A vonós hangszerek kialakulásának története a XIV – XX. századig

Tartalomjegyzék

1.Bevezetés.....2
2.Előzmények a XVI. századig.....3
3. XVI. század.....6
4. 1600-1750.....11
5. 1750-1914.....13
6. Néhány szót a vonókról.....14
7. Befejezés.....14
8. Irodalomjegyzék.....18

Bevezetés

A muzsika alapvetően két nagy területre osztható: vokális és instrumentális zenére. Az első megszólaltatásának az eszköze az emberi hangszalagok, amelynek rezgéseit bizonyos testüregek erősítik. Az utóbbi az emberi testen kívül lévő eszközben létrejövő rezonancia. Ezek az eszközök a hangszerek.

A hangszereket sokféleképpen osztályozhatjuk, de legáltalánosabb osztályozás a rezgő elemek szerinti. Eszerint megkülönböztethetünk idiofon, chordofon, membrafon és aerofon eszközöket.

Idiofon: valamely önfeszültséggel rendelkező test jön rezgésbe pl.: xilofon, harang, hangvilla, triangulum.

Chordofon: valamely egydimenziósan megfeszített szilárd test jön rezgésbe: ide tartoznak a húros hangszerek.

Membrafon: kétdimenziósan feszített test jön rezgésbe: ide tartoznak a dobok.

Az aerofon hangszereknél elsődlegesen a levegő jön rezgésbe: ide tartoznak a fúvós hangszerek és az orgona is.

Jelen írás a chordofon hangszerek családjába tartozó, vonós hangszerek történetével foglalkozik.

Előzmények a XVI. századig

A vonós hangszerekre vonatkozó első adatok a IX. századból származnak Közép-Ázsiából. Az innen származó hangszerek jellegzetessége, hogy kulcstartójuk kerek vagy szív alakú, első vagy hátsó állású kulcsokkal. A húrok száma három, négy vagy öt. A húrrögzítés szempontjából uralkodóvá vált a korpusz alsó részén elhelyezett húrtartó. Ezeket a hangszereket nevezzük a korai fiduláknak. Ezek a korai korpusza kétféle lehetett. Az egyik palackformához hasonló és a test nem válik el élesen a nyaktól. Ilyen hangszeren ma is játszanak Grúziában.

Ezt az instrumentumot a görögök is ismerték, és a „ pontoszi lürának", azaz Fekete-tengeri lürának nevezték. Itt a lüra kifejezést már nem az ógörög értelemben kell érteni, mert a bizánci birodalomban ezt a kifejezést a vonós hangszerekre alkalmazták. Ugyanezt a kifejezést később megtaláljuk Itáliában is: „lira da gamba", illetve „lira da braccio". Mondják még lírának azokat a húros hangszereket is, amelyek húrjait nem vonó, hanem dörzskerék szólaltatja meg. Erre utal a német drehleier - tekerőlíra szó.

A másik fajta korai fidula formája, a körteforma. A nyak itt sem válik el élesen a korpusztól és ezt a típust is ismerik népi hangszerként: Bulgáriában például gadulka néven.
A korai fidula a XII-XV. században tovább fejlődött, de nem egységesen. A legelső fontos változás volt, hogy a nyak elkülönült a testtől.

A második nagyon fontos változás, hogy eddig a test egyetlen kivájt darabból készült. Körülbelül a XIV. században kialakult a kávás építési mód. Ez azt jelenti, hogy határozottan elkülönül a káva, a hát és tető. Nagyjából ugyanebben az időben a test formája is megváltozott. Egyre jobban lekerekítették és kezdett hasonlítani a körte formájához. Középen karcsúsították, esetleg a karcsúsított forma mindkét oldalán egy-egy sarokkal. A negyedik változás a fokozatosan kialakuló európai többszólamúság „számlájára írható". Ebbe a zenébe már nem illett bele a burdontechnika, és ezért burdonhúr nem középre, hanem a fogólap mellé került. Éppen ezért nem is lehetett vonóval megszólaltatni, csak pengetni.

Egy Párizsban élő dominikánus szerzetes, Hieronimus de Moravia háromféle fidulahangolást ír le:

Ebből látni, hogy a harmadik (burdonhúr nélküli) hangolás majdnem megegyezik a mai brácsa hangolásával.

