

Doc. István Szabó, DLA

Academy of Arts in Banska
Bystrica (Slovakia)

A kisdob történeti útja az ütőhangszerek világában
The historic journey of snare drum in the world of the percussion
instruments

Abstract

Ever since prehistoric times, drums have played an important role in people's lives, yet we know relatively little about these instruments. In the 12th century, drum players held a pipe made of bone in their left hand while providing rhythm using the drum attached to their side or left hand. Throughout the centuries this instrument, called tabor, has become an integral part of military bands alongside wind instruments. By the 16th century the tabor, which originally featured one drum head, evolved into an instrument with two skin heads and a twisted catgut rope underneath. This is considered to be the precursor of snare drums. It was an infantry instrument, which was held by a leather rope on the shoulder and was struck using a traditional grip, which is still in use today. Drums with a distinctive look and sound have been characteristic of different countries and regions, which has also reflected in the style of players. Swiss drummers' rhythm patterns, which started this tradition in the 12th century, have been transformed, simplified, or developed from one country to the next. In the 19th century, snare drums used by the military began to find their way into symphonic orchestras. At first, their role was to convey a military tone, but they subsequently became a percussion instrument of the orchestra in their own right. In the 20th century, snare drums appeared on stage as a solo instrument, which allowed the presentation of different styles and colourful techniques.

Keywords: snare drum, tabor, drums

Absztrakt

A dobok ősidők óta fontos szerepet töltenek be az emberek életében, ezekről a hangszerekről azonban csak nagyon keveset tudunk. A 12. században a játékos csontból készült sípot tartott a bal kezében, miközben a jobb kezével ritmuskíséretet szólaltatott meg a bal kezére vagy a testére rögzített dobon. Ezt a dobot tabornak hívták és az évszázadok során a fűvósokkal együtt fontos hangszere lett a katonaságnak. Az egybőrös hangszere a 16. században már mindkét oldalon bőrt feszítettek és az alsó bőrre bélből csavart húrt tettek. Ezt a dobot már a ma ismert kisdob elődjének lehet tekinteni. Ez a hangszer a katonai gyalogság hangszere volt, bőrszíjon függesztve hordták a vállukon és az azóta is használatos tradicionális verőfogással szólaltatták meg. Az eltérő kinézetű és hangzású dobok magukon viselték a különböző országok és területek sajátosságait, amely a játékművészetben is megmutatkozott. A svájci dobosok ritmusfigurái, amelyek a 12. században kiindulópontjai voltak a katonai dobolás tradíciójának, a különböző országokban megváltoztak, egyszerűsödtek vagy továbbfejlődtek. A 19. században a kisdob nem csak a katonaságnál, hanem a szimfonikus zenekarban is szerepet kapott. Kezdetben a katonai karakter megjelenítése volt a feladata, később már egyenrangú ritmushangszerként használták a zenekari ütőhangszerek között. A kisdob a 20. században önálló szóló hangszerként jelent meg a koncertpódiumon, amely lehetővé tette a különböző játékművészetek és színes játékművészetek bemutatását.

Kulcs szavak: kisdob, snare drum, tabor.

A kisdob történeti útja – a tabor

A dobokat az emberek ősidők óta ismerik. Használatuk ismert volt a suméroknál és az ókori görögöknél is. Ezekről az instrumentumokról nagyon keveset tudunk, de az biztos, hogy kevés közülük van a ma ismert hangszerekhez. A legközelebbi feljegyzés a 12. századból származik, ez olyan játékosról ír, aki csontból készült sípot tartott a bal kezében, miközben a jobb kezével ritmuskíséretet szólaltatott meg a bal kezére vagy a testére rögzített dobon. A mai kisdob őséneke igazán ezt a hangszert tekinthetjük (Soebbing, 1965, Blades, 1992).

