

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA**

**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU  
ȘI ARTE PLASTICE**

**DEPARTAMENTUL MUZICOLOGIE, COMPOZIȚIE ȘI JAZZ**

**CZU 78.03:[008+81'42]**

**Victoria Tcacenco**

**HIP-HOP-UL ȘI RAP-UL CA FENOMENE CULTURALE ȘI  
MUZICALE: ESTETICĂ, STILISTICĂ, EVOLUȚIE**

Suport metodic

**Chișinău**

**2022**

# HIP-HOP-UL ȘI RAP-UL CA FENOMENE CULTURALE ȘI MUZICALE: ESTETICĂ, STILISTICĂ, EVOLUȚIE

Suport metodic

**Autor:** **VICTORIA TCACENCO**, doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar interimar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**Redactor științific:** **DIANA BUNEA**, doctor în studiul artelor și culturologie, conferențiar universitar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**Recenzenți:** **TATIANA BEREZOVICOVA**, doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar interimar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**IURIE MAHOVICI**, profesor universitar, Maestru în Arte, departamentul *Pian*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Recomandat spre publicare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova

Procesul-verbal nr. 5 din 29.08. 2019

## Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții din Republica Moldova

**Tcacenco, Victoria.**

Hip-hop-ul și rap-ul ca fenomene culturale și muzicale: estetică, stilistică, evoluție : Suport metodic / Victoria Tcacenco ; redactor științific: Diana Bunea ; Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Departamentul Muzicologie, Compoziție și Jazz. – Chișinău : AMTAP, 2022. – 24 p.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Adnot. paral.: lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr.: p. 23-24 (15 tit.).

ISBN 978-9975-117-77-7.

78.03:[008+81'42]

T 31

© Tcacenco, V., 2022

© AMTAP, 2022

## CUPRINS

<b>Adnotări .....</b>	<b>p.4</b>
<b>Introducere.....</b>	<b>p.5</b>
<b>1.Hip-hop-ul și rap-ul: aspecte culturologice ale fenomenului .....</b>	<b>p.7</b>
<b>2.Dimensiunea conceptuală a culturii rap: analiza textelor poetice.....</b>	<b>p.11</b>
<b>3.Aspecte sonore ale muzicii hip-hop și rap: stilistica, mijloace de expresivitate muzicală.....</b>	<b>p.14</b>
<b>4. Evoluția hip-hop-ului/rap-ului și principalele derivate ale lor.....</b>	<b>p.18</b>
<b>Concluzii.....</b>	<b>p.22</b>
<b>Referințe bibliografice.....</b>	<b>p.23</b>

## **Adnotare**

Scopul suportului metodic constă în cercetarea pluridimensională a fenomenelor *hip-hop* și *rap* în cultura contemporană de masă. Sunt analizate aspecte socioculturale ale fenomenului, ideile și conceptele de bază, reflectate în textele poetice ale *raper*-ilor. Specificul sonor al compozițiilor *hip-hop* și *rap* este privit în contextul interacțiunii unor procedee stilistice și a mijloacelor de expresivitate muzicală noi cu progresul tehnic și tehnologic. Sunt schițate de asemenea unele derivate ale subculturii *hop-hop* și *rap* (*Old School*, *New School*, *Gangsta Rap*, *Alternative Hip-Hop* ș. a.). Materialele lucrării pot fi utilizate la unele discipline universitare precum ar fi: *Istoria muzicii de estradă și jazz*, *Practica de descifrare*, *Stilistica*.

## **Annotation**

The purpose of the methodical support work is to realize a multidimensional research of the *hop-hop* and *rap* phenomena in the contemporary mass culture. The socio-cultural aspects of the phenomenon, the basic ideas and concepts, reflected in the poetic texts of the rappers are analyzed. The specific sound characteristics of *hip-hop* and *rap* compositions are considered in the context of interaction of new stylistic processes and means of musical expression with technical and technological progress. Some derivatives of the *hop-hop* and *rap* subculture (*Old School*, *New School*, *Gangsta Rap*, *Alternative Hip-Hop* etc.) are also sketched. The paper materials can be used in music higher institutions' disciplines as *History of popular music*, *Decryption practice*, *Stylistics*.

## **Аннотация**

Цель данной методической работы состоит в многомерном исследовании феноменов *хоп-хопа* и *рэпа* в современной массовой музыкальной культуре. Анализируются социокультурные аспекты феномена, основные идеи и концепции последнего, отраженные в поэтических текстах рэперов. Специфическое звучание хип-хоп и рэп-композиций рассматривается в контексте взаимодействия новых стилистических процессов и средств музыкальной выразительности с техническим и технологическим прогрессом. Также в общих чертах охарактеризованы некоторые ответвления субкультуры хоп-хопа и рэпа (*старая школа*, *новая школа*, *гангста рэп*, *альтернативный хип-хоп* и др.). Материалы работы могут быть использованы в процессе изучения таких дисциплин вузовского музыкального образования, как *История эстрадной и джазовой музыки*, *Практика расшифровки*, *Стилистика*.

## INTRODUCERE

Prezentul suport metodic completează materialele didactice ale cursului *Istoria muzicii de estradă și jazz* elaborat de Victoria Tcacenco acum 25 de ani și reflectat în cadrul unui manual editat în 2019. Primul compartiment de amploare al cursului este dedicat teoriei, esteticii și evoluției muzicii pop și cuprinde un șir destul de variat de curente stilistice și de gen apărute în muzica pop mondială pe parcursul sec. XX - începutul sec. XXI.

Printre ele sunt: *Europop, Techno, Disco, Hip-Hop și Rap, Reggie, New Age* etc. Fiecărui curent i se atribuie o secțiune destul de scurtă din prelegerea respectivă din cauza deficitului de spațiu. În conformitate cu curricula disciplinei *Istoria muzicii de estradă și jazz* pe parcursul lecțiilor aceste teme sunt studiate în mod individual de către studenți și prezentate și discutate în cadrul seminarelor.

Din practica mea pedagogică destul de bogată ași menționa că căutarea informației în limba română și structurarea ei în conformitate cu sarcinile cursului vizat deseori prezintă o problemă aproape nerezolvabilă pentru studenți din cauza lipsei surselor în limba română – atât tipărite, cât și online. Cu părere de rău, avem un număr destul de limitat de surse de încredere unde ar fi acumulate, structurate și prezentate datele privind esteticul fenomenelor culturii pop, evoluția lor, analiza exemplurilor muzicale, lista celor mai reprezentative compoziții și interpreți etc. În ceea ce privește sursele online acestea deseori au un caracter stohastic, neveridic, lipsit de abordare științifică.

Având drept scop de a ajuta studenții să se pregătească către seminare ( căutarea, analiza, selectarea și prezentarea în fața colegilor săi a celor mai importante date și exemple din fiecare compartiment în parte) am elaborat acest suport metodic. Sunt ferm convinsă, că suporturi de acest gen necesită să fie elaborate în continuare, abordând toate temele din compartimentul respectiv al cursului. Prin urmare se cere elaborarea unui set de lucrări metodice în ajutorarea studenților – o sarcină urgentă care trebuie rezolvată.