Keleten a vonós hangszereket nem vízszintes, hanem függőleges tartásban szólaltatták meg, térden vagy padlón megtámasztva. A vonótartás sem hasonlított a maihoz, éppen fordított volt: kifelé fordult tenyérrel fogták a vonót. Európai újításként tarják számon a befelé fordított tenyerű kéztartást, és a kisebb vonós hangszerek vállhoz, vagy mellhez tartását. Magát a hangszert még nem vízszintesen tartották, hanem erősen lefelé (1. kép).

Északnyugat- Afrikában ismert vonós hangszer a rebab. Az előzőekhez hasonlóan körte formájú, és a testtel egybeépült nyak jellemző rá, viszont a kulcsszekrény hátratört és oldalra álló kulcsokkal rendelkezik. Ez a hangszer nagyon hasonlít az európai rebechez, amely Spanyolországból jutott el hozzánk. A rebec annyiban különbözik a rebabtól, hogy fedőlapja nem bőrből, hanem fából készült, és a kulcsszekrénye nem hátratört, hanem sarló alakú. A késő középkorban az előbb említett fidulát és rebecet elkezdték összekombinálni.

A középkor eddig nem említett vonós hangszere a Tromba Marina (olaszul „tengeri trombita”), amely a XII. századtól dokumentált.

A tromba marina egyhúros háromszög vagy trapéztesű hangszer. A XV. század végén a tromba marinára elkülönülő nyak került. Ezen a hangszeren csak üveghangokat szólaltattak meg. Játék közben a húr valószínűleg hozzáért a testhez, és recsegő trombitaszerű hangot adhatott. Innen származhat a neve is.

XVI. század

A XVI. század legfontosabb tendenciái a specializálódás, hangszercsalád-képződés, és a hangszertudomány kialakulásának első jelei.

Ebben a tárgyban az első rendszerező mű 1511-ben jelent meg egy bázeli paptól, Sebastian Virdungtól. Azért nagyon jelentős Virdung műve, mert kísérletet tesz arra, hogy a hangszereket összefüggő rendszerekbe foglalja, és nem felsorol vagy kiemel egy-egy családot.

Virdung osztályozása a következő:

Húros hangszerek:

1. billentyűkkel
2. érintőkkel (lantok, mandolák, viola da gambák)
3. nem rövidíthető húrokkal (hárfák, pszaltériumok, cimbalmok)
4. egy-három húrral, érintő nélkül (rebec, tromba marina)

Fúvással megszólaltatott csövek amelyek

1. emberi lélegzettel működnek és tovább oszthatók hanglyukakkal (harántfuvolák, furulyák, görbekürtök, zergekürtök, dudák)
2. fújtatóval működnek (templomi orgonák, pozitívok, portatívok, regálok).

Ez a felosztás a chordofon és aerofon hangszerek első pontos megkülönböztetése. Emellett Virdung tudta, hogy ez a felosztás nem húzható rá minden hangkeltő eszközre (pl.: dobok, xilofon). Ezeket esztétikai megfontolás alapján elvetette.

A dobokról ezt írja: „Szörnyű nagy zajládák ezek… Ezek a dobok mind azok kedve szerint valók, akik a tiszteletreméltó jámbor öregemberek nyugalmát zavarni akarják, a nyavalyásokét, a betegekét, a kolostorok áhítatos lakóiét… Az ördög találta ki és csinálta valamennyit, mert nincsen bennük semmi kedvesség, sem jóság, hanem csak elfedése és homálya minden édes dallamnak és az egész musicának”

Itt talán első ízben jelenik meg az újkori zene esztétikája, amelyben a ritmushangszerek alárendelt szerepet játszanak. Előtérbe mindenek előtt a dallam, a dallamok kombinációja kerül.

A XVI. században a vonóshangszerek fejlődése ugrásszerű. A tromba marinát és rebecet kiszorítja a sokoldalú viola da bracciok családja. A rebec a XVI. század első feléig még fennmarad, és táncmesterhegedűvé alakul át.

A XVI. század negyvenes éveiben eltűnik a középkori fidula is. Később, mint népi hangszer bukkan fel, de igen ritkán.