A mai általunk ismert kisdob középkori elődjét tabornak hívták, amiből hosszú fejlődés és átalakulás után alakult ki később a katonaságban is használt kisdob. A különböző földrajzi területek hangszerei más és más kinézetűek, hangzásúak voltak. Méretük kezdetben kicsi volt, a dobtestet fából készítették, de ez az évszázadok során sokat változott. A kézben tartott vagy testre, bal kézre rögzített dobot többnyire fúvós hangszerrel, síppal együtt szólaltatta meg a játékos a 12. században. A kora középkori tabor egybőrös volt, ezen az állatbőrön feszítettek ki egy vagy két húrt, amitől a hangja zörgővé vált. A korai hangszereken a mai húr elődjeként bőrből készített csík vagy nyelv volt a játszófelületre ráfeszítve. Később sodrott bélhúrra cserélték ezeket a nyelveket. A 16. században az angliai dobosok már kétbőrös hangszereken játszottak, ahol az alsó, nem ütött bőrre feszítették a húrokat. Az ütött, illetve az alsó bőrt is kötéllel feszítették rá a keretre, a kötél segítségével történt a hangmagasság beállítása. Leggyakrabban juh- vagy borjúbőrt használtak a hangszerhez, de elfogadott volt a kecskebőr, sőt a farkasbőr is. A tabort kezdetben meggörbített ütővel szólaltatták meg, miközben sípon játszottak és sok esetben táncoltak is a zenészek. A ritmusok ebből következően nem voltak bonyolultak (Blades, 1992).

A 14-15. században a tabor mérete megnőtt, a nagyobb testű, nagyobb hangú dobok a katonaságban kaptak szerepet a sípokkal együtt, a kis hangszerek megmaradtak népi instrumentumnak. A sípok és dobok együttese szimbolizálta a katonai gyalogságot, míg a lovasság hangszerei a trombiták és az üstdobok voltak (Soebbing, 1965). Ekkorra a dobok már Európa szerte elterjedtek. Angliában a 15. században szintén megtalálhatjuk ezeket a hangszereket, ekkor szervezték az első katonai együttest, így jelentek meg a fúvósok mellett önálló hangszerként a dobok. Ennek létrehozása a svájci mintát követte és VII. Henrik uralkodó nevéhez köthető. Ugyanolyan meglepetés övezte mindenhol a dobokkal kiegészített katonazenekari hangzást, mint a fúvósokkal együtt használt üstdobét a Magyar Lovasságban (Blades, 1992). A 16. század elején megjelent katonai dobok mérete mellett a nevük is változott. Ekkor kezdték el drome-nak vagy drume-nak nevezni őket. (Blades, 1992). Általános lett, hogy

a dobokat bőrszíjjal felfüggesztve hordták a vállukon, vagy övvel a derekukon. A 16. században már két verőt használtak a megszólaltatáshoz, felszabadult a dobos bal keze mikor elkülönültek játék szempontjából a fúvósok és az ütősök.

A 18. század közepéig a hangszer használatában és kinézetében nem történt jelentős változás. Ekkoriban jelent meg először a fém hangszertest, ami lassan kezdte fölváltani az addig használt fát. Az új test sokkal tartósabbnak bizonyult az időjárás ellen, és az új anyagnak köszönhetően hangja is nagyobb lett, ami fontos tényező volt a háborúkban. A 19. századtól már nem csak a katonaság használta a kisdobot, hanem egyre nagyobb szerepet kapott a szimfonikus zenekarokban. A zeneszerzők a korai időszakban csak a katonai hatás érzékeltetésekor játszották a kisdobot. Erre magyarázatot ad az a tény, hogy a bőrre feszített húrok a többi hangszer, főleg az üstdob játéktól állandóan zörögtek, ez a zörgés pedig zavarta az előadásokat. Az áttörést Cornelius Ward találmánya hozta meg 1837-ben, aki ekkor szabadalmaztatta az első húrvalót a kisdobra, amellyel meg lehetett szüntetni a húrok állandó zizegését. A találmány elterjedésével a játékos maga állíthatta a húrok feszességét fém fülek és csavarok segítségével, így szüntetve meg a kellemetlen zörgést a próbákon és előadásokon (Soebbing, 1965).

