

**Az irodalom és a zeneművészet találkozása**  
**Sydney Hodgkinson: Kerberos című művében**

**Nagy Roland**

**Debreceni Egyetem, Zeneművészeti Kar**  
**Előadóművészet, klasszikus ütőhangszer, BA II.**  
**Szabó István (DLA), tanszékvezető főiskolai docens**

## A kisdob eredete és megszólaltatási módjai

A kisdob eredete a középkori Európára nyúlik vissza, ahol a maihoz képest a hangszernek merőben eltérő volt a kialakítása. Mindegyik kisdob fából készült, mind a teste, mind a kávája. Állatbőrt feszítettek rá, ezzel szemben manapság műanyagból készült rezgőhártyát szokás ráfeszíteni a kisdob testére, ami ma már készülhet fémből is. A középkori Európában elsősorban a hadseregekben használták a kisdobokat, a hangszeren játékosok adták a tempót a katonák meneteléséhez.

A kisdob menetenében betöltött szerepe alapján a 17. századi Svájcban kialakult egy új kisdobolási irányzat, az úgynevezett rudimental kisdobolás. Az első lejegyzett rudimental stílusú kotta 1621-ben íródott Basel-ben. Ez az irányzat a kisdobnak azt a lehetőségét használja ki, hogy a dobütő visszapattan a bőr felületéről, ezáltal virtuózabb játékokra tehet szert az előadó. Ez a fajta kisdobolás leginkább az előadó virtuozságát mutatja meg. Ezt a technikai bravúrt használták ki a 20. századi amerikai könnyűzenészek. A szülőirodalomban is helyt kapott ez az irányzat, mai főbb képviselői Mitch Markovich<sup>1</sup>, és Charley Wilcoxon<sup>2</sup>, akiknek darabjait a kisdobtechnika alappilléreinek tekintjük. Ezekhez a művekhez általában nagy testű, kevlár bőrös dobokat szoktak használni, aminek rövid csattanós hangja van.

Klasszikus szimfonikus zenekarokban fából, vagy fémből készült pergődobot használnak, ahol legtöbbször a kisdob normál ütőfoltján szokták ütni a dobos, hiszen itt érik el azt a hangzást, amiben a sodrony és a bőr kiegyenlítetten szól. Az előadó saját ízlése szerint dönthet, hogy milyen mélységű pergőt kíván használni. A nagyobb testű hangszereknek mélyebb a hangja, ezzel szemben vannak nagyon magas hangú kis hangszerek. A megszólaltatás helye is változtat a kisdob hangszínén. Általánosan elfogadott ütőfolt a bőr közepe és széle közötti távolság felénél helyezkedik el. Amennyiben az adott mű halkabb játékot követel meg a muzsikustól, a játékos közelíti a hangszer kávájához. Így csökkentjük az ütő által keltett rezonanciát a bőrön, viszont magasabb hangszínt kapunk.

A kortárs kisdobdarabok szerzői legtöbbször ütőhangszeres művészek voltak, akik keresték, milyen hangszíneket tudnak kicsalni a kisdobból. Példa erre Alexej

---

<sup>1</sup> Amerikai ütőhangszeres művész (1944-)

<sup>2</sup> Amerikai ütőhangszeres művész (1897-1966), híres etüdgyűjteménye: „The All-American Drummer – 150 Rudimental Solos

Gerassimez<sup>3</sup>, *Asventuras* című darabja, valamint Áskell Mászon<sup>4</sup>, *Kím* illetve *Prím* című kisdobdarabjai. E művekben megszólal a kisdob kávájának a hangja több féle módon. Ezeket a hangszíneket korábban csak a könnyűzenében használták. A jazz korszak kedvelt eszköze, a dobseprű is megjelenik a darabok egy-egy részletében. Ennek az eszköznek a használata egy teljesen új hatást kelt a kisdobon. Szintén a könnyűzenéből származik az úgynevezett *rimshot* hangszín, ami a bőr és a káva együttes megszólaltatásával jön létre.