A készítés szempontjából az egyetlen kivájt fából való építésmód fennmarad egészen a XVI. század közepéig, utána azonban egyeduralkodóvá válik a kávás építés mód. A lakkozás is csak ebben a korban vált általánossá, eddig ugyanis lakkozás nélküli hangszereket készítettek.

A XVI. század elején jelent meg a mindig kávás építésű és lakkozott hangszer: a líra da braccio (karlíra).

Ezen a hangszeren még a fidula kulcstartóját és burdonhúrjait látjuk.
Két burdon és öt fogólap fölötti húrja van.

Hangolása a következő:

Láthatjuk, hogy ez már gyakorlatilag a mai hegedű hangolása, plusz egy oktáv és két burdonhúr. A líra-család igen változatos méretekben készült. Egy nagyobb méretű változatát a lábak közé szorították. Ez a XVI. század közepén bukkan fel, általában érintőkkel.

A képen látható lira da gambának kilenc játszóhúrja és négy burdonhúrja van. A burdonhúrjai miatt a viola da braccio és a lira da gamba család nem illett a század zenei fejlődésének vonalába, ami a polifónia és a harmonikus gondolkodás felé tartott.

A legfontosabb hangszercsaládok, amiről a XVI. században beszélnünk kell a viola da gamba és viola da braccio. Ebben a korban megy végbe az a nagyon fontos specializálódás, amely kialakítja a vonóshangszerek központi helyzetét a zenekaron belül.

A hangszeres zenében is arra az ideális hangzásra törekedtek, ahol minden szólam azonos hangszínnel szólal meg. Ezért több hangszertípust, mindenféle hangfekvésben építettek, magastól a mélyig.

Először a viola da gamba család épül ki teljesen.

Ezeket a hangszereket mindig függőlegesen tartották, általában láb közé szorítva, esetleg térden vagy zsámolyra támasztva. A viola da gamba családnak általában három tagja volt: *diszkant, alt, basszus*.

Ebben a korban a lanton és a viola da gambán ugyanaz a muzsikus játszott. Fontos jellemzője a hangszercsaládnak az érintők, amelyek félhanglépésenként követik egymást, és a hangolás. Mivel az érintők kromatikus rendszerben követik egymást, a két szomszédos húr között legfeljebb kvart lehet a távolság. A hangolásban azonban többnyire egy nagyterc is megjelenik. A sokféle hangszerméret miatt igen sok hangolási mód született, de a kvarthangolást általánosnak lehetett mondani.

A viola da gamba mind korpusz, mind C- hangrések tekintetében igen változatos formát mutat. A kulcsszekrény kiképzésénél az olasz hatás érvényesül (lásd csiga). A csigákból nem, vagy alig álltak ki csigaszemek. Díszítő fejjel ritkán találkozunk. Ez a sokféleség abból ered, hogy XVI. században a hangszert nem csak hangkeltő eszköznek tekintették, hanem szemet gyönyörködtető műtárgynak is.

A XVI. század elején jelenik meg a máig legfontosabb vonós család a viola da braccio. A test formája már lényegében kialakult: általában csigában végződő nyak és az f-hangrés. A viola da bracco lényegében abban különbözik a viola da gambától, hogy nincsenek rajta érintők, így az ujjak nem szomszédos kromatikus fokokat fogják, hanem a szomszédos diatonikus fokokat, ezért a húrok kvintenként hangolhatók. Ez megegyezik a középkori rebec és fidula hangolásával. Ebben a családban is háromféle méret készült, aminek a hangolását 1556-ban a francia Jambe de Fer ismerteti először.

Ezzel valójában elérkeztünk a mai hegedűhöz, brácsához és csellóhoz. A cselló hangolásában még van némi különbség, és egészen a XVI. század végéig együtt használják a B_1-re és C-re hangolt csellókat. Ebben a korban a viola da braccio család a zeneesztétikai rangja a viola da gambák mögött volt.

Jambe de Fer szerint: „A viola da gambán nagyurak, kereskedők és ehhez hasonló erényes férfiak játszanak… a hegedű pedig tánchoz és vidám összejövetelekhez való. A hegedű azért is közönségesebb hangszer, mert könnyebb hangolni”. Ez a különbség Itálián kívül még sokáig fennmarad.