Európai hagyományok

A svájci dobolás rendelkezik a legrégebbi múlttal, írásos dokumentuma egészen a 12. századig nyúlik vissza. A dobosok és fúvósok egyesületének megalakításáról 1332-ből találunk feljegyzést Baselben. A svájci hadsereg volt az első, amely fúvósokat és dobosokat használt a katonai jelek megadásához, ezen kívül az együttes alkalmas volt az emberek szórakoztatására is. A ritmus és dallamfigurák nem voltak lejegyezve, egyik generáció adta át a másiknak évszázadokon keresztül. A kereszties hadjáratok során a muzulmánokkal vívott háborúkban a kommunikálás és a megfélemlítés eszközeivé váltak ezek az együttesek (Tomkins, 2011). Vélhetőleg ekkor alakultak ki a ma is ismert dobolás alapjai, majd az évszázadok során fokozatos fejlődéssel eljutottunk a mai játékmódokig (Caron, 2010). A 16. században Európa szerte a legnépszerűbb dobosok a svájciak voltak. Az általuk használt hangszerek már nem voltak kicsik, két láb magasak és húsz inch átmérőjűek voltak, ami átszámítva körülbelül hatvan centiméter magasságot és ötven centiméter átmérőt jelent. A kétbőrös dobokon a borjúbőröket kötéllel, horgok segítségével feszítették ki a fa kávéra, a kötelek feszességétől függött a dobok hangmagassága (Soebbing, 1965.). Többnyire a vállukon átvett szíj segítségével hordták a dobokat, a hangszer jobb oldalra dőlt, és az általunk tradicionális verőfogásnak nevezett ütésttechnikával ütötték. Ez a használat és játékmód a 20. század elejéig általánosan elfogadott

volt nem csak a katonai dobolásban, hanem a korai szimfonikus zenekari játékokban is. A jobb és bal kéz különböző verőfogása a kisdob megdöntése miatt vált szükségessé. Jobb kézben a verőt lefelé néző csuklóval fogták, bal kézben a tenyér befelé fordult, így a hüvelykujj volt felül. Ennél a kéztartásnál a verőt a játékos csak a mutatóujj és a hüvelykujj közötti mélyedésben tudta megtartani a gyűrűs ujj támasztásával, a többi ujj csak körülölelte a verőt. A 16. századtól a 19. századig a fúvósok és dobosok zenei stílusa és hangzása Európa összes országában és udvarában elfogadott és népszerű volt, ahol a Svájci Zsoldos Hadsereg, illetve a Svájci Gárdisták szolgáltak. Még ma is látható és hallható ez a tradíció Rómában a Pápa testőreitől.

Angliában VII. Henrik nevéhez köthető a svájci dobosok betelepítése 1492 körül. Az uralkodó a svájci mintát követte katonai együttese kialakításakor. Szintén az ő nevéhez fűződik a későbbiekben az üstdobok meghonosítása is országában.

A francia dobolás történelmileg közel áll a svájci stílushoz. Franciaországban a népzeneben töltött be fontos szerepet a tabor a 15. századig. Később a reneszánsz táncegyüttesek fontos hangszere lett, majd az egyik legfontosabb katonai hangszerré vált a svájci minta alapján (Blades, 1992). Robert Tourte 1946-ban kiadott kisdobiskolájában gyakorlatilag egy összefoglaló képet kapunk a francia katonai dobolás ritmusfiguráiból. Tourte, aki a Párizsi Nemzeti Opera ütőse és a Conservatoire tanára volt, ebben az iskolájában megtanítja a francia játékmód stílus hagyományait, a gyakorlatok között pedig több olyan indulót is találunk, amelyek a napóleoni időkből származnak (Tourte, 1946).