### **Sydney Hodkinson: Kerberos című művének keletkezése**

Sydney Hodkinson: *Kerberos* című műve valószínűleg 1988-ban keletkezett, erre utal, hogy a mű végén két dátum található: 1988. szeptember 29. és 1990. február 8. Valószínű, hogy az első dátum a mű keletkezésére utal, a második pedig a nyomdába adás dátumára. A művet a Sonic Art Editions adta ki egy gyűjteményes kötetben Stuart Saunders Smith amerikai ütőművész és zeneszerző kezdeményezésére. Smith 1948-ban született a Maine állami Portland-ben. Zenei tanulmányait hat évesen kezdte. Tanult a Berklee School of Music-on, a Hartt School of Music-on, és az Illinoisi Egyetemen. Megkapta a Kelet/Nyugat Művészeti Díjat, tagja a Maryland Állambeli Művészeti Társaságnak, valamint megkapta a Művészetek Mestere Művész Díját. 1988 és 1990 között gyűjtött össze egy négy kötetre szóló kisdobgyűjteményt, amelyet *The Noble Snare* címen adott ki.

A sorozatban különböző témájú-, stílusú-, és lejegyzésű darab található meg összesen harminchárom zeneszerzőtől. A szerzők között olyan nevek is feltűnnek, akik nem csupán az ütős irodalomban tevékenykedtek, mint például John Cage<sup>5</sup>, akinek *Composed Improvisation for Snare Drum* című darabja került bele a sorozat második kötetébe. Sydney Hodkinson művét a sorozat harmadik kötetében kapott helyet.

Sydney Hodkinson 1934-ben született Kanadában, a manitobai Winnipegben. Az alap és a mester képzését az Eastman School of Music-ban végezte zeneszerző szakon, majd a Princeton Seminars-on folytatta tanulmányait. Itt többek között Elliott

---

<sup>3</sup> Német ütőhangszeres művész (1987-)

<sup>4</sup> Izlandi zeneszerző (1953-)

<sup>5</sup> Amerikai avantgárd zeneszerző (1912-1992)

Carter<sup>6</sup> is tanára volt, akinek darabjai fontos helyet töltenek be az ütőhangszeres repertoárban.

## A mű notációja

A reneszánsztól kezdve a kottaírás és a kottakép rengeteg változáson ment keresztül. Eleinte a szerzők neumákat használtak műveik lejegyzéséhez, majd az évszázadok során fokozatosan kialakult az ötvonalas rendszer, ami a legtöbb hangszeres és vokális mű leírásához a mai napig jól funkcionál. A klasszikus ütőhangszeres művek lejegyzésekor a notáció nem egyszerű kérdés, hiszen az ütőhangszerek legtöbbje nem rendelkezik konkrét hangmagassággal. A zenekari kottákban a ritmushangszerek lejegyzésekor úgynevezett ütő kulcsot írnak a zeneszerzők az ütemmutató elé és egy vonalra írják a ritmust.

A klasszikus szóló kisdobdarabokban a szerzők rákényszerültek, hogy a különböző hangszíneket valamilyen módon jelöljék. Ezeket a szimbólumokat teljesen egyénileg és teljesen szabadon találták ki. A darabok előtt vagy után azonban mindenhol találkozhatunk egy olyan oldallal, ami egyfajta jelmagyarázatként funkcionál az előadó számára, hogy képes legyen megfejteni a hangszínek instrukcióját.

Hodkinson a következő notációt csatolja darabjához:



Conventional Stroke: Hagyományos ütés a kisdob normál ütőfoltján



Dead Stroke (Dead stick): Rövid, száraz hang, amelyet a bőrre nyomott kisdobütővel hozunk létre



Fingers: A bőr ujjakkal való megszólaltatása



Crush Roll: A kisdobtremolóban használt technika egy kezes változata



Brushes: Dobseprűvel történő megszólaltatás



Brush – Stir: A dobseprű cirkuláris mozgása a bőrön

---

<sup>6</sup> Amerikai kétszeres Pulitzer-díjas zeneszerző (1908-2012)



Rim: Kisdob ütővel, vagy dobseprűvel a kisdob káváján való játék



Rimshot: A hivatalos elnevezéssel ellentétben a szerző nem a hagyományos értelemben használja a rimshot hangszínt. Itt az egyik ütőt a bőrre és a kisdob kávájára fektetjük, ezt ütjük meg a másik kisdobverővel

## **A Kerberosban használatos ütők**

A Kerberos előlapján a szerző leírja, hogy milyen ütőkre lesz szüksége a megszólaltatáshoz az előadónak. Emellett Hodgkinson leírja azt is, hogy milyen ütőt ajánl a darab hitelesebb megszólalásához. Egy könnyű, és egy nehéz kisdobütőt ajánl, ezen kívül szükség van egy pár dobseprűre, amit manapság előszeretettel használnak a kortárs szerzők ütőhangszeres darabjaikban, valamint kér egy pár marimba ütőt.