Suportul metodic *Hip-hop-ul și rap-ul ca fenomene culturale și muzicale: estetică, stilistică, evoluție* are drept scop lichidarea lacunelor sus menționate, oferirea studenților a unei surse care intergrează cele mai recente realizări științifice referitor la un astfel de fenomen cultural cum ar fi *hip-hop-ul și rap-ul*. Pentru a sistematiza materialele prezentate, lucrarea de față se structurează în modul următor: discursul se începe cu analiza aspectelor culturologice și estetice ale fenomenului, urmează cercetarea specificului verbal al acestora care are o importanță majoră în cadrul produsului sintetic muzical-poetic caracteristic *rap-ului*, și, în sfârșit,

sunt prezentate unele concepte, ce țin de aspecte sonore ale fenomenelor studiate.

Este important de menționat, că lucrarea de față se bazează pe ultimele realizări din domeniu, majoritatea surselor fiind introduse în muzicologia națională în premieră. Prin urmare, studenții de diferite specialități de la ciclul I (licență) : vor obține o sursă de concepte actuale privind *hip-hop-ul* și *rap-ul*, vor avea posibilitate de a îmbogăți cunoștințele personale, referitoare la acest strat al culturii de masă. Pe parcursul studierii *rap-ului*, *hip-hop-ului* sunt introduse și analizate mai multe definiții și termenologii care fac parte din teoria și istoria fenomenelor culturale muzicale respective. Toate definițiile sunt prezentate în limba engleză, conform practicilor internaționale. În plus, în *Anexă* este prezentată lista celor mai reprezentative exemple audio/video care pot contribui la înțelegerea mai profundă a fenomenelor studiate.

## 1. HIP-HOP-UL ȘI RAP-UL: ASPECTE CULTUROLOGICE ALE FENOMENULUI

Înainte de a trece la principalele caracteristici și tendințe de evoluție a culturii *hip-hop* și *rap*, să ne clarificăm pe scurt cu câteva categorii importante și relevante în contextul lucrării noastre. Una din noțiunile fundamentale este noțiunea de *subcultură*. Termenul *subcultură* este folosit ca o caracteristică ce cuprinde cele mai diverse fenomene ale culturii tineretului din a doua jumătate a secolului XX - începutul secolului XXI. Este important de subliniat faptul că interpretarea acestui concept este una nestabilă, flexibilă din punct de vedere istoric. Astfel de tendințe în dezvoltarea culturii moderne, cum ar fi globalizarea, informatizarea, transformarea paradigmatelor socio-culturale și mentale, duc la deformarea caracteristicilor inițiale ale subculturii. Pornind de la premisă că aceste tendințe au o legătură directă cu analiza culturii *hip-hop-ului* și a *rap-ului*, ne îndreptăm spre descrierea lor scurtă.

Astfel, cercetătoarea din Federația Rusă E. Glebova în articolul său *Тенденции развития западной молодежной субкультуры* (Tendințe de dezvoltare a culturii occidentale de tineret) [1] afirmă: „un mare impact asupra cercetării culturii de tineret l-a avut conceptul *Centrului de Studii de Cultură Contemporană* (Centre for Contemporary Cultural Studies) (CCCS), fondat în 1964 de Richard Hoggart pe lângă Universitatea din Birmingham. Cercetătorii centrului au dezvoltat teoria culturii tineretului din anii 1960-1980, în care „locul central aparține noțiunilor de „clasă socială”, „luptă”, „rezistență prin ritualuri” [1, p. 140]. Potrivit opiniei teoreticianului subculturii R. Haenfler, cercetătorii fenomenului dat au abandonat definiția *cultura de tineret*, în favoarea termenului *subcultura*, interpretată ca o anumită luptă simbolică a tinerilor (mai ales, a reprezentanților clasei muncitoare) în societatea britanică postbelică, pentru a rezolva problemele vitale ale statutului [2, p.7].

În comparație cu subculturile țărilor occidentale din anii 1960-1970, subcultura modernă își pierde potențialul său de protest, abandonând „rezistența” ca un concept fundamental și un factor de consolidare. Deci, T. Shieldrick observă că astăzi atenția purtătorilor subculturii este direcționată spre stilul individual de viață și pe alegerea consumatorului [3, p.63], care devin un produs specific, un semn distinctiv al anumitei subculturi. Potrivit cercetătorului, termenul „stil de viață” devine „noul concept cheie al culturii moderne juvenile. Tinerii fac achiziții în „supermarketul stilurilor” până când sunt identificați cu afilierea lor. În majoritatea cazurilor, un tânăr se asimilează de anumite subculturi, nu pentru tangențe ideologice, ci pur și simplu pentru unele „simboluri” sau „ritualuri”, împărtășite de reprezentanții săi. Aceasta poate fi muzică, activitățile comune de petrecere a timpului liber, modul de a se îmbrăca și de a se comporta în locurile publice”[1, p.140].

Drept rezultat, semnele „subculturi” ca un fenomen „durabil, individual, diferit de

celelalte, rezistând culturii dominante la nivel ideologic" [2, p.7] se erodează treptat. Nu este întâmplător faptul că M.Maffesoli, în cartea sa *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society* (Timpul triburilor: Declinul individualismului în societatea de masă), folosește termenul *neo-tribes* (triburi noi) în desemnarea formațiunilor moderne de tineret din cauza: instabilității lor, orientării pe atingerea plăcerii, caracterului apolitic și unirii în jurul simbolurilor comune" [4].

Prin urmare, cercetătorii sugerează înlocuirea termenului de *subcultură* cu conceptul de *stil subcultural*. Potrivit prognozelor savanților, *stilurile subculturale* (comparativ cu *subcultură*) vor crește în continuare, fără a oferi rezistență culturii oficiale. După cum scrie E. Glebova, „Vorfi anumite formațiuni ... care nu intră în conflict deschis cu normele sociale predominante și unesc tinerii pe baza intereselor comune. Presupunem că atunci când descriem aceste stiluri, termenul *subcultura* va dispărea definitiv sau va fi complet reconstruit ținând cont de tendințele modernității" [1, p. 140].

O altă tendință în dezvoltarea stilurilor subculturale de astăzi este eroziunea frontierelor acestora, o fuziune simbiotică a lor. După cum notează mulți cercetători, există o astfel de dezvoltare a stilurilor, atunci când un stil modern „acoperă” celălalt [2, p. 129]. În același timp, se poate observa și o tendință opusă: „În cadrul „habitatului” unei subculturi, ele tind spre partajarea în subgrupuri mai specifice, precum și spre convergența ideilor și valorilor” [1, p.141].

Eroziunea limitelor subculturilor este în mare măsură declanșată de Internet, unde, în esență, s-au „mutat” adepții diferitelor stiluri subculturale, membrii *noilor triburi*. Potrivit lui R. Haenfler, subcultura devine din ce în ce mai puțin legată de anumite locuri, pe măsură ce comunitățile online cresc, devine mai ușor pentru oameni să aibă acces la „habitatele” lor [2, p. 129]. Datorită spațiului extins de informare, comunitățile subculturale devin mai „deschise” și oricine obține posibilitatea de a se alătura acestui grup.