Amerikai rudimental

A jellegzetes amerikai katonai dobolás, a rudimental játékmód brit eredetre vezethető vissza. Európában az 17. században vívott Harmincéves háború során II. Károly brit uralkodó vezette be a dobok használatát a csatatéren a csapatok mozgatására, a parancsok közvetítésére, hiszen a csata során mindenképpen arra volt szükség, hogy a jelek érthetőek és egyszerűek legyenek (Tompkins, 2011). 1780-ban vetették először papírra a katonai jeleket, a brit Longman és Broderip kiadó jelentette meg ezeket kiadványában. Érdekességképpen el kell mondanunk, hogy a ritmusjelek közül többet a mai napig ugyanúgy használunk, mint ahogy akkoriban játszották, jó néhányuk a mai napig megtalálható az amerikai katonai dobos oktatóanyagokban (Tompkins, 2011, Blades, 1992). A Függetlenségi háború kitörése után ugyanúgy használták a dobokat az amerikai gyalogság egységei, mint az európai hadseregekben. 1779-ben az Amerikai Kongresszus rendeletében egy egész fejezet szól arról, hogyan szabályozzák a katonaságnál nem csak a dobok, hanem a használójuk feladatait is (Spalding, 1980). A katonai

jelzésekben ekkor már az egyszerű negyed, nyolcad és tizenhatod figurákat használták az öt- és hétütéses tremolókkal. Az első rudimental kiadvány 1812-ből származik, szerzője Charles Stewart volt. A következő évszázadban számtalan kotta követte, amelyekben a verőfogás és a játékmódok leírását olvashatjuk. (Spalding, 1980). A katonazenekari események a Polgárháború és az I. Világháború között nagyon népszerűvé váltak Amerikában. Ezt kihasználva 1921-től kezdődően az Amerikai Légio országos, majd nemzetközi versenyeket szervezett a különböző ütős csapatok között, melyek a mai napig nagyon népszerűek. Napjainkban már Európában is találkozhatunk ilyen látványos dobos megmérettetéssel. Kialakultak az állandó rudimental figurák, melyeknek szerepelniük kellett minden versenyző csapat előadásában. Ezek meghatározása 1933-ban történt először, amikor a Nemzeti Rudimental Dobosok Szervezete a számtalan figura közül rögzített 13 darabot, amelyhez később hozzávettek még további tizenháromat (Tompkins, 2011). Ezek a rudimentek, hasonlóan a svájci vagy francia figurákhoz, egyes és dupla ütések különböző kombinációin alapulnak. A figurák elnevezéseit nagyobb részt onomatopoeitikus szavak adják, így például az előkés ütés nevéként használják a flam szót, vagy a két szimpla- és egy duplaütés kombinációjának nevéként a paradiddle szót (Blades, 1992). 1984-ben az amerikai ütős művészeti szervezet ismét kezdeményezte a 26 figura felülvizsgálatát. Ebbe a munkába már a Rudimental Szervezet mellett bevontak tanárokat, zenekari játékosokat és együttes vezetőket is. Ez a munkacsoport javasolta a meglévő 26 ritmusfigura kiegészítését újabb 14 darabbal, így összesen negyvenre emelkedett a versenybe bevont ritmusok száma. Nem csak új elemek kerültek bele a táblázatba, hanem korosztályonként és nehézség szerint négy csoportra felosztva meghatározták, hogy melyik korcsoportnak hány darab milyen nehézségű figurát kell eljátszania a versenyprogramjában. Ezekkel az újításokkal együtt jelentette meg a szervezet, a Percussive Arts Society a legújabb rudimental táblázatát 1984-ben (Wanamaker, 1988).

Korai iskolák – játéktílusbeli különbségek

A kisdob megszólaltatása a mai napig többnyire fából készült dobverőkkel történik. Ezeknek az ütőknek az anyagát, méretét és súlyát sok tényező befolyásolja, mint például a megütött dob mérete, a játéktílus vagy akár a zenei anyag. A dobokon történő játék egyik alapütése az egyes ütés – *single stroke* –, amely egy mozdulatsor alatt megszólaltatott egy hangot takar. A másik alapütés a dupla ütés – *double stroke* –, amely egy mozdulattal két hang megszólaltatását jelenti. A dupla ütések váltott kezű gyorsításából megfelelő sebesség esetén jön létre az a hosszú hang, ami a pergetést, a tremolót jelenti. Ezt német nyelvterületen *wirbel*-nek (*mühle*), angol nyelvterületen *roll*-nak nevezzük.