A viola da braccio család fejlesztése XVI. században nem egységes. A család cselló tagjánál az elnevezés nem is fedi a valóságot, hiszen ezt lábak között tartották. Történtek kísérletek a cselló és a brácsa közötti méretű hangszerre is, ezek úgynevezett tenorbrácsák. Ezek hangolása F-ről indul, de valószínűleg a hangszer túl nagy volt, és nagyon nehézkes, ezért a XVI. században el is tűnt. A viola da braccio család karon tartott tagjainál s a vonót természetesen lefelé fordított tenyérrel fogták, a csellónál pedig – a viola da gambáktól eltérően – befelé fordított tenyérrel.

1600-1750

Ez a kor hozta meg a viola da braccio család kiteljesedését. Ekkor indul a világhírű olasz hegedűkészítés, amely több mint 200 éven át (és napjainkban is) a világ élvonalát képviselte. Az első néhány hegedű, amely épségben megmaradt a bresciai Gasparo da Salo készítette. Bresciaban és Cremonában virágzott fel az olasz hegedűkészítés.

A „brescai iskola” vezető egyénisége Maggini (1580-1632), aki Gasparo da Salo tanítványa volt. Hegedűinek jellemzője az erőteljes hang és a kettős berakás.

A cremonai mesterek közül három családot kell említeni: Az Amati, Guarneri, és Stradivari családokat.

Az Amati családdal kezdődik a cremonai iskola. Első tagja Andreas. Hegedűinek jellegzetessége a világos lágy hang, és erősen domborított tető. Első hegedűinek színe sötétbarna volt, mely később sárgásbarnára változott.

A család legismertebb tagja Nicola Amati (1596-1684). Hegedűinek hangja átható, mélyfekvésekben sötét.

A másik dinasztiát Andrea Guarneri (1626-1698) alapította. Hangszerei sokkal kisebb domborulatúak, mint az Amati hegedűk és az f- nyílásai hosszúkásabbak. Feltűnő hangszereinek gyönyörű sárga lakkja és szép fája. Hangjuk rendkívül telt, kissé mély tónusú. Család másik híres tagja Guiseppe („del Gesu”) akinek hangszereit Stradivari hangszereivel egyenértékűnek tarják. Hangszereit erősebb anyagból készítette, mint általában a cremonai mesterek, azonban mégis erőteljes lágy hangzást ért el. Ezek a hangszerek kiválóan alkalmasak nagy koncerttermekben való szólójátékra.

Nicola Amati tanítványa volt a mesterek legnagyobbja **Antonio Stradivari** (1644-1737). Műveiben egyesítette az Amati féle hegedűk finom átható hangját, a breciai mesterek nagy erőteljes hangzásával. 1725-ig több mint ezer hangszert készített, és fennmaradt hangszerei ma is a hegedűkészítés remekei.

A nagy olasz hegedűkészítők mellett meg kell említeni a német Jakob Stainert (1617-1683), a párizsi Nicolas Lupott (1758-1824) és az egyik legjelentősebb magyar mestert Nemessányi Sámuelt (1837-1881).

A mai hegedűk a nagy mesterek legjobban bevált méretei és formái után készülnek. Az előzőekben szinte csak a hegedűről esett szó, azonban a brácsa és a cselló végleges formáját is ugyanezek a mesterek tökéletesítették és csiszolták véglegesre.

A continuo korszakban a basszusnak, mint a harmóniák hordozójának nagyon fontos szerepe van. Általános volt az alsóoktáv kettőzés. Erre a célra használt hangszert violone-nak hívták. Ez az elnevezés körülbelül a nagybőgőt fedi. Ennek a hangszertípusnak besorolása körül van a legnagyobb zavar. Az irodalom először öt- és hathúros változatokat említ, kvint vagy kvarthangolásban. A XVIII. században egyre gyakoribbak a négyhúros bőgők, általában kvarthangolásban.

A bőgők korpusza a mai napig sem szabványosodott. Általában elmondható, hogy az olasz bőgők nagy viola da bracciok. Azonban a nem olasz hangszerek között gyakran lehet találkozni ferdén lefutó vállú, laposhátú hangszerekkel, amelyeknek fedő- és hátlapja nem ér túl a káván. Ezek pedig tipikusan viola da gamba tulajdonságok.