Conform previziunilor cercetătorilor, „*subcultura* tinerilor va înceta să fie autonomă și ezoterică datorită ștergerii granițelor și apariției comunităților virtuale. Intrarea în *subcultură* va deveni deschisă și oricine își va putea simți implicarea în mai multe *subculturi* concomitent, pe măsură ce *stilurile subculturale* se asimilează, iar ritualurile *subculturale* se stereotipizează” [1, p. 141]. Tendința de comercializare a *stilurilor subculturale* este strâns legată de procesele menționate mai sus. Iată modul în care E. Glebova descrie procesele sus-menționate: „Moda și muzica sunt printre mijloacele de auto-exprimare în cadrul unei asociații *subculturale*.”

Grație presei, o direcție sau altă în muzică devine populară, este din ce în ce mai promovată pe canalele muzicale, reprezentanții acestei sau acelei subculturi văd idoli lor și încep să copieze stilul lor de îmbrăcăminte și machiaj (*piercing, tatuaj*). Aceasta duce la apariția în conștiința de masă a stereotipurilor *subculturale* în haine, accesorii, coafuri. Mass-media nu se



limitează doar la asta: stereotipurile *subculturale* devin atât de populare încât se transformă în bunuri comerciale. Internetul joacă un rol important în acest proces, se creează site-urile speciale, cum ar fi Interpunk.com, Gothshop.com, o mulțime de magazine de cultură *hip-hop* online, ceea ce face ca procesul de „achiziționare a unui *stil subcultural*” să fie simplu și accesibil tuturor, a unuia sau a altui curent subcultural”[1, p.141]. Așadar, „ideologia unei subculturi se îndreaptă spre fundal, „ritualurile” ei devin mai importante. Acestea sunt „stereotipizate” de mass-media și „vândute” prin includerea lor în bunurile de consum”[1, p. 142].

Vom face o scurtă trecere în revistă a originii și dezvoltării subculturii *hip-hop*-ului și *rap*-ului în Statele Unite și, ulterior, în URSS. Potrivit mărturisirelor cercetătorilor, „cultura *hip-hop* este „o cultură stradală”, una dintre cele mai răspândite de la mijlocul anilor 1970 în Statele Unite și apoi în mai multe țări ale lumii. Această formă *subculturală* a tinerilor s-a realizat prin crearea, valorificarea, distribuirea și dezvoltarea a patru direcții principale – *break dance*-ul, *rap*-ul, *graffiti*-ul și *DJing*-ul. Fotbalul de pe stradă (*street ball*) și *rolling*-ul (o anumită tehnică de patinaj) sunt considerate, de asemenea, ca elemente ale culturii *hip-hop* [5 p.147].

Cultura *hip-hop* a apărut în cartierele de culoare ale megapolurilor din SUA, reflectând identitatea culturală a mai multor grupuri etnice. Astfel, modelele ritmice africane și americane și caracteristicile dansului circular, elementele de acrobație, lupta afro-braziliană *capoeira*, tehnicile Kung-Fu chinezești etc. au fost asimilate de *break dance*. Potrivit d-nei A. Sadykova, „cultura *hip-hop*, combinând în ea trăsăturile culturilor urbane latine, africane și americane, reprezintă America paturilor sociale inferioare. *Hip-hop*-ul sa născut în Statele Unite din cauza schimbărilor majore care au avut loc pe posturi de radio pentru afroamericani la începutul anilor 1970. Aceste posturi de radio au avut un rol important în comunitățile de culoare, deoarece au fost ocrotitori importanți ai tradițiilor muzicale și culturale ale afroamericanilor într-o situație dificilă a societății americane. Pentru ei, *hip-hop*-ul a devenit una din formele de auto-exprimare. Motto-ul pentru manifestarea acestor forme era dorința oamenilor de a fi auziți și văzuți, așa că *hip-hop*-ul era cel mai răspândit și mai popular în ghetouri – zone ale marilor orașe unde minoritățile etnice trăiesc în condiții relativ acceptabile”[6, p.236].

*Rap patter* (rostirea de rime într-un tempo rapid) „este strâns legată de tradiția culturală datând arta poezilor africani, predicatori (*Griots*), precum și de formele folosite de pronunțare ritmică rapidă a textului de rugăciuni și predici, caracteristice congregației protestante de culoare din Statele Unite ale Americii. *Rap*-ul a fost folosit de DJ-ii de la posturile afroamericane de radio în anii 1950-1960 (*jive-talking*)”[5, p.148]. În plus, cercetătorii au legat originea *rap*-ului cu inovațiile lui DJ Kool Herc, care în 1975, la petreceri, în timpul dansului a început să conecteze un microfon la un aparataj sonor și se vorbească cu mulțimea în timpul dansului. La

început au fost strigăte monosilabice sau scandarea unei fraze încurajatoare, mai târziu *rap*-ul a generat monoloagele poetice desfășurate, transformându-se într-o varietate a poeziei moderne. Ca și alte tipuri de cultură a tinerilor, dezvoltarea *hip-hop*-ului a fost influențată considerabil de distribuția în masă a inovațiilor tehnice în domeniul echipamentului muzical, și mai întâi de toate, apariția discurilor de vinil și echipamentelor care le-ar permite să le folosească în stradă. Pe această bază s-au format primele abordări ale DJ-ului (de la *DJ-disk jokej* – prezentator al unei programe formate din înregistrările sonore).

Este interesant de apreciat faptul că reprezentantul muzicii electro-acustice, Pierre Schaeffer, care în 1930 a început să creeze muzică pe bază a două înregistrări reproduce simultan, manipulare cu viteza de rotație și alte manipulări, este considerat ca fiind unul dintre primii DJii din istoria muzicii *hip-hop*. Ulterior, aceste tehnici au intrat în practica *DJing*-ului. Astfel de reprezentanți ai *hip-hop*-ului ca DJ Kool Herc, Africa Bambaataa, Grandmaster Flash, DJ Hollywood și Grandwizard Theodore au contribuit la inventarea unui sunet nou, specific înregistrărilor muzicale caracteristice *hip-hop*-ului [5, p.148].

Primul val al culturii *hip-hop* din URSS a avut loc la mijlocul anilor 1980, sursă de inspirație fiind filmele aduse din străinătate. Ansamblul de jazz *Arsenal* (condus de A. Kozlov) a fost unul dintre primii care a început să folosească *break dance* ca o parte integrală a concertelor sale (Reținem că, în anii 1980, această formație a avut în repetate rânduri concerte în Moldova). Primele echipe ale muzicii *hip-hop* care au apărut în marele orașe din URSS nu s-au confruntat cu rezistența autorităților (în condiții de anemie socială) fiind sprijinite de publicul democratic al timpului. Se organizează festivaluri de *break dance*, acesta apare în cinematografia sovietică, drept exemplu servesc filmele artistice *Диск-жокей* (Disc Jockey), *Женский клуб* (Clubul pentru femei), *Танцы на крыше* (Dansuri pe acoperiș), *С роботами не шутят* (Nu glumiți cu roboții) ș. a.). În prezent, cultura *hip-hop*-ului în țările fostei URSS nu este percepută ca un fenomen contracultural: varietățile naționale a muzicii *rap* demonstrează adaptabilitatea lor la diferite sisteme socio-culturale, asimilând și reflectând cele mai relevante ideologii care interacționează cu diferite fenomene muzicale și extra-muzicale – atât locale, cât și universale.

