (“de Rossiers”) changed owners for 14 000 dollars.

In 1959 the “Dancla” Stradivari changed owners for 8190 pounds, in 1969 the “Innes-Loder” Stradivari was hammered at 15 225 pounds. (Be careful; prices are sometimes indicated in pounds, sometimes in dollars.)

In the last 20–25 years the market of treasures had an upswing. The increase of American interest rates make the violins – earlier wandered just to America – turn out from the depth of safes, and their slow migration has started to the rich Far- and Near-Eastern countries, as well as to Europe.

No wonder that in the 70s in Japan more than ten instruments coming from the Stradivari workshop could be found, and – it is “nearly” a miracle – that a Stradivari had got as far as Hungary. In 1987 the Hungarian state bought one of Stradivari’s masterpieces for 1,2 million DMs. Earlier several other Stradivaris were offered for sale, one of them was taken from the court of the czar for “foreign trust” and then was offered for sale in Hungary following an adventurous travel.

One of them was offered for sale at a western auction only a few months earlier, but it wasn’t sold. (It was about to be bought in Hungary for a much higher price, but the sale – just because of the “merits” of professional literature – failed!)

The argument of those concerned almost always is that the price of treasures of art is increasing more rapidly than the usual annual interests, thus, it is profitable to invest into treasures of art even for the state. And it seems that this argument is right. Since then Master Stradivari’s instruments have exceeded the 1 000 000 dollars price limit.

We shouldn’t forget, however, that in such cases the instruments always have extraordinary characteristics and a “pedigree” with long years record, and they are not worn out instruments of doubtful past and present – and probably sad future.

We are not in the position to write about some very important questions. We haven’t talked about the phenomenon of inflation closely related to the trade of treasures of art, which shouldn’t be neglected. With some exaggeration we could say that it is not the price of the treasures of art that has increased so greatly, but the different currencies have inflated. Who would know it better than the Hungarians? But perhaps fewer people know that even the best currencies are being inflated; even the Swiss franc which is believed to be absolutely stable. (I hope Swiss citizens do not feel offended when I name just their currency, but what can we do? Facts are stubborn.)

We haven't mentioned the "Stradivari secret" which is "solved" from time to time and the market would really react sensitively to its solution. It is simply because – in spite of the false news published now and then –, the solution hasn't been found (and is impossible to be found). Why? The answer is simple. Because Stradivari had a lot of "secrets". Just to mention some: he had a great talent, he had marvelous masters, he was hard-working, he lived long, he kept on experimenting and he worked and worked all the time. And how interesting – or perhaps not that much – that he never believed that he had found the secret. Perhaps this was the greatest difference between him and those, who were aggressively "demanding" the secret. This is why Stradivari's instruments are inimitable. On the market of treasures. On the shining pages of the history of violin. In the legends.

But we shouldn't forget about the noted followers of the respectable old Italian master, whose instruments now and then reached the sounding quality of the master's genuine instruments. Mind you: the modernization of the original Stradivaris was made by later noted masters! Consequently, newer and newer Stradivaris are being born, contemporaries sometimes label them with the honorable title "Stradivarius", but only very few of them deserve it.

Our Nemessányi probably did not get without merit the respectable title "Hungarian Stradivari" from his contemporaries, although a lot of differences can be discovered in the characteristics and life circumstances of the two geniuses.

Félix Sámuel Nemessányi was born in Liptószentmiklós on the 12th January, 1837, and he didn't live up to celebrate his 44th birthday when he was already buried on the 7th March, 1881, in the cemetery on Kerepesi Road in Budapest. From among his instruments mainly the violoncellos can compete with the masterpieces of predecessors, though many of his violins are also considered valuable solo instruments by violin artists. Many of his creations are works made after a Stradivari model, but Guarneri type Nemessányis are not rare either.

According to the memories of his contemporaries, people like Ede Reményi, Károly Huber, Ridley-Kohne, Jenő Hubay, Lipót Szuk and Tivadar Nachéz were among the customers of Nemessányi's workshop, and paid 150–200 forints for a new instruments. The master's early death, then the fame of the Hungarian violin school and the outstanding qualities of Nemessányi's musical instruments resulted in a rapid price increase. Similar phenomenon could be experienced as in the case of Stradivari; namely that at the beginning Master Schweitzer's violins were noted at a higher price at international violin markets, then Nemessányi's musical instruments were priced higher.