1750-1914

A vonószenekar változatlanul hegedűkből, brácsákból, csellókból és bőgőkből állt. A hangzásigény változik, hiszen egyre nagyobb koncerttermeket és operaházakat kell betölteni. Ehhez természetesen nagyobb hangerejű vonóshangszerekre van szükség. Az olasz mesterek munkáinak olyan nagy presztízse volt, hogy hangszereiket megtartották, de az új követelményekhez igazították. A réginél hosszabb, a korpusszal nagyobb szöget bezáró nyak került rájuk, hosszabb fogólappal. A ferdébb nyakhoz magasabb húrláb is kellett, ez azonban nagyobb nyomást gyakorolna a fedőlapra, ezért új gerendázattal látták el a hangszereket. A húrtartókat, hangolókulcsokat is a kor ízléséhez igazították, többnyire esztétikai szempontból. Az eredeti hangszerből gyakorlatilag a korpusz és a csiga maradt meg, melyeknek formája árulkodik készítőjéről.

A vonós hangszereken a XX. századig általában bél-, ill. körülfont bélhúrok voltak. Ezután vált általánossá a fémhúr, bár napjainkban közkedveltté váltak a fémmel körülfont műanyag húrok. Ezek hangzása közelít a régi bélhúr hangjához. Itt kell megemlítenünk, hogy ebben a korban történnek kísérletek más méretezésű és anyagú hangszerekkel is.

Kísérleteztek a cselló és a bőgő közé illeszkedő hangszerrel, valamint egy ”oktobasse”-nak nevezett négy méter magas monstrummal, amelynek legalsó húrja két oktávval a cselló C-húrja alatt szólt. Ennek a hangszernek sem volt sikere, bár Berlioz hangszereléstanában nagy lelkesedéssel üdvözölte. Ugyanilyen sikertelenek maradtak azok a kísérletek, amelyek a vonóshangszerek hangzását akarták tökéletesíteni, forma és anyag módosításával.

Próbálkoztak – többek között – trapéz és ellipszis formájú hegedűkkel, és készültek hegedűk sárgarézből, vasból, alumíniumból és üvegből is. Ezek az instrumentumok nem állták ki az idők próbáját, inkább dísztárgyaknak nevezhetők, mint hangszernek.

A hegedű és brácsa körülbelül 1820-ig lényegesen szabadabban rezonálhatott mint ma, hiszen a játékosok lazán tartották és nem szorították az álluk alá. Először 1832-ben Luis Spohr javasolta egészen kis álltartó használatát, a magasabb fekvésben való játék megkönnyítésére. A XIX. század végéig tartott, amíg ez a gyakorlat általánossá vált.

Néhány szót a vonókról

A legrégibb vonó a francia „archet” az olasz „arco” elnevezésnek megfelelően félköralakban ívelt pálca, két végére csomózott szőrköteggel. A pálca egy faág, melyen a szőr felerősítéséhez, gyakran oldalhajtás egy darabkáját is meghagyták. Az európán kívüli vonók általában erősen íveltek, a XVI. századi európai vonók viszont laposabbak. A XVII. században került a vonóra az alsó kápa. Végül a rúd végére csavaros gomb került, amellyel a kápa mindkét irányba mozgatható. A legelső kápagyűrűk Louis Tourte-nál jelentek meg a XVIII. században. Louis Tourte két fia közül a fiatalabbik Francois szabványosította a hegedű, brácsa és cselló vonókat (1780 körül). Ettől az időponttól számítva még egy évszázadba került, hogy a csavaros és kápás vonók Angliában és Németországban is elterjedjenek. Az 1800-as évek közepétől beszélhetünk egységes hegedű, brácsa és csellóvonó méretezésről és súlyról.