Spunem în paranteze, că primele încercări de asimilare a *hip-hop*-ului de către cultura *pop* a Republicii Moldova au avut loc la începutul anilor '90, când artiștii autohtoni au început să asambleze elementele *rap*-ului ca o parte componentă a compozițiilor sale. Un exemplu de acest gen a fost creația formației *Master Dinamit*, în componența lui Dinu și Nelly Ciobanu. Ei sunt considerați primii artiști care au adus *rap-ul* în limba română pe scena moldovenească. Compozițiile tipice ale duetului au fost piesele semnate în formă de cuplet-refren, cupletul fiind interpretat de către Dinu cu folosirea *rap-patter*, iar refrenul a fost construit pe o melodie cantabilă, permitând solistei Nelly Ciobanu să-și demonstreze abilitățile sale vocale.

## 2. DIMENSIUNEA CONCEPTUALĂ A CULTURII RAP: ANALIZA TEXTELOR POETICE

*Rap*-ul ca o expresie muzicală a culturii *hip-hop*, este în mod tradițional interpretat ca un instrument al globalizării culturale și lingvistice. Cu toate acestea, după cum subliniază mulți cercetători, „*hip-hop*-ul pare a fi un fenomen mult mai complex decât expansiunea unidirecțională a culturii americane în alte culturi ale lumii. Deși fluxul de inovații în *muzică pop* vine aproape întotdeauna de pe piața vorbitorilor de limbă engleză, în procesul de valorificare a *hip-hop*-ului la nivel local, acesta devine un mecanism de exprimare a identității locale” [8, p. 141].

Cu alte cuvinte, *rap*-ul nu este doar un purtător al formelor unificate de expresie culturală care promovează standardizarea practicilor artistice, ci oferă în același timp un spațiu cultural și social pentru articularea modelelor și valorilor comunităților locale. Drept rezultat, „practicile estetice occidentale afro-americane sunt incluse în discursurile multi-vectoriale ale multiculturalismului (supranaționalitate, cosmopolitism) și identității locale (unicitatea etnică/națională)” [8, p. 142].

Analizând procesele socio-lingvistice care apar în tipurile locale ale muzicii *rap*, cercetătorii S. Grițenko și L. Dunișeva identifică următoarele metode:

- re-contextualizarea (localizarea) practicilor lingvistice globale în mediul local;
- ameliorarea statutului vernaculărilor afro-americane;
- stilizarea și hibridizarea discursului *rap*.

Să descriem pe scurt aceste tehnici.

Esența *recontextualizării* poate fi explicată astfel: „*rap*-ul menținând forma sa generală (muzica, ritmul, organizarea versului) se adaptează la particularitățile societății locale și dobândește un conținut nou sub forma conceptelor specifice ale culturii particulare. Un exemplu strident al identității etnice (unicitatea), păstrând în același timp formele canonice de gen, este demonstrat, de exemplu, de *rapul francez*, subliniind procesele sociale caracteristice Franței contemporane, asociate cu migrația și multietnicitatea.” [idem].

Procedeul de *popularizare și ameliorare a statutului vernacularilor afro-americane* este asociat cu utilizarea activă a „vocabularului englez afro-american, care devine legătura *raper*-ilor din întreaga lume. Realizând funcția unui marker de identificare prin care comunicanții evidențiază apartenența lor la o anumită comunitate culturală și/sau lingvistică, etnosociolectul afro-american este acum o formă de comunicare prestigioasă între tinerii moderni de ambele

sexe, atât în rândul populației „negre”, cât și „albe”. Majoritatea covârșitoare a artiștilor rap, urmând mecanismul de comutare a codurilor lingvistice și emoționale, adoptă trăsăturile etnosociolectului afro-american. ”[Idem].

*Stilizarea și hibridizarea discursului rap* se dezvoltă în amestecarea, sintetizarea diferitelor sisteme lingvistice, în prezența limbii engleze în versurile melodiilor intercalate din alte limbi: spaniolă (așa numitul Spanglish), franceză, arabă, germană, japoneză. După cum notează cercetătorii, „injecțiile” din limbă străină „sunt, de obicei, cuvinte-cheie în sensul cuvintelor care sunt ușor de înțeles pentru persoanele care nu vorbesc limbile respective”[8, p. 143]. Un caz special de stilizare și hibridizare este și includerea cuvintelor africane (*jive, jam, bug, zombie, boobo*), lexemelor folosite în sens opus (*bad* în sensul *good*, *kill* în sensul „a surprinde, a încânta” etc.). Nu trebuie neglijate și efectele acustice (gutturale) – strigăte, gemete, comentarii în parte, înrădăcinate în tradițiile africane de interpretare orală.”[idem].

Autorii citați anterior au dezvoltat și o serie de caracteristici care pot fi considerate drept markerii lingvistici universali ai muzicii *hip-hop*. Acestea includ: „o abundență a lexicii *obscene* – vulgarisme și slangisme” [idem], „abaterea intenționată de ortografie normativă, care poate fi interpretată ca un marker al unei subculturi a tineretului, a cărei caracteristică este protestul, rezistența și provocarea normelor general acceptate”, „un număr mare de abrevieri care indexează caracterul informal al discursului” etc [idem].

Un alt marker lingvistic al pieselor *rap* poate fi considerată „tendința spre disfuncție. Fenomenul de disemmetizare se manifestă prin apeluri derogatorii, utilizarea pe scară largă a vocabularului redus și referirea la subiectele considerate în mod tradițional tabuizate (evitate din motive etice)”[8, p. 144].

În analiza culturii *rap* o sarcină importantă constă în analiza textelor poetice ale *raper*-ilor. Punerea în aplicare a acestei sarcini este imposibilă fără implicarea metodelor speciale de analiză. Dintre acestea, un loc aparte îl are analiza topologică a textelor *rap*-ului. Analiza topologică implică căutarea componentelor de bază ale textului. În ciuda diferitelor interpretări ale categoriei de *topos* în științele socioumanistice moderne, ne bazăm pe una din definițiile fundamentale folosite în tradiția literară. Aici *topos*-ul este definit „ca un „loc comun”, o imagine arhetipală în lucrările autorilor „unui stil literar și cultural specific”[9, p.301].

Poziția filologului german E.R.Curtius este de asemenea aproape de această interpretare a categoriei *topos*. E.R. Curtius interpretează *topos*-uri ca „clișeuri solide sau modele de gândire și expresie, reprezentând formule, fraze, citate, imagini stereotipice, embleme, motive moștenite” [10, p. 118]. Cercetătoarea din Federația Rusă E. Frolova în analiza *rap*-ului politizat rus oferă o interpretare mai largă a *topos*-ului ca „un concept de bază, ca niște categorii universale și probleme comune, reproductibile care sunt ridicate în declarațiile autorilor-interpreți” [9, p. 302].

Autorul subliniază că în studiul caracteristicilor textuale ale *rap*-ului, *topos*-ul acționează ca o categorie comunicativă, adică este o modalitate de a dezvălui gânduri, întărește unele stereotipuri de acțiuni legate de o anumită problemă [idem]. În același timp, toposul este de asemenea înțeles ca niște „puncte de similitudine mentală împrăștiate prin texte ale diferitelor culturi”. [Idem]. Studiul *topos*-ului bazat pe interpretările de mai sus permite identificarea celor mai importante *topos*-uri în producția creativă a *rapper*-ilor și identificarea celor mai importante tendințe în dezvoltarea acestei subculturi.