A műben alkalmazni kell négyütös fogást. A négyütös fogásokat a huszadik század közepén találták ki, eredetileg dallamhangszer játékhoz, hogy lehetővé tegye, hogy a játékos ne csupán két hangot tudjon megszólaltatni egyszerre, hanem hármat vagy négyet. A szerző ahhoz is ad ajánlást, hogy melyik négyütös fogást használja, hiszen négy fogást is a legnépszerűbbek között tartunk számon. A tradicionális-, a Burton<sup>7</sup>-, a Stevens<sup>8</sup>-, és a Musser<sup>9</sup> fogás. Ez utóbbit ajánlja a szerző, de természetesen az előadón múlik, hogy neki melyik a legkényelmesebb. A Musser-fogást Clair Omar Musser találta ki, akinek marimba etűdjei és darabjai fontos részét képezik a marimba irodalmának. Ez a fogás merőben eltért az addig létező tradicionális négyütös fogástól, mert itt az ütők teljesen függetlenek voltak egymástól. Ennek a fogásnak a modern változatát Leigh Howard Stevens fejlesztette ki. A darabban az ideális megoldás az, ha a külső verők helyén a seprűk vannak, a belső verők helyén pedig a marimbaütők.

A verőkön kívül néhány alkalommal az előadónak a kezét is használnia kell a kisdob megszólaltatásához, hasonló technikával, mint a tradicionális kézi dobokon, mint például a congákon, a bongókon, vagy a djembén. Ahol nem megoldható a hangok eljátszása tenyérrel vagy ujjakkal, ott az előadó kreativitásán múlik, hogyan oldja meg technikailag az adott részletet.

---

<sup>7</sup> Gary Burton, Amerikai jazz-vibrafon művész (1943-)

<sup>8</sup> Leigh Howard Stevens, Amerikai marimba művész (1953-)

<sup>9</sup> Clair Omar Musser, Amerikai marimba művész (1901-1998)

## A mű témája

A mű Dante Alighieri *Isteni színjátékából* merít ötletet. Hodgkinson kiragad egy mondatot a műből, és ez kíséri végig az alkotást, különböző módokon. Dante Alighieri 1265-ben született Firenze-ben. Költő volt, tudós, és politikus. Firenze városa nagymértékben kötődik élete fontos pontjaihoz, itt nevelkedett, itt tanult, és itt ismerte meg élete szerelmét, Beatrice-t. Mindemellett fontos politikai életet élt, Dante a ghibelin párt képviselője volt, Firenze önállóságáért harcolt. Akkoriban nagy ellentét húzódott a pápaság és a császárság között, és Dante pápaellenes volt. Amikor kettészakadt a rivális guelf párt, a radikálisabbak segítséget kértek a pápától. Dante a császári oldalon állt, ezért a pápa száműzette őt, majd távollétében máglyahalálra ítélte, ezért élete végéig bujdosnia kellett. Száműzetésében kezdte el írni az Isteni Színjátékot, amit halála előtt nem sokkal fejezett be. 1321-ben hunyt el Ravennában. Halála után megbocsátottak neki, és tanítani kezdték műveit.