Az ütőfajták kombinációiból az évszázadok során számtalan ritmusfigura alakult ki, ezek nem voltak lejegyezve, generációról generációra adták át egymásnak a zenészek. A svájci rudimental lejegyzésénél először fonetikus leírásokkal próbálkoztak. A 19. század végén egy francia étteremtulajdonos kezdett el foglalkozni a ritmusfigurák másfajta leírásával. A lejegyzési mód, amit kitalált nem volt túl modern, hiszen ütemek helyett szimbólumokat használt egy kockákból álló táblázatban, ahol minden kocka egy ütemet jelentett. Ezekhez külön leírta, hogy az ütésekhez milyen figura vagy díszítés tartozik. 1912-ben egy másik dobrajongó, aki történetesen ügyvéd volt – Dr. Fritz Berger – fejlesztette ki a modernebb, ma is használt jelölés alapjait, ami hasonlított az amerikai kottázásra, de ez is elég bonyolultnak számított. 1920-ban tökéletesítette rendszerét, de a végleges formával 1926-ban készült el. (Caron, 2010.) Ez a lejegyzés egy vonalat használ a többi iskola öt vonalas rendszerével szemben, mégis hasonlít az amerikai rudimental kottához, ugyanis mindkét kottázás a ritmusok mellett megadja a kezek játszási rendjét is. Míg az amerikaiak az öt vonal alatt írják be a figurák kézrendjét, addig a Berger kottájában lévő egy vonal két oldalára kerülő hangok mutatják meg a kézrendet. A vonal feletti hangokat jobb kézzel, a vonal alattiakat bal kézzel kell játszani. Nem csak a főhangokat, hanem a díszítéseket is ebben a formában jelöli a kotta kisebb kottafejekkel. Ezt az írásmódot kihasználva készítette el Wolfgang Basler népszerű kisdobiskoláját, amely a rudimental doboláson alapul és részletes útmutatást ad a kéztartásról, emelésről és ütésről is (Basler, 2008).

A kottákban, metodikai könyvekben a különböző játékmódok és gondolkodások hasonlósága és különbözősége nagyon jól nyomon követhető. A ritmusokat lejegyzésekor sokszor hasonló díszítést találunk a francia, a német és az amerikai iskolákban, de játékmódjuk mégis különböző. Első olvasatban nem biztos, hogy sikerül a történelmi, zenei és technikai tradíciók ismerete nélkül megfejteni a leírtakat, illetve azokat maradéktalanul megszólaltani.

A német kották közül az egyik legkorábbi Heinrich Knauer nevéhez fűződik, akinek 1913-ban megjelent kisdobiskolájában összesen 42 gyakorlatot találunk és a kotta végén pár zenekari szemelvényt. Ez a kötet már nem a katonai dobolás tradícióin alapul, hanem a szimfonikus zenekarok irodalmára épít. Knauer később kiadott és átdolgozott kottája sok etűdöt megtart a korábbi iskolából, de sokkal részletesebb. Két fejezetre bontja szét a tanulmányokat, az első fejezetben 40 a másodikban 37 gyakorlatot találunk, melyek között kisdob duók is szerepelnek. Az első rész kiemelten foglalkozik az előkék gyakoroltatásával, a második rész a tremoló gyakoroltatása helyezi a hangsúlyt, majd komplex etűdökkel folytatódik. Ennek a kiadásnak végén már sokkal részletesebb zenekari gyűjteményt is találhatunk (Knauer, 1954).

Franz Krüger a berlini Staatsoper szóló timpanistája és a Berliini Musikhochschule ütőprofesszorának gyakorlatai és zenekari tanulmányai alapján tanítványa Kurt Ulrich állított össze egy nagyszerű kottát 1942-ben a professzor halála után. Ebben a gyűjteményben külön fejezet szól a kisdobjátékról, rövid technikai gyakorlatokban, technikafejlesztő és ritmustanulmányokban ad útmutatást a tanulóknak a hangszer használatáról. Külön rész foglalkozik olyan gyakorlatokkal és szemelvényekkel, amelyek a katonai doboláshoz és praxishoz adnak segítséget. A kotta legnagyobb erénye, hogy nagyon alapos és részletes gyűjteményt közöl a zenekari irodalom addigi legjelentősebb kisdobállásaiból (Krüger, 1942).