At the beginning of the 20th century a Schweitzer violin was valued the same in DM (150–200) as Nemessányi's in forints. The two world wars, the great economic crisis of 1929, the flourishing Hungarian violin making industry and the world famous violin school of Hubay, then scattered the masterpieces of Hungarian masters all around the world, ruined their beautiful creations, carried the best pieces to wealthier markets (often under the name of foreign masters) and formed the prices of our violins, violas and violoncellos according to various conditions and in very different ways.

In 1948, right after World War II, a Nemessányi violin could be bought for some thousands of forints only. The Hungarian National Museum could buy one of Nemessányi's very nice violins in 1969 for 40 000 forints, which was lent to

the author of these lines by the Pálóczi-Hungarian family for the exhibition named "Nice Hungarian Violins".

There were and there probably are respectable citizens who take it for an honour if one of their precious token becomes part of a public collection. One of Nemessányi's viola was sold to a public collection for 200 000 forints. (It was typical again that the public collections have forced up the price among themselves!) In the present days the nicest Nemessányi instruments can reach a price of 20 000 to 40 000 DMs, but it is not surprising, since contemporary masters also ask for 300 000 to 500 000 forints for their violins.

The prices of violins and their companions most probably will further increase on the world market of art treasures. This can easily be concluded from the economic development trends of the world. If trends follow the track of the past. And what if not? Then we are certainly mistaken, but who dares to call the futurologists to account concerning their foretellings? People will perhaps only remember the one "who has already told it". Nevertheless here are some more interesting conclusions:

- It would be worthwhile to think about the fact that it is just the professional literature, the studying and publication of the national musical instrument making industry, the wide ranging publicity and dissemination of knowledge, the exhibitions and shows, the sensible support of education and industry that could best contribute – by making use of the changed circumstances – to the gradual return of the one day so famous and financially profitable musical instrument making industry of Hungary to the role it deserves on the stage of European and international musical instrument industry. We cannot expect others to spread knowledge about our achievements and to search for hidden secrets of our history. This task is necessarily compelled on us and cannot be transferred to others; it is not enough to cry over the negligence shown to Hungarian masters.
- It is especially important to call the attention of ignorant and good-willed buyers to the fact that fairy tale prices fit fairy tales only. Few is said about the fact that quite often professional direction of the market, sometimes a deliberate preparatory work lasting for months or years preceded the act of putting a master or an instrument to auction. Financial advisers can only say, based on their surveys, what they would do if they had money. If good-will is their drive. The problem is that good-will is not really among the measures of the market, and on the other hand, future changes cannot be precisely forecasted by anyone. From the market of probabilities only great profits get publicity, while usually no more than a sentence is written about the millions of losers. Therefore we want to warn everyone from trying to get rich with the help of violins of doubtful origin.

Even the future and the price of musical instruments of definite origin is rather uncertain. It is worthwhile to remember what Moliere said: "Every object is worth as much as you can get for it."

After the general and necessarily just outlined introduction of international markets of treasures let us consider how much the statements published in the volume titled "The Violin" (Budapest, 1995. p. 134–149) are still valid.

First of all I want to note here that the mentioned study was the result of a lengthy research started in 1970 and was put into words in 1979 for the internal use of the researchers of the Historical Museum of Music of the Institute of

Musical Sciences of the Hungarian Academy of Music, then, with some modification, it was published to inform the wider public in 1995. Its primary purpose was to publish the entire list – as much as it was possible – of earlier violin makers in Hungary to give guidelines for further researches and to give information about the local prices of musical instruments. This was done with the reprinting of the book – meanwhile sold out – titled "The Violin", published in 1982 in a somewhat enlarged form.

My purpose apparently was to throw light on the activities of Hungarian masters and to enable more reasonable evaluation of their instruments. According to my hopes, gradual accommodation to the prices prevailing in practice on international markets of treasures may contribute to the circulation of our national cultural products and to the revival of their legal trade.

It might also be possible that not only Stradivari's instruments, but also the creations of Master Schweitzer, Nemessányi or Bárány can return to their birthplace and enjoy respect in their homeland similarly to other treasures of art.