Autorul menționează că atunci când în anii 1980-1990 *hip-hop*-ul a venit în țările fostei URSS din SUA, artiștii sovietici și post-sovietici au împrumutat categoriile-cheie ale *rapper*-ilor americani. Acestea includ următoarele *topos*-uri: „capcana orașului”, „conflicte în familie”, „consum de droguri”, „comunitate unită”, „pericol pe stradă”, „putere nelimitată a poliției”. Dacă, de exemplu, ne concentrăm atenția asupra evoluției *rap*-ului rusesc... până în anii 2000, toposurile sus menționate predominau, fiind completate suplimentat, de topos-urile de tip „femei accesibile” și „consumul de droguri”.

La începutul secolului al XXI-lea temele politice pătrund în *rap*, iar alegerea *topos*-urilor devine mai largă și mai bogată. Astfel, în textele lui Dețl, astfel de obiecte apar ca „capcane sociale”, „erou care vede și înțelege totul”, „politicieni corupți”, „media falsă”, iar în albumul *rapper*-ului rus Basta cu genericul *Война* (Război) este introdus un topos nou: „războiul vechi este purtat într-un mod nou” [8, p. 303]. În 2010, în textele *rapper*-ilor ruși Zhigan, Basta, Boombox și alții, a apărut un nou topos – „un cetățean respectabil”, iar în lucrările interpreților Tipsi Type, ST, Slim, Loc-Dog ș. a. se folosește „spiritul rusesc”, „invazia migrantilor”, care reflectă starea de spirit a unui fragment din societatea rusă modernă [8, p. 304]. În comparație cu analiza originalității textuale a *rap*-ului, efectuată de E. Frolova, S. Grițenko și L. Dunișeva, sistematizarea discursului acestuia ca construcție a solidarității globale a tineretului sa realizat „într-o serie de aspecte:

- viața socială (contrast al lumii oamenilor bogați și săraci, problemele șomajului și insecuritatea socială);
- aspirații și căutări personale (viață, frică, dragoste, speranță, demonstrarea unei culturi de rezistență la provocările vieții);
- trăsături emoționale și comportamentale (pesimism, lipsă de speranță, lipsă de credință);
- standardele societății de consum (interes sporit față de bunurile materiale).”[8, p. 146].

### 3. ASPECTE SONORE ALE MUZICII RAP: PARTICULARITĂȚI STILISTICE, TRATAREA MIJLOACELOR DE EXPERISIVATE MUZICALĂ

Pentru a clarifica specificul sonor al muzicii *rap*, ne vom adresa la materialele unuia dintre cele mai recunoscute surse – enciclopedia *The New Rolling Stones Encyclopedia of Rock and Roll* [11], a cărei autori oferă definițiile proprii a termenilor *hip-hop* și *rap* ca fenomene muzicale. Vom încerca să înțelegem interpretarea acestor termeni.

În primul rând, autorii indică faptul că termenii *rap* și *hip-hop* sunt sinonime, definiții complementare [12, p.442-443]. „*Rap*-ul și *hip-hop*-ul sunt folosite interschimbabil – de fapt *hip-hop*-ul este folosit mai mult pentru a descrie cultura *rap*-ului (cum ar fi *break dance*, *graffiti*) decât pentru a descrie muzica” [12, p.442]. Adică, în opinia autorilor sursei citate cultura *rap*-ului este un concept mai larg care asimilează *hip-hop*-ul ca expresie muzicală a culturii *rap*-ului. Cu toate acestea, în multe alte surse, aceste concepte sunt interpretate în mod opus: *hip-hop*-ul este o noțiune mai largă, adică o cultură, iar *rap*-ul este doar elementul ei muzical, alături de *break dance* și *graffiti*.

În continuare, aceeași sursă indică faptul că *hip-hop*-ul, muzica de fundal pentru *rap* este o formă avangardistă care a apărut pe stradă, și a intrat în conștiința culturii *pop* simultan cu comercializarea *rap*-ului la începutul anilor 1980. Cel mai corect e să menționăm că ambii termeni sunt folosiți ca sinonime în ceea ce privește muzica: apropo acesta este și modul în care tandemul apare în cultura *pop* din Republica Moldova. Reeșind din cele menționate facem o concluzie, că termenul *hip-hop* poate fi înțeles cel puțin sub două aspecte: în sensul îngust el se referă la partea instrumentală – fundal pentru recitarea *rap*-ului, iar în sensul larg – la un tip de subcultură, care cuprinde mai multe fenomene muzicale și extra-muzicale.

Vom încerca să sistematizăm trăsăturile sonore de bază ale muzicii *hip-hop*. „Construite ca o sculptură, piesele *hip-hop* combină sunete de bază (*found sounds*), niște patternuri muzicale (*samples*), înregistrate digital, care cuprind voci, sunete ale lumii din jur, *track*-urile instrumentelor de percuție (acustice sau electronice) (*drum tracks*) prelucrate ca *loop*, liniile basului, riff-urile chitarei, diferite manipulări cu platoul de disc (*turntable manipulations*), care generează efecte ale mișcării retrograde (*backward effect*), efecte de zgâriere (*scratching effect*), efecte de bâlbâiri (*stuttering effect*)” [idem].

Conceptul muzical al *hip-hop*-ului a apărut sub influența DJ-urilor timpurii din Jamaica (așa numitul *Jamaican sound-system DJ*) și a producătorilor (*dub producers*). Să analizăm în detaliu semnificația acestor termeni. *Sound-system* este un grup de DJ-i și

ingineri de sunet care lucrează împreună pentru a produce și a reda muzică, folosind un sistem de armare a sunetului, de obicei pentru un eveniment de dans sau petrecere.

Ideea de *sound-system* își face apariția sa în anii 1950 în Kingston, Jamaica. DJ-ii încărcau camionul cu un generator, plăci grafice și difuzoare imense pentru a crea petreceri de stradă. Evenimentele muzicale cu folosirea sistemelor de sunet sunt considerate drept o parte importantă a istoriei culturale din Jamaica, din care s-au dezvoltat stilurile muzicale jamaicane, cum ar fi *ska*, *reggae* și *dub*. În anii 1970, când jamaicanii au emigrat masiv în Marea Britanie, *sound-system* i-a urmat și s-a înrădăcinat acolo. Acest fenomen este încă strâns legat de genurile muzicale, originare din Jamaica, iar unele grupuri sau producători se mai numesc în continuare *Sisteme de sunet*.

*Dub* este un gen muzical care a derivat în anii 1960, de la stilul muzical *reggae*, fiind considerat un subgen al său, deși în timpul dezvoltării sale *dub* a încercat să depășească *reggae*. Muzica acestui gen este alcătuită preponderent din remix-uri instrumentale ale înregistrărilor existente și se realizează prin manipularea și schimbarea semnificativă a pieselor, de obicei prin înlăturarea vocii și accentuarea *riff*-ului de bas (această piesă *trimmed* este uneori numită *riddim*). Alte metode de procesare a originalului includ adăugarea dinamică a unui ecou vast, reverberația, întârzierea panoramică și duplicarea aleatorie a fragmentelor vocale sau instrumentale din versiunea originală sau alte lucrări [13].

