



Universitatea
Transilvania
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ
Facultatea de Muzică

Vlad ISAC

Contribuții la evoluția sistemului-orchestra tobe

REZUMAT

Conducător științific:

Prof. univ. dr. Ignác-Csaba FILIP

BRAȘOV, 2024

D-lui (D-nei)

COMPONENTA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universităţii Transilvania din Braşov

Nr. din

| | |
|------------------------|---|
| PREŞEDINTE: | Conf. univ. dr. Anca PREDĂ |
| CONDUCĂTOR ŞTIINŢIFIC: | Prof. univ. dr. Ignác-Csaba FILIP |
| REFERENŢI: | Prof. univ. dr. Stela DRĂGULIN, Universitatea Transilvania din Braşov Prof. univ. dr. Aurelia SIMION, Universitatea Naţională de Arte <i>George Enescu</i> , Iaşi Prof. univ. dr. Doru ALBU, Universitatea Naţională de Arte <i>George Enescu</i> , Iaşi |

Data, ora şi locul susţinerii publice a tezei de doctorat: 30.07.2024, ora 12:00, sala Z17 (Corpul Z).

Eventualele aprecieri sau observaţii asupra conţinutului lucrării vă rugăm să le transmiteţi în timp util, pe adresa vlad.isac@unitbv.ro.

Totodată vă invităm să luaţi parte la şedinţa publică de susţinere a tezei de doctorat.

Vă mulţumim.



CUPRINS

Pg. teză/Pg. rezumat

| | |
|--|--------------|
| INTRODUCERE..... | 8/8 |
| I. TRASEUL EVOLUTIV AL SETULUI DE TOBE DIN PERSPECTIVA PERIOADELOR | |
| STILISTICE..... | 14/10 |
| I.1. Originile <i>jazzului</i>..... | 17/10 |
| I.1.1. Începuturile muzicii afro-americe..... | 19/10 |
| I.1.2. <i>Minstrels</i> | 20/10 |
| I.1.3. <i>Ragtime</i> | 21/11 |
| I.1.3.1. Rolul percuționistului și conturarea perspectivei acționării unui ansamblu de instrumente de percuție..... | 23/11 |
| I.1.3.1.1 Apariția și evoluția pedalei..... | 26/11 |
| I.1.4. <i>Blues</i> | 29/12 |
| I.1.5. Formele timpurii ale muzicii afro-americe și relația cu <i>jazzul</i> | 31/12 |
| I.2. Începuturile <i>jazzului</i>..... | 33/12 |
| I.2.1. New Orleans..... | 34/13 |
| I.2.2. Evoluția formațiilor de <i>jazz</i> | 36/13 |
| I.2.3. Exodul din New Orleans și Migrația către Nord..... | 37/13 |
| I.2.4. Apariția înregistrărilor de <i>jazz</i> | 38/13 |
| I.2.5. <i>Jazz</i> în New York..... | 40/14 |
| I.2.5.1. Renașterea Harlem-ului și școala de interpretare pianistică..... | 42/14 |
| I.2.6. <i>Jazzul</i> în spațiul european..... | 44/14 |
| I.2.7. Faza incipientă a setului de tobe..... | 45/15 |
| I.3. Era <i>swing</i>-ului..... | 48/15 |
| I.3.1. <i>Big Band</i> -ul în era <i>swing</i> -ului..... | 49/15 |
| I.3.2. Muzica <i>gospel</i> | 51/15 |
| I.3.3. Gene Krupa. O viziune inovativă asupra setului de tobe..... | 51/16 |



| | |
|--|-------|
| I.4. Jazzul în anii '40..... | 54/16 |
| I.4.1. Începutul jazzului modern. Stilul bebop..... | 54/16 |
| I.4.2. <i>Rhythm and Blues</i> | 56/16 |
| I.4.3. Inovații aduse setului de tobe în anii '40..... | 57/16 |
| I.5. Anii '50. Noi subgenuri ale jazzului..... | 59/17 |
| I.5.1. <i>Cool jazz</i> | 60/- |
| I.5.2. Jazzul pe Coasta de Vest..... | 63/- |
| I.5.3. <i>Third stream music</i> | 64/- |
| I.5.4. Pianişti..... | 65/- |
| I.5.5. Solişti vocali..... | 65/- |
| I.5.6. <i>Hard Bop</i> și <i>Funky/Soul Jazz</i> | 66/- |
| I.5.7. Inovații aduse setului de tobe în anii '50..... | 68/17 |
| I.6. Jazzul în anii '60..... | 69/17 |
| I.6.1. Avangarda anilor '60..... | 69/17 |
| I.6.2. Direcția jazzului tradițional..... | 73/18 |
| I.6.3. <i>Funky/Soul Jazz</i> | 74/18 |
| I.6.4. Moștenirea <i>Hard Bop</i> în anii '60..... | 74/18 |
| I.7. Jazzul în anii '70..... | 75/18 |
| I.7.1. Considerente asupra fenomenului <i>rock</i> | 75/18 |
| I.7.1.1. <i>The Beatles</i> | 78/19 |
| I.7.2. Stilul <i>fusion</i> | 80/19 |
| I.8. Jazzul după anul 1980..... | 83/19 |
| I.8.1. Anii '80. Reactualizarea repertoriului din primele decenii de manifestare a fenomenului..... | 84/19 |
| I.8.2. Dezvoltarea tehnologiei digitale și impactul ei asupra dezvoltării jazzului..... | 87/20 |
| I.8.3. <i>Avangardă</i> , <i>Crossover</i> și <i>World Music</i> | 89/20 |
| I.8.4. Viitorul jazzului..... | 90/20 |



| | |
|--|---------------|
| I.9. <i>Jazzul</i> în spațiul românesc..... | 90/20 |
| I.9.1. Principalii promotori ai <i>jazzului</i> | 93/21 |
| I.9.2. Reprezentanți de seamă ai <i>jazzului</i> românesc..... | 95/21 |
| I.9.3. <i>Muzica ușoară</i> în spațiul românesc. Interferențe cu muzica de <i>jazz</i> | 97/21 |
| II. REPERTORIUL TEHNICILOR DE EXECUȚIE ÎN SISTEMUL-ORCHESTRĂ TOBE..... | 99/22 |
| II.1. Setul de tobe. Configurația standard..... | 99/22 |
| II.1.1. Elementele setului de tobe..... | 100/22 |
| II.1.1.1. Instrumente tom..... | 100/22 |
| II.1.1.2. Toba mică..... | 101/22 |
| II.1.1.3. Talgere..... | 102/22 |
| II.1.1.4. Acționarea elementelor setului de tobe..... | 103/23 |
| II.1.2. Aspecte legate de poziția corectă a corpului și modul de amplasare al instrumentului..... | 103/23 |
| II.2. Membrane ale elementelor tobei..... | 104/23 |
| II.3. Despre baghete..... | 106/23 |
| II.4. Poziția ținerii baghetelor de tobe și tehnici de execuție..... | 113/24 |
| II.4.1. Poziții de bază..... | 114/24 |
| II.4.1.1. Poziția <i>traditional grip</i> | 114/24 |
| II.4.1.2. Poziția <i>matched grip</i> | 115/24 |
| II.4.2. Exerciții ritmice de bază. Scurt istoric | 118/24 |
| II.4.2.1. Single Stroke..... | 124/25 |
| II.4.2.2. Double Stroke..... | 125/25 |
| II.4.2.3. Paradiddle..... | 126/25 |
| II.4.2.4. Flam..... | 126/25 |
| II.4.2.5. Ruff..... | 127/25 |
| II.4.3. Acționarea membranei..... | 129/25 |