Befejezés

A vonós hangszerek minőségi jellemzőiről általában

A hangszerekkel szemben támasztott legfontosabb követelmény a jó hangzás. Nem hanyagolható el az a benyomás, amelyet egy hangszer megpillantásakor érzünk, 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 hegedűs személye, hangképzésének egyéni jellege- ezen belül jobb és balkéz szerepe- minden esetben más és más. A hallgatóság kora, neme, hangulata, a helység akusztikai tulajdonságai minden esetben eltérőek. Az időjárási tényezők- hőmérséklet, páratartalom, légnyomás, napszak- szintén hatással vannak a hangszer hangjára. Gyakori tapasztalat, hogy a hegedűs kezében minden instrumentum jól szól, míg másnál a legjobb mestermunka is reménytelenül gyenge hangot produkál. Ezek után azt lehetne hinni, hogy nincs olyan ismérv, amelynek alapján szakszerű véleményt lehetne kialakítani a vonós hangszerek hangja megítélésére. Úgy vélem, hogyha egy hangszer könnyen megszólaltatható, valamennyi képezhető hangja egyenletes, mellékzörejektől mentes, és megfelelő vivőerővel rendelkezik, úgy eleget tesz egy jó mestermunkával szemben támasztható igényeknek.

A zenészek igényei nem minden esetben találkoznak a felsorolt ismérvekkel, hiszen van olyan művész, aki jobban szereti a nehezen megszólaltatható hangszereket, mások előnyben részesítik azokat, melyek könnyebben, kisebb energiával megszólaltathatóak. 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, a húronként eltérő kívánságoknak. Végül azt is meg kell állapítani, hogy olykor a gyári sorozatban előállított hangszerek között is található jó minőségű hang. Egyes üzemek lényegében erre alapítják módszereiket, amellyel a készítés bizonyos szakaszaiban osztályozzák a szériában készülő hangszereiket a hangjuk alapján. Végül nem hanyagolható el a hangra gyakorolt hatását tekintve a vonó, gyanta, húrok minősége, a gerenda, a lélek és a láb méretezése illetve beállítása.

A külső megjelenési forma mindenekelőtt a mester ízlésére utal. A vonós család szűk szakmai értelemben vett formái már hosszú évszázadok – a neves olasz mesterek kora – óta változatlanok. A ma élő mesterektől nem várják – a nemzetközi versenyszabványok kifejezetten tiltják – hogy új formákat keressenek, hanem az ismert, hagyományos úton kell járjanak. A belső konstrukció a modern húrok kifejlődésével módosuláson ment át. A hanggerenda ma hosszabb, a menzúra ugyan csak nagyobb lett, a nyak előállítása ismét erősebb. Ugyancsak a nagyobb húrnyomás eredményez valamivel erősebb méretezést (alsó, felső tőkék). Az újkori mesterek tehát adott formák szerint dolgoztak, mégis a részletek alig észrevehető megváltoztatása, gyakran az egész műnek más jelleget adhat. A legnagyobb mesterek élnek is ezekkel a lehetőségekkel és munkák százait adják ki kezeik közül azonos klasszikus formák felhasználásával, amelyek mégis valamennyien egyediek és ráadásul 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 ez árulkodik a gyári hangszerekről. A belső kidolgozás elhanyagolása a gyorsabb előállítást teszi lehetővé, hiszen a finomítás munkafázisai olykor sokkal több időt igényelnek, mint a szükséges alapműveletek. Tehát az elhanyagolt famunkák olyakor gyári jelleget, máskor a korabeliséget bizonyíthatják.

A lakkozás szerepéről talán a múlt században vitatkoztak a legtöbbet. Napjainkban sem ülhettek el a felkavart viharok, hogy a lakk csupán egyetlen tényező a sok ismeretlen között, bár elhanyagolása nem engedhető meg. A legnehezebb olajos alapanyagú lakkal dolgozni. Száradása sokkal több időt vesz igénybe, mint a szeszes lakkoké, tehát olcsóbb hangszereknél kerülik alkalmazását. Feltűnő tulajdonsága, hogy a száradás során apró, hajszálvékony repedések keletkeznek a felületen. A híres cremonai lakk, ma is kísérletezések végtelenjébe űzi amatőrök, és professzionisták százait.

A hangszerek minőségét a felhasznált faanyag minősége döntően befolyásolja. A hangszert csak hangtani követelménynek megfelelő fából lehet készíteni. A faanyag minősége azonban nemcsak a hangtani, hanem esztétikai vonatkozásokban is hatással van a vonóshangszerekre. A fenyő évgyűrűinek sűrűsége, egyenletessége, a jávor habjai, azok sűrűsége, erősebb vagy halványabb volta mindannyian hozzájárulnak az összkép kialakulásához. A megfelelő faanyag hiánya többnyire amatőr munkáknál figyelhető meg, s ez gyakran rossz minőségű hangot eredményez.