The present study already covers the significant changes on the market, and it was greatly helped by the comments sent to me by the Honourable Readers.

It cannot be stressed enough that the prices given are only informative, and the actual price for each instrument will be formed individually by many different factors. European markets differ from the markets overseas. It is not the same whether an economic boom influences the market of treasures or a "baisse" hinders investments. The rate of bank interest, the trend of market share and sometimes simply the changes in fashion also come into the picture.

It can be forecasted that master violins of today will be much more valuable in ten to fifteen years. But who can honestly tell by how much? And which master's violin will be sold for much more or much less?

We know about masters both in Hungary and abroad whose instruments are sold by the dealers for much higher prices than the masters themselves could ever think of. It also happens that real masterpieces change owners for peanuts. A few years ago a noted Hungarian violin could be sold much better abroad than in Hungary. And of course, as a consequence, our treasures began to pour out of the country in great numbers. Nowadays a nice musical instrument can often be sold easier at home and even for a higher price than a few hundred kilometres away to the west. It is also true that since then a significant part of the musical instrument stock of the Eastern Block has flown onto western markets of treasures.

But too much tears shouldn't be wasted on all this, because, if the original master label is preserved, the international fame of our masters can be extended. In this ideal case it might result in the higher reputation of our national treasures.

It is true, however, that this phenomenon is rather rare in practice. We expect the new and more flexible Hungarian laws on museums with a wider horizon to have favourable effects in this respect.

I return again to the question of defining prices. Since in the price list only one price is indicated for the particular masters, while limit values are given for others; I think I have to give some reasoning for this. It is especially important in the present case because it is the first time in Hungary that the prices of instruments made by numerous foreign masters are going to be defined.

Masters, who during their life time worked with an even preciousness and did not strive at mass production, figure with only one price in the list. (I have pointed out several times that I am to publish exclusively the prices of deceased masters, and do otherwise only on the definite request of living masters.) However, there are a few of these, and there are more, who made only a few instruments – without exception high standard creations – while earned their living rather with daily repairs instead of serial production.

The masters enlisted under the same family name – sometimes twenty, thirty or even more than a hundred – who, for generations, swarmed the world market with their instruments (the Klotzs, the Guadagninis, the Roths, the Vouillaumes, the Lowendals, or the Thibouville-Lamy family) appear with very extreme values in the price list under the names of their respective ancestors.

The masters who worked with different intensity in their various life periods show similar differences in prices. Many of the masters indicate on their master labels whether the instrument was made during their apprenticeship, in their workshop period, or if it is an instrument of master value. There are numerous examples for it in case of the instruments made by the Nemessányi, Reményi or Tóth firms. Obviously these masters cannot be blamed for the fact that clever dealers mix the genuine master labels in the hope of getting higher prices for the instruments.

It is also worth mentioning the changes on the Hungarian and international money markets. We can all experience in Hungary the continuous changes in the value of the local currency, the forint. But none of my dear readers should believe that it is something specially Hungarian and the phenomenon is unknown beyond our borders. If one takes the trouble of surveying the changes on the international money market for a few days, one can immediately see that the "price" of each currency keeps changing. (It is true that our forint usually moves downwards, while other, stronger currencies sometimes value more, sometimes less, compared to other strong currencies; but the changes are continuous.) This is not at all surprising for financial experts, though they don't like to talk about it much. This wasn't otherwise earlier, but perhaps the changes were not so dramatic and the world did not react so promptly to the changes of the money markets.

Inflation is also commonly known. This phenomenon has also a history for centuries; our kings of blessed memory strived at reducing the value of our money with quite different methods and less frequently; for example by carving off a bit from the edges of gold coins, or reducing the net gold contents of them. Kings of worse times and of worse memory applied more and more "developed" methods more frequently and more dramatically. Nowadays in our country inflation occurs quite often, and not in terms of gold; it is "only" continuous and sliding; the figures show the actual stand.

Knowing all this, who dares to elaborate a price list? Where can one find a fixed point or a reliable value by which we can measure the changes in the prices of our violins? Once it was the cattle, then replaced by the wheat or the wine, then came the gold and the silver, later replaced by oil and platinum, the one time Napoleon gold coins later were replaced by the dollar. Then came the ECU and the SDR and by the time the readers can read these lines, perhaps the EUR will be the next common currency and it will be again impossible to give the internationally valid prices of violins as it was in case of former currencies.