| | |
|--|---------------|
| II.4.3.1. Acţionarea cu bagheta din lemn..... | 130/26 |
| II.4.3.2. Acţionarea cu periuşele..... | 133/26 |
| II.4.3.2.1. Tehnica folosirii periuşelor în tempo rar..... | 136/26 |
| II.4.3.2.2. Tehnica folosirii periuşelor în tempo mediu şi rapid..... | 137/27 |
| II.4.4. Tehnica <i>Free Stroke</i> | 137/27 |
| II.4.5. Tehnica Moeller..... | 141/27 |
| II.4.6. Tehnica <i>Pumping Motion</i> | 143/27 |
| II.4.7. <i>Upstrokes</i> şi <i>Downstrokes</i> | 144/27 |
| | |
| III. ABORDAREA STILURILOR PRINCIPALE DESTINATE INSTRUMENTULUI ŞI EXTINDEREA SPECTRULUI DE TIMBRALITĂŢI ASOCIATE CU SETUL DE TOBE..... | 149/28 |
| III.1. Incursiune în universul stilurilor muzicale destinate setului tradiţional de tobe..... | 149/28 |
| III.1.1. <i>Swing</i> -ul în <i>Jazz</i> | 149/28 |
| III.1.2. Stilul <i>Blues</i> | 156/28 |
| III.1.3. Stilul <i>Latino</i> | 158/28 |
| III.1.4. Stilul <i>Rock</i> | 163/28 |
| III.1.5. Stilurile <i>R&B</i> şi <i>Funk</i> | 167/29 |
| III.2. Posibilităţile expresive ale instrumentelor tradiţionale de percuţie..... | 171/29 |
| III.3. Tobe electronice..... | 190/29 |
| III.3.1. Variante moderne ale tobelor electronice..... | 200/30 |
| III.4. Software..... | 203/30 |
| III.4.1. Setul de tobe folosit pentru înregistrare..... | 205/30 |
| | |
| IV. TIMBRALITATEA MODERNĂ A SISTEMULUI-ORCHESTRĂ TOBE..... | 216/31 |
| IV.1. <i>Fusion</i>. Figuri reprezentative..... | 216/31 |
| IV.2. Practica interpretativă în stilul <i>Fusion</i>. Dave Weckl..... | 222/31 |
| IV.2.1. Dave Weckl. Repere biografice..... | 222/31 |



| | |
|---|---------------|
| IV.2.2. <i>The Zone</i> | 224/32 |
| IV.2.3. <i>101 Shuffle</i> | 227/32 |
| IV.2.4. <i>Someone's Watching</i> | 232/33 |
| IV.2.5. <i>Access Denied</i> | 234/33 |
| IV.2.6. <i>Tiempo de Festival</i> | 237/33 |
| IV.3. Vlad Isac. Albumul <i>The Angle of circles</i> | 243/34 |
| IV.3.1. <i>Neon</i> | 245/34 |
| IV.3.2. <i>People from Nowhere</i> | 246/34 |
| IV.3.3. <i>Sound of the Sea</i> | 248/35 |
| IV.3.4. <i>That man</i> | 251/35 |
| IV.3.5. <i>White moon</i> | 252/35 |
| CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATE | 254/36 |
| BIBLIOGRAFIE | 256/37 |
| ANEXA 1. Figuri reprezentative ale jazzului | 259/- |
| ANEXA 2. Figuri reprezentative ale stilului rock | 265/- |
| ANEXA 3. 40 American Standard Rudiments | 269/- |
| ANEXA 4. Figuri reprezentative ale stilului fusion | 270/- |
| ANEXA 5. Concert nr. 1 | 273/- |
| ANEXA 6. Concert nr. 2 | 274/- |
| ANEXA 7. Concert nr. 3 | 275/- |
| Rezumat | 276/42 |
| Summary | 277/- |
| Lista articolelor publicate | 278/- |

INTRODUCERE

Istoria setului de tobe este strâns legat de istoria *jazzului*. De fapt, este **singurul instrument inventat de jazz** (Viehmann și Zdrengea 2000, 87). De aceea, în cercetarea de față, marcarea momentelor semnificative din istoria muzicii de jazz va reprezenta o prioritate.

Setul de tobe reprezintă „un grup de instrumente de percuție manevrat de un singur instrumentist” (Pașcanu 1980, 155). Ideea asocierii setului de tobe cu sintagma sistem-orchestră are legătură tocmai cu acest aspect. Asemenea unei orchestre clasice care este formată din mai multe partide de instrumente, și setul de tobe este un ansamblu de instrumente ritmice cu sonorități specifice, o mică orchestră ce propune o sonoritate amplă, complexă. Elementele sunt acționate de un singur executant care și-a creat, în timp, un sistem de gândire și organizare, o metodă de lucru eficientă pentru ca elementele sale să sune ca un întreg. Este un proces îndelungat, iar punctul zero îl constituie apariția muzicii de jazz cu care, așa cum am menționat, este asociat instrumentul.

Cercetarea este structurată în 4 capitole.

Lucrarea **debutează** cu prezentarea traseului evolutiv al setului de tobe din perspectiva perioadelor stilistice. Aceasta pentru că aparatul ritmic și, implicit, setul de tobe a reprezentat o componentă definitorie în emanciparea esteticilor respective.

Întregul proces va fi însoțit de specificații vizavi de evoluția și înnoirile aduse setului de tobe – spre exemplu, voi puncta aspecte legate de rolul percuționistului și conturarea perspectivei acționării unui ansamblu de instrumente de percuție, apariția și evoluția pedalei, faza incipientă a setului de tobe, inovații aduse setului de tobe de-a lungul perioadelor stilistice.

În partea finală a capitolului am ales să schițez câteva idei legate de apariția și dezvoltarea *jazzului* în spațiul românesc.

Cel de-al doilea capitol va fi dedicat tehnicilor de execuție folosite pentru acționarea elementelor setului de tobe. În prima parte, voi schița câteva idei legate de instrumentul standard și voi nota anumite aspecte legate de poziția corectă a corpului și modul de amplasare al instrumentului, după care voi discuta despre cele două componente

indispensabile în vederea acţionării şi interpretării – membranele şi baghetele. În partea a doua a capitolului mă voi concentra pe **poziţia ţinerii baghetelor de tobe şi tehnici de execuţie**, iar aspectul final pe care l-am vizat făcând referire la exerciţiile ritmice (*rudiments*) create special pentru acest instrument.

În Capitolul III voi discuta despre **Abordarea stilurilor principale destinate instrumentului şi extinderea spectrului de timbralităţi asociate cu setul de tobe**, iar **ultimul capitol** va surprinde aspecte care vizează timbralitatea modernă a sistemului-orchestră tobe. Focusul este asupra limbajului modern al instrumentului, şi anume stilul *fusion*.

Capitolul este divizat în trei părţi: prima face referire la personalităţile circumscrise esteticii (segmentul este dedicat toboşarilor care au abordat acest stil), a doua prezintă una din cele mai reprezentative figuri ale stilului *fusion* din contemporaneitate, Dave Weckl, şi o serie de analize ale unor lucrări de referinţă ale acestuia, iar ultima este dedicată lucrărilor realizate de subsemnatul, lucrări incluse în albumul *The Angle of Circles* care exploatează direcţia *fusion*.

Cercetarea gravitează în jurul parametrului ritmic, astfel că exemplificările şi, implicit, analizele lucrărilor muzicale vor viza exploatarea acestuia – surprinderea particularităţilor stilistice, estetice şi tehnice. Scopul final este de a oferi interpretului mijloacele prin care acesta să-şi însuşească o concepţie interpretativă coezivă şi fidelă mesajului, bazată pe o analiză obiectivă a **factorului ritmic** care este determinant pentru interpretare.