Az Isteni Színjáték összesen száz énekből áll, ezek három részre oszlanak, ez a három túlvilági birodalom. A bevezető ének után mindegyik rész harminchárom éneket foglal magába. A három birodalom háromszor három részre van osztva: kilenc kör, kilenc gyűrű, és kilenc ég. A hármas és a kilences számnak Dante művében misztikus jelentősége van. A három a Szentháromságra, a kilenc pedig Beatrice-re utal. A hármas szám megjelenik a mű több pontján, például Kerberosz egy háromfejű kutya, és maga az ördög is háromfejű. Dante Pokla egy lefelé szűkülő tölcsér, ami kilenc körből áll. Kerberosz a görög mitológiában az alvilágot őrző démon, aki Tüphón<sup>10</sup> és Ekhidna<sup>11</sup> gyermeke. A mítosz szerint Kerberoszt az istenek közül egyedül Hádésznek<sup>12</sup> sikerült megszelídítenie, így tette őt a birodalma őrzőjévé. Kerberosz beengedett mindenkit az Alvilág kapuján, azonban onnan senkit nem engedett ki. A neve görögül azt jelenti, hogy a mélység démona. A görög mitológia szerint azért rángatóznak a halottak, mert Kerberosz üvöltését hallják. Dante művében Kerberosz a görög mitológiával ellentétben nem a Pokol kapuját őrzi, hanem a Pokol harmadik körében van.

---

<sup>10</sup> Mitológiai alak, száz kígyófeje van, a törzse ember alakú, derekától lefele kígyó teste van.

<sup>11</sup> Mitológiai alak, kígyó testű, szépséges nimfa arcú teremtmény, a görög mitológiában úgy tartják, hogy minden szörny ősanyja.

<sup>12</sup> Mitológiai alak, az alvilág ura.

## A szöveg, és a darab dramaturgiai, és tematikus elemzése

*„Én rajtam jutsz a kinnal telt hazába,/én rajtam át oda, hol nincs vigasság,/rajtam a kárhozott nép városába./ Nagy Alkotóm vezette az igazság;/Isten hatalma emelt fel égi kénnyel,/az ő Szeretet és a fő Okosság./ Én nem vagyok egykoru semmi lénnyel,/csupán örökkel; s én örökkön állok./ Ki itt belépsz hagyj fel minden reménnyel!”*  
/Dante Alighieri: Isteni színjáték; Harmadik szín: A Pokol kapuja<sup>13</sup>

Dante művén belül a harmadik színben hangzik el ez az idézet, ahol a Pokol kapujával találja szemben magát Dante és Vergilius<sup>14</sup>. Az utolsó mondat talán a legismertebb a műből, ez összegzi a Dante által leírt pokol kapujának és magának a pokolnak a jelentését, lényegét. Hodgkinson az említett mondatot ragadta ki olasz nyelven a műből, majd a darabban többször is elhangzanak különböző részletei, ami így szól: „Lasciate ogni speranza voi ch’entrate!” A szerző nem az eredeti Dante által írt szöveget használja a műben, hanem Edward Morgan Forster<sup>15</sup> átíratát, amiben a *speranza* szót helyettesíti a *baldanza* szóval.

Hodkinson megköveteli, hogy olaszos kiejtéssel használja az előadó a megadott szavakat. A szerző külön felhívja rá a figyelmet, hogy előadáskor a vokális anyagnak háttorzongatónak és extrovertálnak kell lennie, ily módon nem téve különbséget a beszéd és a suttogás között. A szöveget a szerző ugyanúgy ellátja dinamikával és ritmussal, mint magát a játszandó anyagot. A szöveget a kisdob anyaga felé írja, mint egy másik szólamot, ellátja utasításokkal olyan módon, hogy az előadó milyen módon játsszon a hangjával a szöveg és a darab dramaturgiája érdekében.

Hodkinson formailag visszanyúl Dante művéhez. A zeneszerző három különböző részt nevez meg a Kerberosban, épp úgy, mint Dante az Isteni Színjátékban. A Hodgkinson által meghatározott három résznek leginkább hatásában, és karakterében kell eltérnie egymástól úgy, hogy mind a három résznek megmaradjon az ijesztő atmoszférája. A

---

<sup>13</sup> Babits Mihály fordítása

<sup>14</sup> Publius Vergilius Maro, római költő (i.e. 70-i.e. 19)

<sup>15</sup> Edward Morgan Forster, angol regényíró, novellaíró, esszéíró (1879-1970)

műben gyakran használ a szerző hirtelen dinamikaváltásokat, ezzel fokozva a zaklatott hangulatát a darabnak.