Do you still remember the rate of the "Livre Tournois" or the conversion of the English pound sterling mentioned earlier? If not, do not worry much. Human memory is not ment for this. And what is more, it cannot be followed anyway, since the exchange rate of all currencies of the world will keep on changing permanently. It is true, however, that it does matter into which direction, to what extent and at what speed.

After all these precautions we may risk the almost impossible: to publish the prices in a price list by using three essential sources. The three essential sources are: the records of Hungarian violin markets kept for decades; the data from dozens of the volumes containing international price lists; and the price lists of auctions of musical instruments.

The price levels given are averages, defined according to long term trends and are given in a uniform SUMMA, in "THE MONEY". It could also be called "GOLD", or ECU or SDR, or EUR, but it would be misleading. To be precise: it would be even more misleading. For determining the prices the user of the price list will need to make some calculations as well. Today's Hungarian readers enjoy some benefit because for the time being they don't have to bother about conversion; the prices given coincide with the present Hungarian prices in forints. Greater or smaller deviations may only occur depending on the type of the given violin (viola, violoncello, contra bass), or on its conditions (for the modifying effect of damages on the price in percentages, see: "THE VIOLIN", p. 147), or on the acknowledgement of the maker and on the characteristics of national markets. Naturally in the coming years certain modifications will be necessary according to the changes of the money markets. But this must be a chapter of an other writing.

The presently valid keys of converting:
(prices have been rounded up)

SDR		=	SUMMA/	210
ECU		=	SUMMA/	185
GBP	(English pound)	=	SUMMA/	225
FRF	(French franc)	=	SUMMA/	29
DEM	(German mark)	=	SUMMA/	100
ATS	(Austrian schillings)	=	SUMMA/	14
CHF	(Swiss francs)	=	SUMMA/	125
USD	(US dollars)	=	SUMMA/	150

On the request of many, I am going to demonstrate below the practical application of conversion using one of Nemessányi's violins as an example.

EXAMPLE

For one of Sámuel Nemessányi's undamaged violins the price list indicates SUMMA 2 000 000–4 000 000 (two millions to four millions) as the price. Supposing that the instrument is not an outstanding one compared to the master's other works, we can say that under the present Hungarian market conditions the reasonable price for the instrument would be 3 000 000 forints.

Using the conversion rates of the above table, this sum would be the following in the different currencies (in all cases rounded up):

SDR	=	3 000 000/210	=	14 300	SDR
ECU	=	3 000 000/185	=	16 300	ECU
GBP	=	3 000 000/225	=	13 400	GBP
FRF	=	3 000 000/ 29	=	103 500	FRF
DEM	=	3 000 000/100	=	30 000	DEM
ATS	=	3 000 000/ 14	=	215 000	ATS
CHF	=	3 000 000/125	=	24 000	CHF
USD	=	3 000 000/150	=	20 000	USD

I want to emphasize once more that because of the permanently varying exchange rates, the figures cannot give precise values, but they can successfully provide information on the approximate ratios of instrument values and national currencies.

FAREWELL

The fractures will continue to pile up and according to my hopes will slowly become a complete whole, if both readers and author really want it. I know it does not solely depend on us, but it cannot be realized without us either.

The former and present chapters titled VIOLOGRAPHY, THE LIST OF VIOLIN MAKERS IN HUNGARY, THE HISTORICAL LITERATURE ON VIOLIN MAKING IN HUNGARY, NEMESSÁNYI SÁMUEL (1837-1881), INTERNATIONAL VIOLIN PRICES might be a comprehensive, though not perfect, elaboration of the subject. The other chapters will be complemented and corrected, and sooner and later we shall have an image of one of the nicest creations of mankind, the VIOLIN, and ITS CREATORS they really deserve.

Requesting the same tolerance and understanding that I enjoyed earlier, I ask again for help; I will welcome any further remark, suggestion, complement or correction connected to the book at either of the following addresses:

Dr. Erdélyi Sándor, Budapest, XVI. Dobó u. 6. H-1161

Dr. Erdélyi Sándor, MTA ZTI Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7. H-1250

DRESKULT ev. Budapest, H-1165 Pf. 201

I thank for the good wishes and kind help of all, and by wishing good health and much energy for all reading my book, I am saying farewell.