Prin analiza literaturii existente şi prin investigarea tematicilor relevante, am încercat să aduc o perspectivă nouă, actuală asupra subiectului. Prin adăugarea unor contribuţii personale care reflectă asimilarea cunoştinţelor şi experienţei dobândite de-a lungul timpului, acest studiu ştiinţific aduce contribuţii semnificative în domeniu, lărgind înţelegerea noastră asupra subiectului şi oferind o bază solidă pentru cercetările viitoare.



I. TRASEUL EVOLUTIV AL SETULUI DE TOBE DIN PERSPECTIVA PERIOADELOR STILISTICE

Setul de tobe pe care îl cunoaştem astăzi reprezintă o versiune evoluată a instrumentului rudimentar, așa cum apărea el la sfârșitul secolului al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea. Mai exact, la sfârșitul secolului al XIX-lea sunt inserate deja în diferite acțiuni muzicale anumite elemente ale setului și doar din secolul al XX-lea putem vorbi despre un instrument standardizat.

I.1. Originile *jazzului*

Jazzul este rezultatul fuziunii tradițiilor muzicale ale popoarelor africane – cântecele de muncă (*work songs*), cântecele de rugăciune (*spirituals* sau *negro spirituals*) și dansurile rituale, cu cele din spațiul european (Viehmann și Zdrenghea 2000, 20) – aspecte legate de instrumentație, structură formală, armonie și tonalitate.

I.1.1. Începuturile muzicii afro-americeane

Cu siguranță primele forme ale muzicii pot fi considerate cele pe care le-am menționat anterior (*work songs*, *spirituals* și dansurile).

În acest context, încep să se dezvolte și alte forme reprezentative: spectacolele *minstrels*, muzica *ragtime* și *blues* (Martin&Waters 2009, 17).

I.1.2. *Minstrels*

Minstrels era o formă de teatru muzical și spectacol de varietăți care a înflorit în secolul al XIX-lea (1845-1900), jucate pentru și de către albi. Acestea erau alcătuite dintr-o succesiune de numere care includeau cântece și dansuri specifice populației afro-americeane (Berindei 1976,

183) ori glume, și pretindeau că povestesc viața oamenilor de culoare de pe plantații; în realitate însă, se dorea caricaturizarea lor și, mai ales, evidențierea unor trăsături negative.

Începând cu anul 1865, populația africană eliberată de sclavie va propune, la rândul său, propriile *ministrels* interpretate în totalitate de către actori și cântăreți afro-americani.

I.1.3. *Ragtime*

Ragtime desemnează forma primitivă a muzicii *jazz* (1896-1917). Acesta a rezultat din îmbinarea folclorului populației africane (*cake-walk* și *coon song*) cu muzica de dans specifică populațiilor din spațiul european (polca, menuet, marș, cadril) de la care a împrumutat elemente legate de melodie și armonie (Berindei 1976, 218).

Trebuie subliniat faptul că *ragtime* s-a impus drept un gen de muzică creat (deci compus special) pentru pian. Curând însă, *ragtime*-ul a fost abordat de grupuri instrumentale.

I.1.3.1. Rolul percuționistului și conturarea perspectivei acționării unui ansamblu de instrumente de percuție

Începând cu anul 1865, percuționiștii participă la activitățile desfășurate în teatre – de tip *scenetă* și spectacol *vodevil*. Inițial, exista câte un percuționist care să acționeze individual fiecare element, ceea ce limita spațiul scenei și aducea costuri suplimentare. Curând s-a propus ca un singur instrumentist să acționeze sincron două elemente (premier și tobă mare) – apare prima poliritmie, iar tehnica de bază este *ritmizarea dublă*.

Tehnologia fabricării cinelelor și a altor elemente de percuție este în continuă dezvoltare, inclusiv în abordarea stilului *ragtime* se va observa o extindere a paletelor coloristice.

I.1.3.1.1. Apariția și evoluția pedalei

William F. Ludwig (1879-1973), nemulțumit de slaba calitate a pedalei de lemn (deloc potrivită pentru interpretarea rapidă a stilului *jazz*) a hotărât să construiască o pedală de metal care va cunoaște curând o producție în masă sub marca Ludwig.

În ceea ce priveşte elementul hi-hat (fus cinel), un pas important în apariţia sa l-a reprezentat pedala Charleston – ambele cinele sunt plasate paralel cu solul, iar sunetul este produs prin acţionarea elementului superior (Matt 2012, 199); pasul următor (1920) l-a reprezentat dispunerea fusului pe un stativ propriu şi ridicarea lui deasupra premierului (poziţionat în stânga setului).

I.1.4. Blues

Caracterul unic al *blues*-ului exprimă tristeţe, vinovăţie, uneori disperare, povesteşte despre viaţa plină de durere şi necesitatea de a rezista; uneori poate conţine urme de umor şi o sugestie de libertinaj (Martin&Waters 2009, 36). Aici primează expresia individuală, monologul (Mouëllic 2015, 34) şi un *mood* specific al creaţiei.

I.1.5. Formele timpurii ale muzicii afro-americe şi relaţia cu jazzul

Graniţele dintre stilurile muzicale dominante ale vremii nu pot fi trasate cu hotărâre, din contră. Dinamica vremii a făcut posibilă coexistenţa şi influenţarea lor reciprocă, şi era firesc ca unele genuri să convieţuiască şi să se desfăşoare în paralel, iar altele, dominante la un moment dat, să fie absorbite sau să devină fundamentul pe care se va ridica arhitectura unei noi direcţii muzicale, moderne, apropiată de cerinţele şi nevoile vremii.

I.2. Începuturile jazzului

La sfârşitul secolului al XIX-lea, muzicienii, încurajaţi de practicile spontane de interpretare ale *ragtime*-ului şi muzicii populare, au preluat libertăţi asemănătoare *jazzului*. Însă, cu toate că stiluri asemănătoare *jazzului* evoluau deja în întreaga ţară, locul în care acesta s-a cristalizat rămâne New Orleans. Aici s-a impus stilul *Dixieland*. Alte centre urbane importante în care s-a dezvoltat *jazzul* sunt Chicago, New York şi, mai apoi, Kansas City.

I.2.1. New Orleans

New Orleans a fost locul celui mai formidabil amestec cultural din istoria Statelor Unite (Mouëllic 2015, 27). În primele două decenii ale secolului al XX-lea, aici exista o activitate muzicală extrem de efervescentă. Stilul muzical ce îi poartă numele avea la bază improvizația colectivă și se particulariza prin simplitate, prospețime, veselie.

I.2.2. Evoluția formațiilor de *jazz*

Formațiile de *jazz* au evoluat din diferite tipuri de grupuri, incluzând orchestre de dans, orchestre de alamă și orchestre de coarde (Martin&Waters 2009, 46). În general, exista secția suflătorilor care includea trompetă, trombon și clarinet, și secția ritmică care avea următoarea componență: pian, banjo sau chitară, bas sau tubă, și baterist.

I.2.3. Exodul din New Orleans și Migrația către Nord

Spre sfârșitul primului deceniu al secolului trecut, mulți muzicieni au început să părăsească orașul New Orleans (fenomen numit Marea Migrație).

Angajamentele prelungite oferite în Chicago, și, mai ales, nivelul ridicat de competiție muzicală au avut drept rezultat crearea de ansambluri distincte, dezvoltarea abilităților individuale de improvizație, un nivel mai înalt de virtuozitate și realizarea unor compoziții cu tempo rapid (Martin&Waters 2009, 50).

Inevitabil, muzicienii albi din Chicago au fost influențați de stilul interpretativ al muzicienilor afro-americani din New Orleans, fapt ce a condus la dezvoltarea *stilului Chicago* (1924-1930).

I.2.4. Apariția înregistrărilor de *jazz*

În perioada 1910-1920, înregistrările serveau pentru promovarea interpretărilor live realizate de diferite formații. Pe măsură ce calitatea acestora s-a îmbunătățit, înregistrările au devenit

un mijloc decisiv în creşterea notorietăţii artiştilor şi, implicit, a creaţiilor lor (Martin&Waters 2009, 50).