Richard Wagner 1952-ben kiadott kisdob iskolája sokkal részletesebben foglalkozik a tremoló gyakorlásával, mint Knauer vagy Krüger. Rajzon keresztül mutatja be a tremoló helyes és rossz játékmódját. Technikai gyakorlatok során tanítja meg a ritmusképleteket, a kotta jelzései szerint a tanárnak is szerepet szán a gyakorláskor, ő lesz az, aki a lüktetés szerinti beírt alapritmus játékszásával segítheti a tanulót. Ez a gyűjtemény sok technika- és ritmusfejlesztő gyakorlatot tartalmaz, nagy hangsúlyt fektet az ütemváltás és tempóváltás gyakorlására. A kotta végén a zenekari részletek előtt kilenc darab két kisdobos és egy három kisdobos gyakorlattal találkozhatunk (Wagner, 1952).

Richard Hochrainer iskoláiból és nyilatkozataiból sokkal többet tudhatunk meg a német játékmódról, mint a fent ismertetett iskolákból. Hochrainer Bécsben született 1904-ben és munkásságával az úgynevezett német iskola egyik jelentős alakjává vált. Ő nem különböztet meg sok ritmusfigurát. Különbséget csupán a díszítések miatt tesz, megkülönbözteti a díszítés nélküli ütést, az egy előkés ütést, a két és három előkés ütést, a négy előkés ütést valamint a tremolót. Hochrainer egy interjúban elmondta, hogy a díszítéseknél nagyon fontos, hogy azokat a jobb kézzel játszuk, mert sokkal puhább lesz a hangzásuk. A kettes és hármas előke játékában csupán annyi technikai különbséget tesz, hogy a hármas előkét is egy oldalról játszattja, de kicsit hosszabban, mint a kettes előkét (Hochrainer, 2012).

A német iskola díszítéseivel ellentétben a francia iskola alapvetően a dupla ütésekben indul ki az előkék játékosánál. Ez jól kivehető és követhető Robert Tourte kottájában. A két hangból álló díszítést egy oldalról, dupla ütéses technikával szólaltatjuk meg. Mikor a főhang előtt páratlan számú előkét kell játszani, akkor a játékban a dupla ütések előtt mindig egy egyes ütés található. Így például a hármas előke játékosakor jobb kézre érkező főhang esetén az előke első hangja jobb kézzel indul, ezután két dupla ütés következik bal kézzel és ezt követi lezárásként a jobb kézzel megütött főhang. Természetesen ellenkező kézzel való játék esetén hasonló a megoldás: egy ütés bal kézzel, ezután jobb kézzel a dupla pattintott ütés után a főhang

bal kézre érkeznek. Minden esetben hasonló az elv a hosszabb, páratlan számú (öt, hét, kilenc, tizenegy) díszítések esetében (Tourte, 1946).

Az amerikai rudimental játéktípusról nagyon sok kotta, iskola és metodikai könyv jelent meg az elmúlt évtizedekben. Nagy részük technikafejlesztő gyakorlatokat és ritmikai mintákat tartalmaz. Ha könnyen meg szeretnénk érteni ezt a játékmódot és a ritmusfigurákat, akkor a korai iskolák közül első lépésként Charles Wilcoxon kottáit érdemes tanulmányozni. 1941-ben megjelent *Modern Rudimental Swing Solos* című kottájában nem csak rövid darabokat, hanem magyarázatot és variációkat is találunk a figurák helyes értelmezéséhez és megszólaltatásához. Több etűd kottájánál ajánlást olvashatunk a lap tetején, ezek révén kortársai neveit ismerhetjük meg (Wilcoxon, 1979). A másik iskoláját 1945-ben adták ki először. A 150 gyakorlatot tartalmazó kotta szisztematikusan gyakoroltatja a rudimental figurákat és zenei kapcsolódásukat. Az első gyakorlatok a legegyszerűbb alapfigurákkal kezdődnek, majd gyakorlatonként haladva egyre nehezebb figurákat és technikai problémákat találunk az iskolában (Wilcoxon, 1979). Wilcoxon a haladók számára külön kottában foglalkozik a csukló és az ujjak használatával, amelyek segítik a gyors és könnyed kisdob játékot. A kotta címe: *Wrist and Finger Stroke Control*. Szintén érdemes megemlítenünk *John S. Pratt: 14 Modern Contest Solos* című kottáját, amely a mai napig az egyik leggyakrabban játszott rövid rudimental előadási darabokat tartalmazza.