*Riddim*-ul reiese din ideea că „toată muzica se bazează în întregime pe partea basului, care se numește *riddim* (*riddim* înseamnă ritmul). Multe *riddim*-uri constau doar din două sunete, între care bobinele de bas, deoarece *bass*-urile puternice nu sunt foarte diferite unul de celălalt, o pauză, o bătaie ratată, un eșec într-o pulsație uniformă, prin urmare *riddim* este o succesiune de sunete de bas puternice alternate cu pauze scurte: basul jamaican nu este melodic, el stabilește ritmul. Odată creat sau furat *riddim*-ul poate fi folosit de o sută de ori (dreptul de autor se referă la melodie, dar nu la partea de ritm!). Partițiile basului care au apărut la sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut, se aplică până în zilele noastre. Numărul total al *riddim*-urilor clasice este considerat circa 50” [14].

Influențat Inițial de DJ-ii din Jamaica (*DJ Jamaican Sound System*) și dub-producătorii, cum ar fi U-Roy și Lee Parry, care au experimentat cu interpretarea vocală pe fundalul ritmurilor și *track*-urilor în stil *reggae*, astfel de muzicieni, cum ar fi DJ-ii din South Bronx Lovebug Starski (Kevin Smith), Kool Herc (Hercules), ”falsificau”, reproduceau o versiune americanizată a muzicii pop de la începutul anilor 1970, bazându-se mai mult pe *funk* decât pe *reggae*. *Track*-urile precum *Weels of Steel* (Grandmaster Flash), *Planet Rock* (Africa Bambaataa), *Sugar Hill Gang* (Rapper's Delight) au rămas în

istoria muzicii pop universale ca primele înregistrări de muzică *rap*. În anii 1980, generația mai tânără a rapper-ilor, care au stăpânit realizările de samplare digitale, au aduș *hip-hop-ul* la un nou nivel. Deci, în 1987, echipa *Bomb Squad* a introdus un sunet nou comun – „zgomotos și dens, bazat pe o combinație de sirene, zgomote stradale, discursurile politicianilor și sample-uri muzicale.” [12, p.442].

În ceea ce privește definirea *rap*-ului și a principalelor etape ale istoriei sale, multe surse indică faptul că „rapul este o formă de muzică vocală în care interpreții rapperi recită texte rimate și ritmizate” [15, p.814]. Merită de remarcat că, înainte de apariția *rap*-ului, numeroși interpreți - DJ-ii în cluburi și la radio, MC-uri de concerte, artiștii R&B au folosit vorbirea suprapusă pe muzică.

Prin urmare, *rap*-ul ca stil independent s-a cristalizat la mijlocul anilor 1970 în ghetourile din New York, printre oamenii de culoare, reprezentând păturile vulnerabile ale societății. Precursorii interpreților *rap* au fost *spinners* din Bronx în 1974, DJ-ii în cluburile disco (Kool Herc, Africa Bambaataa, Pete „DJ” Jones), care au cântat compozițiile alternative de dans. În 1977 Grandmaster Flash, DJ Hollywood și Davy D evoluează pe stradă, contribuind astfel la apariția *break dance*-ului. Pentru a actualiza repertoriul, ei nu au mai folosit exemple ale stilului *disco*, ci compoziții ale unor autori, precum James Brown, Family Stone, Chic, Funkadelic.

După cum afirmă cercetătorii, ei experimentau cu tehnici de manipulare a discurilor, cum ar fi amestecarea rapidă intermitentă (*fast break mixing*) pentru a interpreta simultan fragmente de cântece; utilizarea track-urilor duble (*double tracking*) pentru repetarea unei fraze muzicale sau plasarea acesteia în afara fazei (*out of phase*); reproducere inversă a track-ului (*back-spinning*) pentru extragerea din *groove* a unor sunete neașteptate” [idem]. În procesul de evoluție a acestui curent, *rapper*-ii au dezvoltat mijloacele de expresivitate poetică și muzicală, inclusiv prelungirea liniilor poetice, slogane, rime dublu-feminine (*double Dutch rhymes*), folosirea procedurii întrebare-răspuns în comunicarea cu publicul. Au improvizat materialul muzical, elaborând aranjamente bazate pe liniile de unison transformate, suprapuse între ele etc. [idem].

În ceea ce privește conținutul, *rapper*-ii au introdus subiecte relevante din punct de vedere politic cu privire la auto-determinare a populației afro-americane (cum ar fi compoziția *How We Gonna Make the Black Nation Rise?*). Cel mai strălucit exemplu de *rap* politizat din anii 1980-1990 a fost albumul *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* al formației *The Public Enemy*. Către anii '80, muzica *rap* a depășit barierele rasiale: astfel de interpreți albi ca *Ian Dury*, *Blondie*, *Clash*, *Tom Tom Club* au folosit



trasaturile stilistice ale muzicii *rap* în compozițiile sale.

Unul dintre cele mai semnificative exemple ale acestei tendințe a fost colaborarea în 1986 a *rapper*-ilor de origine afroamericană *Run-D.M.C.* cu trupa de rock *Aerosmith* în cadrul proiectului *Walk This Way* sau în compoziția din 1987 a *rapper*-ilor albi *Beasty Boys*, care a intrat în *Top Ten Rap Single White*. În anii 1990, apar subgenuri noi de *rap* precum *gangsta rap*, *alternative rap*, iar procesele de sinteză stilistică se intensifică. Un exemplu de acest gen a fost colaborarea *rapper*-ului *Gang Star Guru* cu muzicienii de jazz Donald Byrd și Courtney Pine. Albumul *Jazz-matazz*, care a apărut ca urmare a colaborării lor, a stimulat apariția stilului *jazz-rap*.

#### 4. EVOLUȚIA HIP-HOP-ULUI/RAP-ULUI ȘI PRINCIPALELE DERIVATE ALE LOR

În procesul de evoluție a hip-hop-ului (ne referim la perioada anilor '70 ai secolului trecut – primele decenii ale secolului XXI) fenomenul dat trece prin câteva etape importante, generând curente și subgenuri noi. Vom expune succint cele mai importante date privind subgenurile muzicii rap și hip-hop.

**Old School** (vechea școală) este primul tip de muzică hip-hop sub aspect istoric; originea sa datează din anul 1979, când a fost lansată piesa *Rapper's Delight* compusă de The Sugarhill Gang. Acest gen se caracterizează prin recitativul relativ simplu, folosirea liniilor poetice de o lungime egală și a ritmurilor de vorbire stabile. Partea instrumentală s-a bazat pe compoziții împrumutate din muzică *funk* sau *disco*, iar în unele piese se utilizează sintetizatorul. Temele principale ale substilului sunt vremurile bune din trecut, excepție fiind *Grandmaster Flash* și trupa sa *The Furious Five*, care au creat piese cu o orientare socială pronunțată. În ceea ce privește durata pieselor, aceasta este în medie de la 10 minute și mai mult. Trupa *Run-D.M.C.* care și-a început activitatea în 1983, creează compozițiile sale pe baza stilurilor *hardcore punk* și *hardcore urban*, ceea ce a dus la scăderea popularității substilului *old school* și înlocuirea acestuia cu *New school*.