În anul 1917, Victor Records a realizat prima înregistrare de *jazz* cu Nick LaRocca (1889-1961), liderul grupului Original Dixieland Jazz Band. Ulterior, formaţii albe precum Louisiana Five, Original New Orleans Jazz Band şi New Orleans Rhythm Kings au realizat înregistrări după modelul oferit de Original Dixieland Jazz Band, contribuind într-un mod semnificativ la stabilirea repertoriului *Dixieland*.

I.2.5. *Jazz* în New York

În timp ce muzicienii de *jazz* din New Orleans desfăşurau o intensă activitate în Chicago, comunitatea de afro-americani din Harlem, New York, transforma *jazzul* într-o forţă culturală importantă. Manifestări timpurii ale stilului muzical pot fi identificate în orchestre militare şi diferite trupe care însoţeau manifestările sociale (baluri). Apoi, pianişti precum Eubie Blake (1887-1983), James Price Johnson (1894-1955) şi Fats Waller (1904-1943) au introdus ritmuri de *jazz* în spectacolele de pe Broadway şi au pus bazele pe care se va fundamenta *swing*-ul.

I.2.5.1. Renaşterea Harlem-ului şi şcoala de interpretare pianistică

Promovarea artiştilor şi compozitorilor afro-americani, respectiv încorporarea muzicii afro-americane în forme mai ample de concert a reprezentat focusul activităţii de la Harlem.

Evenimentele respective au permis multor pianişti de *jazz* din Harlem să-şi dezvolte tehnica şi creativitatea – James P. Johnson (1894-1955), Willie 'The Lion' Smith (1893-1973), Thomas 'Fats' Waller, Luckey Roberts (1887-1968) şi Duke Ellington (1899-1974).

I.2.6. *Jazzul* în spaţiul european

În special în anii de tranziţie de la *ragtime* la *jazzul* timpuriu, mai mulţi artişti şi grupuri de *jazz* americane au susţinut concerte în Europa, contribuind la promovarea interesului pentru acest

gen muzical. Muzicienii europeni au înfiinţat, de asemenea, formaţii de *jazz* în Franţa, Germania, Belgia şi chiar în Uniunea Sovietică.

I.2.7. Faza incipientă a setului de tobe

În anul 1913 apar *periuţele* de sârmă ca o necesitate a instrumentiştilor de a reduce intensitatea sonoră.

De asemenea, *jazzul* a favorizat dezvoltarea companiilor producătoare de cinele, o dovadă în acest sens fiind Zildjian.

I.3. Era *swing*-ului

În perioada Marii crize economice (1929), oamenii şi-au găsit alinare în concertele de *jazz*. Acum, *Big Band*-urile încep să ocupe marile scene şi devin o componentă indispensabilă a orchestrelor radio. Acesta a fost stilul muzical predominant pentru aproximativ 10 ani, motiv pentru care perioada este cunoscută drept *era Big Band*. El se desfăşoară în paralel cu *era swing*-ului şi *jazzul* anilor '30.

I.3.1. *Big Band*-ul în *era swing*-ului

Big Band-ul era un ansamblu de *jazz* care includea 16-20 de instrumentişti şi un număr aproximativ egal de interpreţi pentru fiecare secţiune: anciile (saxofon, clarinet), alăturile (trompetă, trombon) şi secţia ritmică (pian, set de tobe, chitară, contrabas). Până la sfârşitul anilor '30, existau mai mult de 200 de *Big Band*-uri.

I.3.2. Muzica *gospel*

Gospel reprezintă o variantă modernă a cântecelor religioase *negro spirituals* de la sfârşitul anilor '30. Acesta recunoaşte două variante de interpretare: maniera europeană de

interpretare a temelor *negro spirituals* (stilul *bel canto*) – cântece lumeşti, respectiv maniera interpretativă a populaţiei de culoare (stilul *churchy*) – simţitor mai autentică şi cuceritoare.

I.3.3. Gene Krupa. O viziune inovativă asupra setului de tobe

Gene Krupa (1909-1973) a redus ansamblul la patru elemente (tobă mare, premier, tom şi cazan), a propus o poziţionare elevată a întregului sistem şi a discutat pentru prima dată de utilitatea folosirii unei membrane de rezonanţă alături de clasică membrană de acţionare.

I.4. Jazzul în anii '40

I.4.1. Începutul jazzului modern. Stilul *bebop*

Bebop este un stil muzical care a marcat începuturile *jazzului modern*. Principalele trăsături ale sale vizează o estetică generală ancorată în improvizaţie, cu focus pe solo-uri individuale şi virtuozitate interpretativă. Este o muzică dinamică, energică, care implică structuri ritmice mai complicate, anumite disonanţe, discontinuităţi accentuate, efecte cromatice surprinzătoare.

I.4.2. *Rhythm and Blues*

Rhythm and blues este muzica de dans a populaţiei afro-americane. Aceasta se caracterizează prin simplitate, amplificare expresivă, accentuarea timpilor slabi şi folosirea preponderentă a temelor de *blues*. Dacă, iniţial, *rhythm and blues* desemna acele cântece ritmate sau sentimentale, dansuri, *blues*-uri şi *gospel*, începând cu anul 1955 acesta desemnează un stil ritmizat care se află la limita dintre *jazz* şi *rock* (Berindei 1976, 222).

I.4.3. Inovaţii aduse setului de tobe în anii '40

Unul din cele mai importante aspecte vizează înlocuirea setului de tobe de dimensiuni mari cu unul de dimensiuni mai mici. În contrast, se construiesc cinele cu dimensiuni mai mari decât cele existente până atunci – vezi cinelul *ride*.

O altă schimbare majoră este propusă de producătorul de instrumente Gretsch – dacă până atunci se folosea o placă solidă de lemn îndoită la abur în construcția instrumentului, acum au început să utilizeze mai multe straturi de placaj unite.

I.5. Anii '50. Noi subgenuri ale jazzului

Principalele tendințe ale anilor '50 au fost *cool jazz* și *hard bop*. Cel din urmă a influențat apariția stilului *funky jazz* sau *soul jazz*. Alte tendințe care s-au dezvoltat în acea perioadă sunt *third stream music* și *modal jazz*.

I.5.7. Inovații aduse setului de tobe în anii '50

Din anul 1952 instrumentiștii adaugă setului inițial de tobe o a doua toabă mare. Primul instrumentist care a folosit două tobe mari a fost Louie Bellson (1924-2009).

O inovație semnificativă din aceeași perioadă o reprezintă înlocuirea membranelor de origine animală cu o membrană sintetică – prima de acest fel a fost produsă în 1953 de Jim Irvin pentru Sonny Greer. Remo Belli și Chick Evans au fost cei care au dezvoltat și îmbunătățit calitatea produsului.

I.6. Jazzul în anii '60

I.6.1. Avangarda anilor '60

Anii '60 au adus inovații stilistice în jazz, conducând direct la formarea unei controversei în jurul *avangardei* care reflectă preocuparea adepților ei pentru acceptarea muzicii de către o audiență largă sau originalitatea rezultată din experimentare. Acest conflict a fost amplificat de direcția propusă prin *avangardă*, respectiv principalul ei conductor, *free jazzul* – o abordare contestată care a optat pentru desființarea oricărui cadru formativ prestabilit (Mouëllic 2015, 157); este energie, emoție, intensitate, imprecizie (Mihaiu 1993, 72).

I.6.2. Direcția *jazzului* tradițional

Concomitent cu *avangarda* anilor '60 au evoluat stiluri de *jazz* mai tradiționale, așa cum este *straight-ahead jazz*. Acesta își are rădăcinile în muzica ultimelor două decenii și propune păstrarea stilului clasic (o preferință pentru instrumentele acustice, dar și pentru păstrarea rolurilor instrumentelor și a modelelor ritmice convenționale).