Budapest, 1996. In the month of St. George

A LIST OF DISSAPEARED ITALIAN AND HUNGARIAN BOWED INSTRUMENTS

Military operations that take place in European history so often, are not only unfavourable for arts ("inter arma silent musae" as Roman authors already put it), but from time to time they make significant damages in the world of art objects, too.

This is especially true for the damages caused by World War II, which surpassed all previous ravage; its horrors caused great damages among bowed instruments, as well.

Publications about the damages made in the treasures of art in various countries began to appear only recently. The findings of previous reviews were known only for the colleagues of certain institutions. The process of making them public and the slowly started and even more slowly progressing negotiations on compensation and restitution require thorough studies in order to reach approximate completeness gradually.

Italy must have several reasons to be eager to make an inventory of her lost treasures of arts and to publish the findings. Both the magnitude and the quality of the work done by them deserves appreciation.

The title of the volume published in English in Rome in 1995 with the support of the MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI MINISTRO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI is: "TREASURES UNTRACED". This compilation which can hardly be overestimated or surpassed gave me the idea to take over and publish from this book those bowed instruments which have been lost from different Italian collections during World War II and might turn up in Hungary, and to publish data about bowed instruments that disappeared from Hungary.

It is more or less known about Hungarian musical instruments that they were lost from the sight of professional eyes not only in the course of military operations, but because of other events and actions as well (accidents, crimes, legal or less legal sales to abroad, etc.). At the same time it is also possible that sometimes instruments lost abroad were imported back to Hungary. In the last decades examples of both versions were made public, and we dare to say that the number of cases not given publicity was probably much higher.

This, however, belongs to the domain of suppositions, while professional literature, which is based on facts, can take only justifiable facts into account.

What facts are available for us?

As far as Italy is concerned I published all the pictures available, unfortunately in a quality that enables only faint orientation. However, the pictures completed with the text may serve as a starting point for further studies. We should not be surprised at the poor quality of pictures of Italian musical instruments made before World War II, because it is certain that the noted Italian master instruments shown on the following pages would represent much higher value under present Hungarian conditions than among the treasures of art made by the famous masters listed in the registries of Italian collections.

Consequently, though the quality of the photographs of our own instruments is better than that of the mentioned Italian ones, but their value on international

markets does not reach – even approximately – the prices of those. In spite of this, we should highly appreciate and take great care of our treasures of lower values. (I cannot suppress that the Italian publication in question can be considered relatively poor only in this respect; the pictures of other objects of art, the quality of their photographs, the printing and the paper used are of such a high quality, that Hungarian authors on the subject can only dream about something similar.) Nevertheless, I thought it is reasonable to publish these pictures of poorer quality, too, because in the registries of collections better material can be found if needed and I meant to offer help for further research.

COLOUR PHOTOGRAPHS

This is the first time that we present colour pictures of the violins made by Hungarian masters. On the pictures, here and now, you can see outstanding master pieces prepared by eight masters, in front and rear view. According to our plans more pictures will follow in the near future.

The publication of the various pictures of violins was permitted by:

Violin No. 4 by Johann Schweitzer is the property of the Museum of the History of Music, Institute of Musical Sciences (ZTI), Hungarian Academy of Sciences (MTA).

Violin No 5. by Sándor Nemessányi is the property of the Hungarian National Museum.

Violins Nos. 6, 7 and 8, are the properties of the masters indicated.

Violins Nos. 1, 2 and 3, belong to the collection of the author. Nos. 2 and 3 are exhibited at the permanent exhibition of the Museum of the History of Music, ZTI, MTA.