La baza subgenului **New School** (noua școală) este combinarea unui *sampler* și *drum machine*, lansată de *Run-D.M.C.* și *LL Cool J.* În acest current stilistic, tematica versurilor este mai diversă (conștientizarea de sine, descrierea vieții în ghetou și alte subiecte). Primele albume ale acestui gen sunt realizate de *Run-DMC* (1984) și *Radio* (1985). La capitolul durata pieselor, *New school* devine din ce în ce mai scurtă, ceea ce i-a ajutat să fie difuzată la posturile de radio. Dezvoltarea creativă a „noii școli”, precum și comercializarea acesteia, au dus la faptul că hip-hop-ul și-a ocupat locul său în cultura pop. Mulți muzicieni, reprezentanți ai altor direcții, au început să folosească rap-ul în melodiile lor, în primul rând, aceasta se referă la celebra formație *Beastie Boys*.

Urmează subgenul **Gangsta Rap**. La sfârșitul anilor '80, rapperii *Ice-T* și *Schoolly D* au abandonat temele compozițiilor școlii „veche” și „noi”, apelând la temele hooliganismului tinereții proprii. Anul 1982 este considerat data fondării subgenului *Gangsta Rap*, iar prima piesă a fost creată de *Ice-T* având genericul *Cold Wind Madness* (cunoscută și ca *The Coldest Rap, Part 2*). Textele acestui subgen sunt dedicate vieții grele în ghetourile negre, huliganismului stradal, jafului și traficului de droguri. Adesea, fondatorii acestui subgen sunt membrii sau simpatizanții mișcărilor extremiste pentru drepturile negrilor, *Black Power* și *Black Panthers*.

Ascensiunea *gangsta rap*-ului se încadrează la confluența anilor 1980-90, perioada

activității grupului N.W.A. al cărui lider *Eazy-E* este considerat fondatorul subgenului dat. După ce trupa s-a desființat în 1992, subgenul a continuat să înflorească, mai ales în Los Angeles, datorită popularilor rapperi din anii '90 *Eazy-E*, *Ice Cube* și *MC Eiht*.

Este important de menționat, că în cadrul *gangsta rap*-ului se poate observa intensificarea interacțiunilor de stil: interpreții precum *Tupac*, *Snoop Dogg*, *Culio* suprapun activ trăsăturile tipice ale *gangsta rap*-ului cu alte genuri muzicale. După celebrul „război” al *hip-hop*-erilor din Coasta de West cu Coasta de Est din anii '90, popularitatea *gangsta rap*-ului a început să scadă, mulți artiști ai acestui gen au devenit reprezentanți ai altor subgenuri ale *hip-hop*-ului.

Una din cele mai importante varietăți ale muzicii *hip-hop* rămâne ***Political Hip-Hop***, fiind pregătit de astfel de interpreți din SUA, precum Jill Scott-Heron și trupa sa *The Last Poets*. Cu toate acestea, adevărații fondatori ai genului ar trebui considerați *Chuck D* și trupa *Public Enemy*. Merită de precizat, că piesa *The Message* creată de *Grandmaster Flash*, precum și activitățile de propagandă ale rapper-ului *KRS-One*, au avut o influență uriașă asupra formării *hip-hop*-ului politic. Paleta tematică a acestei direcții este extrem de variată. Unii interpreți îndeamnă la acte antisociale, în timp ce alții – la unificarea societății în fața amenințărilor din interior și exterior. Drept urmare, există mai multe tipuri de *hip-hop* politic:

- naționalist negru (*Tupac*, *Public Enemy*, *Big Daddy Kane*);
- rasist (*X-Clan*);
- marxist (*The Coup*, *Marxman*, *Rushya*);
- anarhist (*Dead Prez*, *Anarchist Academy*);

Există și o direcție care, spre deosebire de alte tendințe ale *hip-hop*-ului politic, nu are un caracter antisocial, exponenții acestuia fiind *Lupe Fiasco*, *The Roots*, *Immortal Technique*, *KRS-One*.

Un alt subgen al muzicii *hip-hop* este ***Alternative Hip-hop***. La sfârșitul anilor '80 la New York au apărut trupele de *hip-hop* care nu au fost influențate de stereotipurile *gangsta rap* sau *hardcore rap*. Acestea au reușit să suprapună elemente de *funk*, *pop rock*, *jazz* și *soul* în partea instrumentală a compozițiilor adăugând recitativul în stil *rap*. Această direcție a fost numită *alternative hip-hop*. *Hip-hop*-ul alternativ a rămas întotdeauna un gen underground, deși mulți dintre reprezentanții săi – *The Roots*, *Fugees*, *Arrested Development*, *Jungle Brothers*, *Gym Class Heroes* – au avut un număr mare de fani în Statele Unite ale Americii și nu numai. Artiștii ai *hip-hop*-ului alternativ sunt de asemenea considerați *Digital Underground* și *Del Tha Funkee Homosapien*. La sfârșitul secolului al XX-lea, s-a înregistrat o creștere considerabilă a popularității *hip-hop*-ului alternativ, care treptat se transformă în *mainstream* datorită suprapunerii reușite a *hip-hop*-ului cu alte genuri în creația artiștilor, precum *MF Doom*,

*Pharaone Monch, Black Star*. Unii reprezentanți ai hip-hopului alternativ – *Kanye West, Gorillaz, Tyler, The Creator* – au ocupat locul printre cei mai favorizați artiști de muzică pop.

**G-Funk** este un alt subgen al *hip-hop*-ului apărut ca rezultat al experimentelor făcute de muzicienii de *Gangsta Rap* din California cu implicarea *P-funk*-ului și *rhythm-and-blues*. În general, *G-funk* poate fi descris ca o combinație a melodiilor de tip *P-funk* și a basurilor profunde împrumutate din *funk* cu sonoritățile sintetizatorului, a sunetelor subțiri de flaut și recitative, completate cu back-vocal – atât masculin, cât și feminin.

Fondatorul acestui subgen este considerat rapper-ul *Kokane*. Cu toate acestea, cel mai cunoscut interpret a fost *Dr. Dre*, care în 1992 a lansat albumul său *The Chronic*, de trei ori câștigând titlul *Album de platină*. Din acel moment, artiștii *G-funk* care colaborau cu casa de discuri Death Row – Snoop Dogg, Nate Dogg, Warren G, Tha Dogg Pound – predomină în țările occidentale. Unul după altul, ei au lansat albume care au adus atât success cât și profit fără precedent. Este vorba de *Doggystyle* (1993), *Regulate ... G Funk Era* (1994), *Dogg Food* (1995) ș. a. Actualmente *G-funk* și-a pierdut popularitatea, devenind un gen de underground practicat de rapper-ii puțin cunoscuți din California.