I.6.3. *Funky/Soul Jazz*

În anii '60, *funky jazzul* a continuat să atragă muzicieni care preferau o comunicare mai directă cu publicul decât o puteau oferi *cool jazz* sau *free jazz*. În acest context se dezvoltă *soul jazz* care a apărut, inițial, asociat cu cvintetul lui Cannonball Adderley (1928–1975).

I.6.4. Moștenirea *Hard Bop* în anii '60

În decursul anilor '60, mulți artiști de *jazz* au continuat tradiția *hard bop*. Figuri reprezentative pentru această perioadă au fost Lee Morgan (1938–1972), Freddie Hubbard (1938–2008), Wayne Shorter (1933–2023) și Joe Henderson (1937–2001).

I.7. *Jazzul* în anii '70

După 1970, *jazzul* și-a asumat *pluralismul* ca premisă a propriei condiții. De asemenea, începând cu acest deceniu se discută despre *spiritul tolerant* al muzicienilor care adoptă stiluri diferite (Mihaiu 1985, 187–188).

I.7.1. Considerente asupra fenomenului *rock*

Rock and Roll vizează exaltarea și frenezia ritmică, o accentuare puternică a timpilor slabi, folosirea *riff*-urilor, diferite efecte sonore (Berindei 1976, 224). Apărut în anii '30, el este popularizat două decenii mai târziu.

Rock and Roll este răspunzător pentru dezvoltarea ulterioară a stilului *Rock*. Cel din urmă reprezintă un mod de gândire și de manifestare a unor idei, un protest împotriva conformismului, a convenției și a șabloanelor.

1.7.1.1. *The Beatles*

Muzica anilor '60 este subordonată fenomenului *The Beatles* care reprezintă unul din cele mai mari succese din istoria muzicii *Rock*.

În ceea ce privește secția ritmică, una din cele mai importante schimbări vizează poziția de ținere a baghetelor de lemn: Ringo Starr propune înlocuirea poziției *traditional grip* cu *matched grip*.

1.7.2. Stilul *fusion*

Stilul fusion devine principalul promotor al *jazzului* din acest deceniu. El presupune încorporarea elementelor de *rock*, *soul* și *funk* în muzica *jazz*; sunt create exotisme variate cu scopul de a condimenta muzica de *jazz* (Mouëllic 2015, 157).

1.8. *Jazzul* după anul 1980

În anii '80 s-a propus o revenire la tradiționalismul *jazzului*, o reconectare cu rădăcinile *jazzului*; deci o renaștere a formatelor acustice și a abordărilor *postbop* din anii '50 și '60.

1.8.1. Anii '80. Reactualizarea repertoriului din primele decenii de manifestare a fenomenului

Principalele obiective ale muzicienilor anilor '80 vizau interpretarea lucrărilor reprezentative ale celor mai renumiți artiști din istoria *jazzului* (*the jazz repertory movement*), respectiv reeditarea operelor complete ale artiștilor de *jazz* din perioada timpurie, pe CD-uri.



I.8.2. Dezvoltarea tehnologiei digitale și impactul ei asupra dezvoltării *jazzului*

Tehnologia MIDI devine o componentă indispensabilă pentru activitatea artiștilor de *pop-jazz* și *avangardă*. În general, utilizarea extensivă a componentei electronice și a MIDI-ului îi distinge de muzicienii tradiționaliști despre care am discutat anterior.

În egală măsură, transmiterea pieselor la radio, internetul și formatul digital MP3 au avut un rol hotărâtor în vânzarea muzicii, în redarea transmisiile live, respectiv în stocarea și reutilizarea muzicii înregistrate.

I.8.3. *Avangardă, Crossover și World Music*

Din categoria muzicii *crossover* fac parte *jazz fusion*, *latino jazz*, *neo-swing* deoarece propun o mixtură de stiluri cu scopul de a atrage ascultătorii genurilor care stau la baza acestei cumulări; încă din anii '80, *crossover*-ul a fost legat și de stilurile muzicii mondiale (*World Music*).

I.8.4. Viitorul *Jazzului*

Se poate remarca existența unui dezechilibru între artiștii importanți din prima și a doua jumătate a secolului trecut. Repertoriul (și materialele) artiștilor care nu mai sunt în viață este mult mai mare decât cea a artiștilor contemporani. Mai mult, se poate observa faptul că mulți artiști tineri de *jazz* care primesc atenție în prezent sunt într-un fel tradiționaliști, ei distanțându-se de ceea ce înseamnă nou și încercând să reactualizeze trecutul.

I.9. *Jazzul* în spațiul românesc

De la primele manifestări ale genului din anii '30 și până în 1963, *jazzul* românesc a fost considerat divertisment, eventual muzică ușoară (Vasilie 2020, 279).

O contribuție extrem de importantă în promovarea *jazzului* a fost casa de discuri Electrecord și formația muzicală a instituției, înființată de Theodor Cosma (1910-2011), dar și

inclusiunea în programul de televiziune a *jazzului* și publicarea articolelor în reviste de specialitate.

În contextul așa-numitului dezgheț politic din perioada 1962-1971, au loc o serie de evenimente care au favorizat dezvoltarea genului muzical în spațiul românesc – organizarea unor concerte, inițierea *Seriei Jazz Electrecord*, organizarea primului *Festival de Jazz* (1969, Ploiești); în anul 1971 se încheie liberalizarea începută oficial în anul 1965.

Schimbarea politică din 1989 a oferit organizatorilor posibilitatea să invite muzicieni de renume din diferite spații geografice.

I.9.1. Principalii promotori ai *jazzului*

Principalii promotori ai muzicii de *jazz* sunt Cornel Chiriac (1941-1975), Mihail Andricu (1894-1974), Mihai Berindei (1907-1992), Florian Lungu (n. 1943), Octavian Ursulescu (n. 1947), dar și Alexandru Șipa (1946-2023), Doru Ionescu (n. 1965), Mihai Godoroja (n. 1966), Cătălin Ștefănescu (n. 1968) ș.a.

I.9.2. Reprezentanți de seamă ai *jazzului* românesc

Muzicienii români și-au însușit facil stilurile propuse în spațiul american. Alți muzicieni au creat modalități adecvate de exprimare muzicală spontană a ethos-ului propriu poporului român (Mihaiu 1993, 34).

I.9.3. *Muzica ușoară* în spațiul românesc. Interferențe cu muzica de *jazz*

Compozitorii de *muzică ușoară* se vor lăsa inspirați de folclorul românesc, vor crea romanțe și valsuri însă, în egală măsură, va exista un segment al muzicii care va primi ecouri din muzica de *jazz* și *Dixieland*. De asemenea, unii compozitori aleg să integreze ritmurile latino-americane.

II. REPERTORIUL TEHNICILOR DE EXECUȚIE ÎN SISTEMUL-ORCHESTRĂ TOBE

II.1. Setul de tobe. Configurația standard

II.1.1. Elementele setului de tobe

Setul standard include elementele tobă mare, tobă mică sau premier, cazan și, în general, două tom-uri. La acesta se adaugă setul de cînele care include, de asemenea, câteva elemente de bază: fus-cinel (fusul), cinel ride, cinel crash. O a treia categorie, la fel de importantă, este setul de stative (componenta *hardware*).

II.1.1.1. Instrumente tom

Tom-ul poate fi acționat cu baghete de lemn, periute, cu o periuță și o baghetă, cu mâinile, respectiv cu degetele; efectul de surdinare se obține prin așezarea unei mâini pe membrana instrumentului și lovirea cu cealaltă mână (Gâscă 1998, 27).