Szólnunk kell még a különösen a vonóshangszerek tekintetében sokszor említett „gyári” és „mester” jelzők fogalmáról is. Talán első hallásra teljesen egyértelműnek tűnik, hogy a gyári hangszerek a gyárban készülnek, a mesterek pedig mester hangszereket építenek. Napjainkban nem ilyen egyszerű a probléma. A mesterek nem járnak az erdőbe a megfelelő fát kiválasztani, kivágni és feldolgozni, hanem rendszerint nagy faraktárakból szerzik be az anyagot. Olykor a cégek már nyersen össze is állították a kívánt hegedűt, a mester pedig csak az utolsó simításokat végzi el. Ne higgyük azonban, hogy hasonló jelenségekkel, száz-százötven évvel ezelőtt nem találkozhattunk volna. Azt is tudjuk, hogy Stradivari is használt sablonokat, amelyek megkönnyítették és szabályosabbá tették a munkát, pontosabbá a készülő remeket. Hol van hát a határ? Azt hiszem, hogy csak az egyedi kidolgozás lehet támpont. Hogy közben a mester elektromos szerszámokat, sablonokat és néhány nagyipari megoldást is alkalmaz, nem lehet mérvadó.

Fontos tényező a vonóshangszerek 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 többször is kipróbáltak az elődök. Ezek során a különböző faanyagok, lakkozási eljárások, forma újítások mellett szinte állandóan élő probléma a méretek változása.

A hegedűkészítés első napjaitól kezdve mostanáig álló kísérleti területe ez a mestereknek és amatőröknek egyaránt. A kezdeti szélsőségek XVII-XVIII. századra lecsillapodtak, és kialakultak a klasszikusnak tekinthető méretek. Meg kell említeni azt az utóbbi években tapasztalt irányzatot, mely különösen a nyugati zenekaroknál vált gyakorlattá a mélyhegedűk nagyságának növelése tekintetében.

Ezt a törekvést az indokolja, hogy a zenekari hangzás arányos kialakításához a vonósoknál szükséges a gordonkák és hegedűk közti intervallum betöltéséhez a mélyebb tónusú mélyhegedű szólam. Ezt a kistestű 38-40 cm-es hosszúságú hangszerek nem képesek megvalósítani. Ezért törekszenek a hegedűsökből átképzett brácsások szüntelen ellenkezése dacára a 42-44cm hosszú brácsák beszerzésére, amelynek a nagyobb felületek és az öblösebb hangdoboz segítségével biztosítják a kívánt cél elérését. Hasonló kísérletekkel már a XVI-XVII. században is találkozhatunk, de ezek akkor nem váltak általánossá, míg a jelenlegi törekvések valószínűleg állandósulni fognak.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy századunk a hangszerek alkotása és továbbfejlesztése terén sokkal kevesebbet nyújtott, mint a XIX. század. Ehhez természetesen nemcsak a hangszerkészítő mesterek, hanem a zenészek is hozzájárultak igényeikkel.

Irodalomjegyzék

Darvas Gábor: A zenekar hangszerei
Budapest, Zeneműkiadó 1966.

Darvas Gábor: Évezredek hangszerei
Budapest, Zeneműkiadó 1960.

Ember János: Hangszerkészítő szakmai ismerete
Budapest, Műszaki Könyvkiadó 1958.

Gábri György: Régi hangszerek
Budapest, Corvina 1969.

Geyer József: Magyar hegedűkészítők
Budapest, 1913.

Solymosi Ferenc – Vajda Tádé: Hangszeres szakmai ismeretek
Budapest, Műszaki Könyvkiadó 1987.

Hubay Jenő hegedű tanítási módszere
Budapest, Dr. Vajna és Bokor 1942.

John Henry van der Meer: Hangszerek
Budapest, Zeneműkiadó 1988.

Kelemen Imre: A zene története 1750-ig
Budapest, Tankönyvkiadó 1991.

Siklós Albert: Hangszerek, hangszínek
Budapest, 1941.