La începutul anilor 1990, unii rapperi *hardcore*, precum *Geto Boys* și *Necro*, au apelat la teme mai dure, șocante, devenind pionieri ai subgenului **Horrorcore**, cel mai agresiv subgen al hip-hop-ului. Conținutul acestuia se bazează pe imaginile filmelor horror, descrie viciile nefaste ale naturii umane (violență, sinucidere ș. a.). Inițial, aspectul ritmic al track-urilor s-a bazat pe mostrele stilului **Death metal**, iar mai târziu pe coloane sonore ale filmelor horror.

Termenul **Horrorcore** a apărut în 1994, odată cu lansarea lucrărilor de debut ale rapper-ilor *Gravediggaz* și *Flatlinerz*. **Horrorcore** a câștigat treptat popularitate în underground și chiar și în rândurile rapper-ilor populari ca *Tech N9* care a lansat un album horror. Cei mai faimoși artiști ai acestui gen sunt astăzi *Insane Clown Posse, Brotha Lynch Hung, Insane Poetry, Esham*. Deși ritmurile *horror* se bazează pe sample-uri, recent mulți interpreți au început să-și satureze compozițiile cu *riff*-urile grele de chitară, astfel producând un amestec sonor al *death metal* și recitativ. Mai ales ... acest trend poate fi găsit în lucrările rapperilor *Black Sunday, Lo Key, Twiztid, Necro*.

Una dintre varietățile de **Horrorcore** a fost **Gore hop** – produsul suprapunerii *Gorgride* și **Horrorcore**. Partea muzicală a subgenului dat utilizează sonoritățile percuției extrem de grele, amestecate cu sintetizatoare „industriale” și sample-urie (luate în special din filme horror), inserții de strigăte etc. În partea vocală sunt adesea folosite efectele growl și guturaisunetul nazal. Pentru prima dată, această tendință s-a remarcat în activitatea grupului australian *Suicidal Rap Orgy*, fondat în 2001, iar cei mai cunoscuți reprezentanți sunt *Butchers Harem, MC Bushpig*. Datorită subiectului său, acest subgen a fost întotdeauna în underground fiind interzis

pentru distribuire în majoritatea țărilor lumii.

**Dirty South** este hip-hop-ul statelor de sud ale SUA, dezvoltat în a doua jumătate a anilor '90, după războiul simbolic al rapperilor de pe coasta de Vest și Est, când *gangsta rap*-ul era încă un gen popular, iar label-uri muzicale implicate în producția lor se aflau într-o etapă de stagnare; această situație a devenit favorabilă pentru label-urile din sud și pentru artiștii lor, dintre care Jermain Dupree care a devenit cel mai reprezentativ. Artiștii de *hardcore* *Master P* și *Three 6 Mafia*, precum și *2 Live Crew* au câștigat o mare popularitate. Ei au inițiat dezvoltarea genurilor, precum **Dirty South** și **Crank**. Tot în underground a apărut genul **Spiritual rap**, al cărui exponenți de bază erau membrii trupei *The Lost Children of Babylon*. În anii 2000, vedete ale acestui sub-stil au devenit duetul *OutKast*, rapperii *Ludacris*, *T.I.*, *Birdman*, *Lil Wayne*.

În anii 2000 la Londra s-a născut un subgen nou numit **Grime**. Sub aspect stylistic, el provine din fuziunea *hip-hop*-ului cu **Grige** și **Dubstep**. Compozițiile subgenului pot fi caracterizate prin atmosfera sumbră a piesei, linia basului accentuată, lectura agresivă rapidă. Deși Marea Britanie este considerată patria subgenului dat, acest current atrage din ce în ce mai mult atenția rapperilor din alte țări, drept exemplu servește trio-ul olandez *Dope D.O.D.*

## CONCLUZII

Pe marginea celor expuse anterior se cer unele concluzii. Studiarea originii, evoluției, aspectelor verbale și sonore ale *hip-hop*-ului și *răp*-ului universal, ale varietăților stilistice și de gen, inclusiv derivatele fenomenului vizat – toate aceste aspecte pot fi utile pentru studenții AMTAP care frecventează disciplina *Istoria muzicii de estradă și jazz*. Folosind materialele prezentului suport de curs, ei pot aprofunda cunoștințele sale privind:

- *terminologia* fenomenului studiat;
- specificul sociocultural al *hip-hop*-ului și *rap*-ului;
- particularitățile *verbale* ale acestuia;
- *tematica* compozițiilor (idei, concepte de bază);
- *lexicul* specific al *hip-hop*-ului și al *rap*-ului;
- originalitatea conceptului sonor al compozițiilor *răp* legat de căutarea noilor *mijloace de expresivitate sonoră*;
- caracteristica diverselor *derivate* ale culturii *hip-hop*;
- rolul aspectului *tehnic* și *tehnologic* în formarea și evoluția acestui fenomen;

Materialele oferite atenției Dvs. pot fi utilizate ca o sursă de informații în cadrul lecțiilor, în procesul de pregătire a studenților către seminare, în analiza individuală a exemplelor audio/video, în procesul de elaborare a eseurilor dedicate celor mai de seamă personalități și trupe de muzică *hip-hop* și *rap*, în procesul de însușire practică a compozițiilor în stil *rap*.

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Глебова Е. Тенденции развития западной молодежной субкультуры. In: Историко-педагогические и сравнительно-педагогические исследования проблем образования. Известия ВГПУ, с. 139-142.
2. Haenfler R. *Goths, Gamers, and Grrrls. Deviance and Youth Subcultures.* N.Y. - Oxford: Oxford University Press, 2010. 176 p.
3. Shildrick T. Youth culture, subculture and the importance of neighborhood. In: *Young.* 2006. Vol. 14. №2. P. 61–74.
4. Maffesoli M. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society.* London: Sage Publications Ltd., 1996. 192 p.
5. Луков Вал. Хип-хоп культура. In: *Энциклопедия гуманитарных наук, 2005, №1, с. 147-151.*
6. Садыкова А. Хип-хоп в пространстве современной культуры. In: *Омский научный вестник. №5 (122), 2013, с.236-238.*
7. <http://apropomagazin.md/2013/10/24/fratele-lui-nelly-ciobanu-respins-la-preselectiamoldova-are-talent-video> (consultat 20.08.2019)
8. Гриценко С., Дуняшева Л. Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации. In: *Политическая лингвистика, №2 (44), 2013, с.141-147.*
9. Фролова Е. Функционирование топоса в российской политизированной рэп-культуре. In: 2014. *Уральский филологический вестник. № 5. Драфт: молодая наука. с. 300-308.*
10. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов./ Автор-составитель Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 1999. 286 с.
11. *The New Rolling Stones Encyclopedia of Rock and Roll. Completely Revised and Updated.* Edited by P. Romanowski and H. Geogre-Warren. A Rolling Stones Press Book, New York, 1995, 1120 p.
12. Hip-hop. In: *The New Rolling Stones Encyclopedia of Rock and Roll, p. 442-443.*
13. [https://en.wikipedia.org/wiki/Dub\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Dub_music) (consultat 07.06.2019)
14. <http://www.lib.ru/CULTURE/MUSIC/GOROHOW/muzprosvet.txt> (consultat 12.05.2019)

15.Rap. In: The New Rolling Stones Encyclopedia of Rock and Roll. Completely Revised and Updated. Edited by P. Romanowski and H. Geogre-Warren. A Rolling Stones Press Book, New York, 1995, p.814.