II.1.1.2. Toba mică

Toba mică este alcătuită dintr-un cilindru din lemn, aluminiu sau alamă care are o adâncime de 10-20 cm și un diametru de 13-16 inch. Rolul ei este de a marca cu maximă precizie ritmul și este utilizată pentru a marca orice tip de ritm. Timbrul său este deschis, pătrunzător, ușor aspru, cu o nuanță de zbârnâit (din cauza cordarului atașat membranei inferioare).

II.1.1.3. Talgere

Ideea folosirii *talgerelor turcești* în cadrul setului de tobe îi aparține bateristului Vic Berton (1896-1951) care a inventat *Charleston*, cunoscută astăzi drept fus-cinel sau fus. În cadrul

setului de tobe, sunt utilizate și alte tipuri de cinele. Ele pot avea dimensiuni variate și, implicit, pot produce înălțimi sonore diferite: acute, medii sau grave.

II.1.1.4. Acționarea elementelor setului de tobe

Elementele setului de tobe pot fi acționate cu baghetele pentru obținerea unei sonorități puternice, dure, precise, respectiv cu periutele care produc o sonoritate subtilă, deosebită.

II.1.2. Aspecte legate de poziția corectă a corpului și modul de amplasare al instrumentului

Poziția corectă a corpului și modul de aranjare al elementelor setului de tobe sunt două aspecte pe care interpretul trebuie să le urmărească pentru ca efortul pe care îl realizează să fie minimizat, iar ușurința cu care execută să fie mare (Neagu 2016, 17).

Principalele observații au legătură cu reglarea scaunului și așezarea elementelor tobei la înălțimi și distanțe care să favorizeze interpretarea cât mai naturală, firească și relaxată.

II.2. Membrane ale elementelor tobei

De la descoperirea accidentală a sonorității produse de acționarea pielii de reptilă întinsă pe o bucată scobită de lemn sau lut și experimentarea cu diverse tipuri de piei de animale s-a ajuns, în secolul al XX-lea, la utilizarea foliei sintetice din poliester.

II.3. Despre baghete

Printre cele mai populare materiale folosite pentru confecționarea baghetelor se numără palisandrul, arțarul, nucul american și stejarul japonez. Alternative pentru baghetele clasice din lemn: *Rhythm Saw, hot rods, periute, mallete, baghete cu două capete*.

II.4. Poziții de ținere a baghetelor de tobe și tehnici de execuție

II.4.1. Poziții de bază

Pentru o execuție profesionistă este esențial ca instrumentistul să dezvolte o tehnică de ținere a baghetelor într-o manieră cât mai relaxată și naturală. Există două tehnici principale de ținere a acestora: *matched grip* și *traditional grip*.

II.4.1.1. Poziția *traditional grip*

În timp ce pentru mâna dreaptă ținerea este cu palma orientată în jos, în mâna stângă bagheta este ținută cu palma orientată spre lateral, iar porțiunea de intersectare a degetului mare și arătătorul creează un punct de sprijin (instrumentistul găsește poziția confortabilă către colțul interior), la o distanță de un sfert de baghetă față de extremitatea îngroșată.

II.4.1.2. Poziția *matched grip*

Matched grip presupune ținerea identică a baghetelor cu palma orientată spre sol; ea permite folosirea diferitelor variante ale instrumentului și interpretarea în multiple stiluri muzicale. De asemenea, solicită un număr mai mic de mușchi pentru realizarea loviturii și oferă posibilitatea însușirii unei tehnici corecte.

II.4.2. Exerciții ritmice de bază. Scurt istoric

Exercițiile ritmice de bază (rudiments) sunt tipare de utilizare a baghetelor folosite în mod tradițional de ansamblurile militare și de percuționiștii clasici. Rolul lor îl reprezintă fluidizarea abordării exercițiilor ritmice și a ritmurilor, în general.



Dintre cele mai uzitate exerciții ritmice, voi selecta câteva variante pe care le voi prezenta în continuare.

Single Stroke constă în executarea a două sunete consecutiv, continuu. Regula de bază este respectarea ordinii mâinilor (dreapta-stânga sau stânga-dreapta), indiferent cu care se începe; nu se acționează de 2 ori cu aceeași mână.

Double Stroke constă în executarea consecutivă a două sunete cu aceeași mână, acțiune dublată de imitarea acestui model de către cealaltă mână (dreapta-dreapta-stânga-stânga sau stânga-stânga-dreapta-dreapta). În realizarea lui se folosesc subdiviziuni ale pătrimii care sunt executate pe elementul premier.

Paradiddle este o combinație între *Single* și *Double Stroke* (spre exemplu, dreapta-stânga-dreapta-dreapta-stânga-dreapta-stânga-stânga), o tehnică care folosește șaisprezecimea, cu accent pe prima subdiviziune din fiecare calup de 4 valori; este un ritm poetic, ce urmărește accentul din vorbire (Ramsay 1997, 47).

Flam-ul este un ornament reprezentat printr-o apogiatură aplicată formulelor ritmice. Apogiatura se realizează prin plasarea uneia dintre baghete la mijlocul distanței dintre suprafața membranei și cealaltă baghetă aflată în poziția de atac. Astfel, sunetul primei loviri este moale, fără accent, iar cel executat de cealaltă baghetă conține accentul.

Cunoscută și sub numele de *drag*, este apogiatura dublă executată de aceeași mână, urmând ca timpul accentuat să fie executat cu cealaltă mână (Adler 1942, 45); realizarea acestui rudiment presupune folosirea valorii de șaisprezecime sau treizecidoime.

II.4.3. Acționarea membranei

Membrana elementului/elor instrumentului poate fi acționată cu mâna, cu bagheta din lemn sau cu periuțele. Dacă instrumentele de percuție aparținând anumitor popoare sunt acționate preponderant cu mâna, în muzica europeană și americană se folosește predominant bagheta din lemn, respectiv periuțele.

II.4.3.1. Acţionarea cu bagheta din lemn

Basic stroke reprezintă maniera standard de abordare a instrumentului. Pentru a produce vibraţia întregului corp al elementului, lovirea cu bagheta se realizează chiar în centrul membranei.

Rim-shot presupune lovirea membranei concomitent cu lovirea ramei: prin acţionarea mijlocului membranei se obţine un sunet puternic (*rock, Rock'N'Roll, pop*), prin aducerea baghetei la jumătatea distanţei dintre centrul membranei şi margine se creează un sunet mai înalt decât cel precedent (*funk, jazz*), iar prin aducerea vârfului baghetei aproape de margine se obţine un sunet înalt (*salsa, bossa-nova, ritmuri clave*).

Pentru realizarea unei lovituri *cross-stick*, bagheta este întoarsă, vârful este plasat pe suprafaţa membranei, aproape de margine, iar bagheta pivotează în sus pentru a lovi. Cu vârful baghetei apăsător pe elementul tobei se aduce capătul acestuia pe marginea opusă.

Dead-sticking este o tehnică folosită predominant în interpretarea stilului *funk* şi *RnB*, şi se referă la acţionarea suprafeţei membranei cu bagheta, acţiune care nu mai este urmată de *rebound*.

II.4.3.2. Acţionarea cu periutele

Tehnica de bază presupune *alunecarea periutei* (Erskine 1987, 87) în mişcări circulare pe suprafaţa membranei premierului, ceea ce are ca rezultat producerea unui sunet susţinut (*legato*), continuu.

O altă tehnică este cea *prin lovire*; accentul, respectiv non-accentul este reprodus şi în acest caz, cu precizarea că sunetul este mai moale.

II.4.3.2.1. Tehnica folosirii *periuţelor* în tempo rar

Această tehnică constă, în esenţă, în cercuri intersectate într-o mişcare în care fiecare pulsaţie a măsurii este egală cu trasarea unui cerc. Mâna stângă se mişcă în sens contrar acelor de ceasornic, în timp ce mâna dreaptă se mişcă în direcţia acelor de ceasornic.