Az első rész az 59. ütemig tart. Az első két sorban felfedezhető némi kapcsolat a darab és a költészet között. Az ütemek ritmusa pontosan ráillik két verslábra, az *anapestusra* és a *paiónra*. Az anapestus versláb rövid – rövid – hosszú szótagokból áll, mint ahogy a darab első ütemének osztása: 2 nyolcad + 2 nyolcad + 3 nyolcad. A paión versláb pedig rövid – rövid – rövid – hosszú szótagú, mint például a második ütem: 2 nyolcad + 2 nyolcad + 2 nyolcad + 3 nyolcad. A darab eleje halkan, sejtelmesen kezdődik, váltakozó ütemmutatóval, itt Hodgkinson bemutat egy témát, ami az első részben, valamint a darab több pontján is feltűnik különböző módokon variálva. A téma végén egy ritmikai modulációval az addig váltakozó löktetés átmegy egy teljesen statikus löktetésű átvezető részbe, ahol a hallgató teljesen elveszíti a tempóérzetét, ezzel a szerző még jobban fokozza az előadó által keltett instabilitást és zavartságot a darabban. A 15. ütemben visszatér a téma, de már dinamikailag variálva. Az téma első két ütemében a két nyolcad értékű motívumokat emeli ki, a második felében pedig a három nyolcad értékűeket. Hodgkinson azzal állít kontrasztot, hogy amit kiemel, forte dinamikán írja le, amit pedig nem, azt piano dinamikán. A 24. ütemben bekövetkezik egy újabb ritmikai moduláció. Itt megjelenik egy új motívum, amivel a mű folyamán még számos alkalommal találkozunk, általában átvezető vagy visszavezető motívumként. A 26. ütemben az előadónak csak a jobb kezében van kisdobütő, a bal keze ütő nélkül üti meg a kisdobot. A 30. ütemben induló folyamatos tizenhatod löktetés a feszült hangulatot készíti elő a szöveg megszólalása előtt, aminek a dinamikája mezzoforte. A darab 33. taktusában szólal meg először az előadó, amihez azt írja a szerző, hogy spoken valamint hogy hoarsely ami együtt azt jelenti, hogy rekedten kell beszélni. A 39. ütemben újra kisdobverővel kell játszani a bal kézzel is. Ezen a ponton a szövegnek csak egy bizonyos részletét mutatja be a szerző, majd a 42. ütemben egy másik részét is, amit már forte dinamikán ír elő, viszont ehhez már nem írja a rekedt hangon utasítást. Az 52. ütemben megjelenik újra az átvezető-motívum, amely ez esetben visszavezet a mű elejére egy Da Capo al Coda jellel, ami a 24. taktus végén van. A szerző a darab elején előírja, hogy valamiféle tompítás használata ajánlatos a kisdobra, a fojtott, halk, és száraz hangok eléréséhez. Az ismétlés nem teljesen reális, mivel az első eljátszástól eltérően lekapcsolt kisdobhúrral kell elkezdni a darabot, tompítás nélkül forte dinamikán. A Coda után az 54. ütemre kell ugranunk, ahol ismét szükséges visszakapcsolni a húrt. Az 56. ütemben a szerző visszanyúl egy barokk zeneszerzői eszközhöz, az ekhó-hatáshoz, vagy más néven visszhang-hatáshoz, az 55.