A kisdob elhelyezése

A 20. század elején világszerte nagyon sok újítás jelent meg az ütőhangszerek használatában és a hozzájuk tartozó eszközöknél. A tánczene térhódítása és az első dobösszeállítások sok ötletet és inspirációt adtak az újításoknak. Az első összecsucskható kisdob állványt, amelyhez hasonlókat a mai napig használunk, 1898-ban Indianapolisban egy kis lakásban kezdte el készíteni U.G. Leedy nevű úr, aki egyébként professzionális ütősként kezdte el pályáját. Mindig érdeklődött a hangszerek fejlesztése iránt, így a következő évben már kisdobokat, később egyéb ütőhangszereket is készített és 1920 körül már jelentős ütőhangszer gyárral rendelkezett. (Leedy Product Developments, é.n.)

A korai német iskolákban még nem olvashatunk a kisdob állványon történő elhelyezéséről, valószínűleg még nem ismerték vagy nem ajánlották az összecsucskható állványt. Knauer korai iskolája még a vállra akasztott játékmódot tanítja, de szimfonikus zenekari játéknál azt tanácsolja, hogy egy székre helyezzük el oldalra fordítva a kisdobot és úgy játszunk rajta. Alfred Wagner kisdobiskolájában már egy olyan széket láthatunk, aminek a magassága

forгатással állítható és úgy van átalakítva, hogy a kisdobot biztonságosan megtartsa. Wagner fontos kérdésnek tartotta a hangszer elhelyezését, így iskolájában részletesen foglalkozik az állvány kérdésével. Erős, nikkelezett acélcső állványzatot tart a legmegfelelőbbnek olyan lábakkal, melyeknek végei gumival vannak ellátva. Ezeket a szempontokat a stabilitás és a hangtompítás miatt tartja fontosnak (Wagner, 1952).

Szimfonikus zenekartól a szóló hangszerig

M. Lavoix könyve szerint a kisdob első nem katona zenekari használata 1706-ban volt *Marais: Alcione* című darabjában (Blades, 1992). A dobok időről időre feltűnnek a szimfonikus zenekarban, mégis a kisdob koncerttermi premierjével kapcsolatban mindig Rossinira gondolunk, aki a *Tolvaj szarka* című opera nyitányát három kisdob tremolóval indította 1817-ben. Nem is egy, hanem két hangszer használatáról rendelkezik Rossini a zenekar két oldalán, míg a nyitány koncerttermi előadáskor a zenekaron kívüli elhelyezését kéri a hangszernek (Blades, 1992). Ettől kezdve töretlen az útja a kisdobnak, a zeneszerzők szívesen alkalmazzák más ütőhangszerekkel együtt a zenekari hangzásban. Így például *Borogyin:Igor herceg* című operáján belül a *Poloveci táncokban* kap komoly szerepet a kisdob. Rimszkij-Korszakov szintén kedvelte az ütőhangszerek használatát, a *Seherezade* és a *Spanyol capriccio* című műveiben ő is fontos szölamot írt a kisdobra. A teljesség igénye nélkül említsünk meg olyan zeneszerzőket, akik jelentős szerepet szántak műveikben a kisdobnak: Auber, Suppé, Ravel, Sosztakovics, Bartók, Sztravinszkij, Prokofjev vagy Nilsen.

A 20. század második felében a kisdob szólóhangszerré lépett elő, ez nem csak az előadóknak, hanem a zeneszerzőknek is köszönhető. A század elején még csak iskoladarabok, vagy rudimental szólók készültek és szólaltak meg önállóan a szinpadon, a későbbiekben viszont kifejezetten koncerttermi előadásra íródtak művek. Az egyik legjelentősebb előrelépést egy gyűjteményes kotta hozta meg *The Noble Snare* címmel 1988-90 között. A négy kötetben 33 ütős és zeneszerző szóló darabjai sorakoznak a legkülönböföle stílusban és notációval. A művek között találjuk például Siegfried Fink, Sydney Hodkinson, John Bergamo vagy John Cage egy-egy darabját. A legfontosabb, hogy ez a kezdeményezés további szerzőket inspirált új ötletek kitalálására és új darabok megírására (Baker, 2006).