II.4.3.2.2. Tehnica folosirii *periuțelor* în tempo mediu și rapid

Pentru realizarea acesteia se folosește deopotrivă mișcarea glisantă și cea prin lovire. Mai exact, mâna stângă glisează în cerc pe suprafața premierului o mișcare circulară completă care descrie timpii 1 și 2, respectiv o mișcare circulară completă ce va desena timpii 3 și 4.

II.4.4. Tehnica *Free Stroke*

În execuția acestei tehnici, interpretul trebuie să aibă în vedere posibilitățile de expresie sugerate de felul în care este acționată bagheta pe suprafața elementului – *full stroke* (distanța dintre baghetă și suprafața membranei este de 15-18 inch), *half stroke* (cu o distanță ce măsoară între 5-9 inch) și *low stroke* (între 1-4 inch față de suprafața membranei).

II.4.5. Tehnica *Moeller*

Tehnica a fost creată de Sandford Moeller (1878-1960) cu scopul de a fluidiza mișcarea și de a crea un sunet curat (Riley 2004, 56). Prin aceasta se susține ideea că puterea este extrasă din mișcare, nu din forța musculară. Tehnica *moeller* se concentrează deci pe redarea cursivității, a naturalului în executarea tehnicii *free stroke* și, desigur, folosirea reculului ca o necesitate.

II.4.6. Tehnica *Pumping Motion*

Aceasta implică executarea continuă a loviturilor, pornind de la tehnica *low moeller*. Energia creată prin lovitura *moeller* va propulsa acțiunea asupra membranei elementului și va permite interpretului să producă sunete multiple.

II.4.7. *Upstrokes* și *Downstrokes*

Upstrokes (cunoscute și sub numele de *pull-out*) (Riley 2004, 52) se referă la maniera de execuție care presupune ca o lovitură fără accent să fie urmată de una cu accent. *Downstrokes* (cunoscute sub numele de *control strokes*) presupune ca o lovitură cu accent să fie urmată de un non-accent.

III. ABORDAREA STILURILOR PRINCIPALE DESTINATE INSTRUMENTULUI ŞI EXTINDEREA SPECTRULUI DE TIMBRALITĂŢI ASOCIATE CU SETUL DE TOBE

III.1. Incursiune în universul stilurilor muzicale destinate setului tradiţional de tobe

III.1.1. *Swing*-ul în *Jazz*

Swing-ul se referă la o interpretare personalizată, bazată pe *feeling*. Opusul ei este interpretarea „pătrată”, „dreaptă”, fără implicare emoţională.

Feeling-ul de *swing* poate fi sugerat fie prin concentrarea pe a treia optime din triolet numită *pick-up beat*, fie prin anticiparea accentului – interpretul îşi imaginează formula ritmică optime cu punct urmată de şaisprezecime, însă o execută ca triolet.

III.1.2. Stilul *Blues*

Blues-ul tradiţional are o structură ritmică bazată pe triolet sau, în general, pe diviziunea ternară, iar ritmul final este încadrat în măsura de 4/4, respectiv 12/8.

Există 3 maniere interpretative pentru acest gen muzical: *slow*, *medium* şi *fast tempo*.

III.1.3. Stilul *Latino*

Muzica *latino* a devenit o referinţă în istoria stilurilor muzicale după cel de-al Doilea Război Mondial – anii `50 – şi cunoaşte şi astăzi o mare popularitate. Ea reprezintă o sursă constantă de inspiraţie pentru diferite stiluri muzicale – *jazz*, *pop* şi *rock*.

Iniţial, setul de tobe a fost adăugat cu intenţia de a îmbogăţi paleta ritmică a instrumentelor de percuţie pe care le foloseau deja. Astăzi, într-un ansamblu instrumental coexistă în continuare setul de tobe cu instrumente de percuţie tradiţionale.

III.1.4. Stilul *Rock*

Caracteristica principală a stilului este reprezentată de dispunerea accentului pe timpii 2 şi 4 în măsura de 4/4, pe elementul premier. Practica interpretativă presupune acţionarea acestuia

în centrul membranei (lovind totodată și rama lui), cu scopul de a obține un sunet solid, profund, bogat în armonice.

De semnalat este prezența unor *feel*-uri variate. Acestea sunt în esență structuri construite pe valori de optimi, șaisprezecimi sau care folosesc trioletul.

III.1.5. Stilurile *R&B* și *Funk*

Ghost notes reprezintă caracteristica principală a ritmului *R&B* și presupune interpretarea într-o manieră specifică, o execuție într-o intensitate redusă, cu scopul de a dinamiza și fluidiza discursul ritmic.

În ceea ce privește stilul *funk*, acesta este o combinație între *R&B* și *jazz-fusion*. În elaborarea ritmizării în stil *funk*, instrumentistul recurge la ritmuri complexe, bogate în formule metro-ritmice. De asemenea, ritmul de *funk* este ofertant pentru folosirea acelor *ghost notes*.

III.2. Posibilitățile expresive ale instrumentelor tradiționale de percuție

Instrumentele de percuție acționate cu mâna sunt unele dintre cele mai accesibile, longevive și ușor de transportat instrumente muzicale din toată lumea – amintim *conga*, *bongos*, *djembe*, *udu*, *doumbek*, *tar* și *tamburină*. Pentru fiecare dintre acestea se aplică ritmurile de bază menționate mai sus, însă trebuie să avem în vedere, firesc, și folosirea unor tehnici particulare.

III.3. Tobe electronice

În anii '70 apărea unul din primele modele de toabă electronică, proiectate de Graeme Edge și Brian Grooves.

În anul 1976, Pollard Industries a lansat prima toba electronică, numită *Syndrum*; ulterior, Research Development Inc. a lansat *Syndrum 1*, *Syndrum Twindrum* și *Syndrum Quad*, fiecare deținând un număr diferit de pad-uri cu membrane de Kevlar Duraline. Un produs similar cu *Syndrum* este propus de Star Instruments, și anume *Synare*. Acesta este un

instrument de sine stătător, cu pad-urile instalate pe marginea modulului, care permitea și un modulator, un *sequencer* și efecte ambientale; au fost lansate mai apoi *Synare Two* și *Synare Three*.

Semnificative sunt inovațiile propuse de Simmons (modelele *SDS-3*, *SDS-5*, *SDS-7*), Clavia (*AT-System*, *Ddrum 3*, *Ddrum 4*), Alesis (*D4* ori *DM5*), Roland (*TD-10*, *TD-20*) ori Yamaha (*DTX 2.0*, *DTXtreme III* ori *DTX900K*).

IV.3.1. Variante moderne ale tobei electronice

A existat o permanentă preocupare de a crea prototipuri de tobe electronice care să se apropie și mai mult de estetica tobei acustice – vezi producțiile oferite de 2-box (*DrumIt 5*), Pearl (*e-Pro Live*) ori Ddrum (*Ddrum Hybrid*).

Producătorii au încercat să găsească variante mai potrivite în ceea ce privește dimensiunea setului electronic și să o apropie de varianta sistemului acustic. De asemenea, se încerca constant fie să se creeze cel mai avansat modul, fie să realizeze cele mai performante pad-uri.

IV.4. Software

Existența pachetelor de sunete care să imite secvențe repetitive ale modelelor ritmice (*loop-uri*) a facilitat introducerea mostrelor pre-înregistrate în muzica realizată de diferiți producători. Astăzi, se poate interveni asupra modelului ritmic original până la modificarea totală a acestuia.

Datorită progresului înregistrat în elaborarea setului electronic de tobe, folosind o conexiune MIDI sau USB, se putea folosi direct instrumentul pentru înregistrarea modelelor ritmice dorite.