ütem témáját ismétli meg visszhangszerűen. Az 59. taktusban kezdődik a mű második része és bekövetkezik egy váltás, ami egy teljesen új atmoszférát hoz létre a darabban. Ez a darab mélypontja, mivel a tempó itt a leglassabb, legvontatottabb, az előtte bekövetkező ritmikai modulációnak köszönhetően. Itt van a mű egyik legijesztőbb pontja is. A szerző hasonlóan, mint az első beszéd előtt, itt is feszült, hektikus hangulatot teremt. Az előadó folyamatos pianissimo tremolója sokszor váratlanul erősít fortissimóra, majd hirtelen halkul pianissimóra. Ezt időnként megszakítja szünetekkel, apró halk hangokkal a kisdobőr szélén, vagy dead stick játékmóddal. Ebben a részben szólal meg az idézett mondat teljes egészében a rész elején, valamint a vége felé. A 70. ütemben újra a kezét kell használnia a kisdobon az előadónak, majd a 72. ütemtől egy újabb átvezető-motívum után dobseprűt kell felvenni a másik kézbe. A 72. taktustól egy új karaktert jelenik meg a rész elejéhez képest, ettől a ponttól lekapcsolt kisdob húrt kér Hodkinson, ezáltal egy táncos karaktert hallhat a közönség, ami a hangszínek miatt a törzsi dobolásokra utalhat. A 80. ütemtől mind a két kézben dobseprűre lesz szükség, a 83. ütemben pedig megszólal az egész idézett szöveg második része, amit a játszott anyagban folyamatos dinamikai hullámzás előz meg. Ezután a 92. ütemben egy újabb átvezető-motívum található, majd egy ritmikai modulációval a 93. ütemben elkezdődik a harmadik rész. Itt újra az mű elején található téma szólal meg ugyanabban a tempóban, ugyanazokkal a hangsúlyokkal, de lerövidítve, egy teljesen új hangszínen. A kisdob káváján kell játszani dobseprűvel nagyon alacsony dinamikán. A harmadik rész a leghosszabb és egyben a legváltozatosabb is. Innentől egy folyamatos fokozás következik a darab csúcspontjáig. A téma háromszor szólal meg, az első játék után variálja a részeket különböző hangszíneken, de változatlanul alacsony dinamikán. Ezután megszólal az átvezető téma ritmikailag egyenletesítve. Az előző megszólalásoktól eltérően nem a tizenhatod értékű kvintolák által szólal meg a motívum, hanem nyolcad és tizenhatod értékeket felhasználva, valamint feltűnik a 25. és az 54. ütemben található motívum más hangszíneken. Ezután megmarad a labilis hangulata a darabnak, majd a 101. ütemtől elkezdődik egy egyenletes lüktetés. Ekkor következik az a korábban említett technikai megoldás, amikor az előadónak a négyütös verőfogást kell használnia. A 120.-121. ütemekben újból megszólal a mű elején elhangzó téma, itt hangszínen és dinamikában is variálva van. A 123. ütemben ismét egy ritmikai moduláció következik, aminek köszönhetően gyorsul a tempó, ezáltal hajsoltabb lesz a darab hangulata, és egyre inkább a csúcspont felé közelít a mű. A 134. ütemben mindkét kéznek fel kell venni egy-egy kisdobütőt, és a húrt is szükséges felkapcsolni. A gyors tempónak köszönhetően a hirtelen dinamikai váltások még hatásosabbak, mint fogottabb

tempóban. A 141. ütemben ismét megjelenik az ekhó-hatás, ami már egyszer felbukkant a darabban. A 147. taktusban újra megjelenik a vokális anyag, amit az előadónak suttogva kell elmondania, mialatt a kisdobon játszott anyag halk. Itt 6/8-os ütemmutatóban eltolva van egy 5/8-os motívum leírva a 150. ütem közepéig. A 151. ütemben elhallgat a vokális anyag, a kisdob szólam piano dinamikáról fokozatos crescendót kezd. A következő ütemben a szerző a beszédhez azt az utasítást adja, hogy shout vagyis üvölni, ezzel jelezve, hogy a darab csúcspontjára értünk. A 157. ütemre a játszott anyag tovább hangosodik fortissimo dinamikára, itt a folyamatos tizenhatod értékű káva hangokat kell ütni fortissimóban egészen a 162. ütemig. A 163. taktusban a szerző által leírt rimshot hangszínt kell használni, szintén nagyon magas dinamikán, ezzel jelezve, hogy a műnek még mindig a csúcspontjánál tartunk. A koronás ütem után ugyanazt a szövegrészletet kell elmondani, mint a mű elején, ezzel a szerző bizonyos szempontból egy keretes szerkezetet ad a műnek. A darab vokális anyaggal ér véget, mind hangerőben, mind pedig hangmagasságban teljesen elhal.

Források:

Brockhaus Riemann Zenei Lexikon

Jason Baker: The History and Significance of The Noble Snare

Szabó György: Mitológiai kislexikon

[www.alexegerassimez.de](http://www.alexegerassimez.de)

[www.askellmasson.com](http://www.askellmasson.com)

[www.humboldt.eu](http://www.humboldt.eu)

[www.mostlymarimba.com](http://www.mostlymarimba.com)

[www.sydhodkinson.com](http://www.sydhodkinson.com)