Szóló kisdobra írt előadási darabok napjainkban is szép számmal születnek. A legújabb művekben már keveredik a klasszikus és a rudimental stílus és játékmód, sok esetben még a tánczenei ritmusok használata is megjelenik. Ezt láthatjuk például Askeell MASON, Nicolas Martynciow vagy Alexej Gerassimez kottájában is. Az új művekben központi szerepe van a

különböző ütők használatának – kisdob ütő, timpani ütő, seprő vagy kéz – és a hangszer különböző pontokon történő megütésének. Az emberi hang, az elektroakusztikai kíséret lassan elengedhetetlen eszköze a kisdobra írt darabok eljátszásának. Az ütős megmérettetéseken, nemzetközi versenyeken ma már elvárt az ilyen típusú szóló művek bemutatása, amely révén a játékos megmutathatja technikai és ritmikai tudását, felkészültségét.

Bibliography

1. BAKER, J. 2006. *The History and Significance of The Noble Snare*. Percussive Notes, Vol. 44., No.3. p.72-75. Johnson Press of America. ISSN 0553-6502
2. BASLER, W. 2008. *Schule für Kleine Trommel*. LYRA-Musikverlag, Münster, new edition R & B 2008 Verlag, Altenberge.
3. BLADES, J. 1992. *Percussion Instruments and Their History*. The Bold Strummer Ltd. Wesport, Connecticut 1992. ISBN 0-933224-61-3
4. CARON, L. 2010. *Swiss Drumming Percussive*. Notes, Vol.48., No.1. p. 11-13. Johnson Press of America. ISSN 0553-6502
5. GALM, J. K. 1965. *A Study of the Rudiments Used in Foreign Military Drumming Styles*. Percussionist, Vol.2, No 1-2. p. 20-23.
6. HOCHRAINER, R. 2012. *Drum Talk from Vienna – Embellishments*. by Michael Rosen. Percussive Notes, Vol.50, No.1. p.28-29.
7. KNAUER, H. 1913. *Kleine Trommel Schule*. Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.
8. KNAUER, H. 1954. *Praktische Schule für kleine Trommel*. Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.
9. KRÜGER, F. 1942. *Pauken und Kleine Trommel-Schule*. Arthur Parrhysius / Verlag und Musikalienhandlung, Berlin
10. SOEBBING, H. W. 1965. *The Development of the Snare Drum*. Percussionist, Vol.2, No.3. p. 4-7.
11. SPALDING, D.C. 1980. *The Evolution of Drum Corps Drumming*. Percussionist Vol.17, No.3. p.116-122.
12. The Leedy Drum Company – History [online]. [cit. 20.09.2018]. Available at: <http://www.leedydrums.com/since1895.html>

13. TOMPKINS, J. 2011. *Rudimental Drumming Styles*. Percussive Notes, Vol. 49. No.5. p. 68-69. Johnson Press of America. ISSN 0553-6502
14. TOURTE, R. 1946. *Method de Tambour*. Editions Salabert, Paris
15. WAGNER, A. 1952. *Der Schlagzeuger im Kulturorchester*. Pro Musica Verlag, Leipzig-Berlin.
16. WANAMEKER, J. 1988. *Feature: The Rudiments*. Percussive Notes, Vol. 26, No 4. p. 6-9.
17. WILCOXON, C. 1979. *All American Drummers – 150 Rudimental Solos*. Ludwig Music Publ. Co., Cleveland.
18. WILCOXON, C. 1979. *Modern Rudimental Swing Solos*. Ludwig Music Publ. Co., Cleveland.

Contact

Szabó István (DLA)

Debrecen University Faculty of Music, Debrecen

brass@music.unideb.hu