ERRATA CORRECTIONS – ADDITIONS – SUPPLEMENTS

PART I. (THE VIOLIN)

The correct text in the section before the coloured divider is the following:

- p.158. **JÁNOS EMBER** 19–20. Century Budapest Contemporary
- p.163. **ORSOLYA KISS** 20. Century Budapest Contemporary
- p.163. **ISTVÁN KÓNYA** (Jun. Stefanoconia)
- p.166. **LEONIDAS RAFAELIAN** 20. Century Miskolc, Cremona Contemporary
- p.166. **KÁROLY LOSÓ** 20. Century Budapest, Ottawa Contemporary
- p.166. **LAJOS MAROSI** 20. Century Debrecen Contemporary
- p.166. **LÁSZLÓ MAROSVÁRY** (Earlier MAGDA) 20. Century Contemporary
- p.167. **JÓZSEF METZKER** Jr. 20. Century Győr Contemporary
- p.176. **PÉTER SZÉKELY** correctly: **MÁRTON** 20. Century Budapest, Cremona
- p.177. **THIR** (Their, Dier, Durr, etc.) **ANDREAS** 18–19. Century Pressburg 1500000.-

PART II.(INTERNATIONAL VIOLIN PRICES)

The correct text in the section after the coloured divider is the following:

- p.109. **LEONIDAS RAFAELIAN** 20. Century Miskolc, Cremona Contemporary
- p.110. **KÁROLY LOSÓ** 20. Century Budapest, Ottawa Contemporary
- p.111. **Magda, László MAROSSZÉKI** is the same as László Marosváry on p. 112.

EPILOGUE

Finally, I would like to thank once again the appreciative lines and words, but most of all the suggestions to correct the book, which I have used according to my opportunities.

We would like to ask the readers' and experts' apology for the lesser or greater mistakes that were inevitably made during the English translation.

We are looking forward to receiving English suggestions regarding the technical terminology on pages 183–197 (Nomenclature, data, patterns) / part one for the next edition.

Wishing all the best to the friends of violins I am looking forward to receiving comments and suggestions at the address provided in the first and second part.

Budapest, 1997. In the month of St. George

The Author

COMPREHENSIVE TABLE OF CONTENTS FOR THE I. AND II. PART

HUNGARIAN TREASURES OF VIOLINISTS	199
The Notable Days of the Hungarian Violin's History	I/69
Historical Literature on Violin Making in Hungary	I/209
Ancient and Historical Types of String Instruments	II/15
Contours of String Instruments	II/16
Violin Backs Made of Different Quality Maple (one piece)	II/23
Violin Backs Made of Different Quality Maple (two pieces)	II/25
Master Labels of Violin Makers in Hungary	II/32
THE HERITAGE OF GREAT MASTERS	II/55
Master Labels from the Instruments of World Famous Violin Makers (Adapted from W.L. v. Lütgendorff, P. de Wit, W.H. Hill, R. Millant and W. Salmen) Master Labels from the Instruments of Antonius Stradivarius	
Master Labels from Jakob Stainer's Instruments	II/56
Master Labels from the Instruments of the Guarneri Family	II/57
Master Labels from the Instruments of the Gagliano family	II/58
Master Labels from the Instruments of the Guadagnini Family	II/59
Master Labels from Jean-Baptiste Vuillaume's Instrument	II/60
A List of disappeared Italian bowed Instruments	II/147
A List of disappeared Hungarian bowed Instruments	II/161
THE VIOLIN (I. Part for the coloured divider)	
Welcome to the Honourable Readers	203
Words – Musical Instruments – Notions (Meaning)	205
The Beginnings of Hungarian Violin Making	229
Is Adam Bessler the First Violin Maker of Hungary?	241
The Theory and Practice of Violin Making after the Death of Antonio Stradivari. The Pioneers of Violin Making in Hungary	253
Nemessányi Sámuel (1837–1881)	258
Data Forms of Violin Makers of Hungary, 19th–20th Century	267
Judgement and Evaluation of Bowed Instruments	270
Registration of String and Plucked Instruments (Nomenclature, data forms, pattern)	285
Viology	287
Farewell	290

INTERNATIONAL VIOLIN PRICES (II. Part after the coloured divider)

Preface	292
Introduction	295
The Contours of String Instruments	298
Master Labels of Violin Makers in Hungary	301
Phenomena – Thoughts – Aphorisms	303
International Violin Prices (Violins on the World Art Treasure Market	305
Farewell	316
A List of dissapeared Italian and Hungarian bowed Instruments	317
Colour Photographs	319
ERRATA	?
Epilogue	320
Comprehensive Table of Contents	321