IV.4.1. Setul de tobe folosit pentru înregistrare

Pentru înregistrarea sonorității produse de setul de tobe s-a folosit, inițial, un microfon, însă din anii '60 a început să se utilizeze două microfoane – unul capta elementul tobă mare, iar celălalt era folosit ca microfon de ambianță, pentru întregul ansamblu ritmic.

Pentru obținerea unui sunet cu un minim de armonice, instrumentiștii recurgeau la diferite artificii cu scopul de a surdina membranele de acționare ale elementelor setului de tobe: obiecte/materiale așezate pe membrană (pentru premier) sau în interiorul elementului (tobă mare). Astăzi, pentru obținerea aceluiași efect, interpreții folosesc tehnica *muffling* (Dean 2012, 398-414).

Pentru obținerea unei reverberații naturale, studiourile au conceput camere separate, tratate fonic (*room sound*), pentru înregistrarea setului de tobe. Monitorizarea se realiza prin căști, iar interpretul auzea un sunet relativ procesat, controlat. Începe să fie folosit metronomul într-un ambient disciplinat, pentru a atinge precizia cerută. Existența funcției de *mute* permitea interpretului să decidă ce alt instrument dorea să audă în timpul înregistrării. În final, se putea personaliza sunetul fiecărui element al setului de tobe, prin adăugarea unor efecte.

IV. TIMBRALITATEA MODERNĂ A SISTEMULUI-ORCHESTRĂ TOBE

IV.1. Stilul *Fusion*. Figuri reprezentative

Fusion a eliberat gândirea tradițională care era legată de convențiile unui gen, iar procesul de implementare efectivă a acestuia a oferit posterității o orientare muzicală fundamentată pe o tehnică incredibilă, un bogat suport intelectual și multă creativitate în dezvoltarea și emanciparea sistemului-orchestră tobe.

IV.2. Practica interpretativă în stilul *Fusion*. Dave Weckl

IV.2.1. Dave Weckl. Repere biografice

Dave Weckl (n. 1960) este unul din cei mai reprezentativi instrumentiști care au abordat stilul *fusion*.

Inițial, a studiat chitara electrică, însă curând urma să fie fascinat de arta ritmului. Mai târziu, studiază muzica de *jazz* la University of Bridgeport din Connecticut.

În anul 1980 debutează ca performer pe scenele din New York. Aici îl întâlneşte pe Peter Erskine (n. 1954) căruia îi datorează rafinarea interpretării jazzistice.

Mai apoi, Dave Weckl începe să colaboreze cu artişti de renume. Între anii 1988-1989 este chemat să înregistreze 4 albume pentru *Manhattan Jazz Quintet*. În anul 1990, Dave Weckl propune o muzică ce este încadrată în stilul *jazz-fusion* – vezi albumele *Master Plan*, *Heads Up* şi *Hard-Wired*. În acelaşi an îl întâlneşte pe Freddy Grubber (1927-2011) care îl iniţiază în tehnica *moller*. Urmează o perioadă prolifică, încununată cu o intensă activitate artistică, colaborări cu personalităţi de renume şi proiecte care vor contribui semnificativ la dezvoltarea interpretativă.

Activitatea sa include cursurile anuale susţinute la *Drum Fantasy Camp*, dar şi cursuri online, colaborări cu producători precum Yamaha, Remo, Vic Firth, Sabian şi Zoom, publicarea unor cărţi şi DVD-uri de specialitate.

IV.2.2. *The Zone*

The Zone este o lucrare încadrată în stilul de muzică *funk* care se particularizează prin faptul că, alături de sistemul-orchestră tobe, chitara electrică devine componenta principală a secţiei ritmice. Tehnica chitarei este cunoscută sub numele de *riff*.

Modelul ritmic de bază este construit în jurul elementelor fus, premier şi tobă mare, cu precizarea că cel de-al doilea element are rolul de întârziere, el fiind dispus atipic pe a doua jumătate a timpului 2. De asemenea, se poate remarca deja folosirea izolată a ritmului sincopat (elementele tobă mare şi premier).

IV.2.3. *101 Shuffle*

Lucrarea *101 Shuffle* propune stilul muzical cu acelaşi nume. Piesa combină stiluri muzicale precum *jazz*, *blues* şi *rock*, toate subordonate în acest caz particular stilului *shuffle*.

Componenta ritmică sugerează stabilitate prin folosirea secvenţelor repetitive, în teme şi părţile solistice. Noutatea constă în adoptarea unei forme arhitecturale melodice de tip *Big Band*.

IV.2.4. *Someone's Watching*

Lucrarea este realizată în colaborare cu pianistul Jay Oliver (n. 1959). Ea se particularizează printr-o structură ritmică care creează un ambient meditativ, deschis, care conferă senzația de plutire, de levitație. Ideea este susținută de intervenția cinelor care marchează puncte în diferite combinații, creând o țesătură ritmică ce se distinge prin continuitate și spațialitate.

IV.2.5. *Access Denied*

Lucrarea este concepută în stilul *jazz-rock*, este încadrată în măsura de 6/4 și aduce ansamblul ritmic în prim-plan. Ea are o formă arhitecturală ciclică – A, B, C, D, E, F, iar în final sunt readuse secțiunile A și B, și o Codă care reprezintă concluzia întregului material expus. Desigur, această revenire presupune și readucerea în prim-plan a saxofonului; ultima intervenție aparține tuturor instrumentelor, iar maniera interpretativă este mai aproape de stilul *rock*.

IV.2.6. *Tiempo de Festival*

Tiempo de Festival este scrisă pentru pian, bas, saxofon și set de tobe. Aceasta este compusă în anul 2001 de către Steve Weingart (n. 1966), Tom Kennedy (n. 1960) și Dave Weckl, și combină stilurile *jazz*, *latino*, *afro-cuba*.

Pentru interpretarea acestei lucrări, Dave Weckl integrează în setul inițial de tobe încă o tobă mare de dimensiuni mai mici (18 inch; cu o timbralitate deschisă, un acordaj specific stilului *bebop*) față de cea standard (22 inch; cu o timbralitate joasă, specifică stilului *funk*). Fiind un conglomerat de stiluri muzicale, Weckl propune adăugarea altor instrumente de percuție – timbales, bongos și djembe, cu care dorește să creeze un ambient sonor complex.

Discursul muzical este însoțit de o poliritmie continuă; vom observa cum, în anumite secțiuni, mâna dreaptă își asumă rolul executării ritmului percuționist, iar cea stângă – ritmul clasic (acționează elementele setului de tobe).

IV.3. Vlad Isac. Albumul *The Angle of circles*

The Angle of Circles urmează o linie modernă, apropiată de inovațiile și ideile care domină ultimele decenii – ideea de hibridizare a instrumentului, aportul digital în prepararea sonorității instrumentelor acustice, implementarea unor componente care modifică timbralitatea originală a acestora.

IV.3.1. *Neon*

Lucrarea debutează cu secția ritmică și un instrument electronic, și urmează un traseu de adiționare a unor timbralități la materialul existent, urmând ca partea finală să revină la simplitatea cu care a început. Mai mult, ultimele patru măsuri propun o anihilare a materialului electronic, rămânând doar componenta ritmică – setul acustic de tobe.

Recomandări pentru studiu: realizarea modelului ritmic de bază în tempo-uri diferite, de la unul rar ($\text{♩}=60$) la cel pe care îl are lucrarea ($\text{♩}=100$). De asemenea, se recomandă realizarea permutării accentului principal pe diferite valori din interiorul măsurii; inițial, exercițiul va fi realizat pe elementul fus, apoi pe celelalte elemente ale instrumentului.

IV.3.2. *People from Nowhere*

Lucrarea este concepută pentru setul de tobe – cu o extensie de două fus-uri și premier acordat pentru o sonoritate gravă¹, instrument de percuție – tabla, chitară acustică, chitară electrică, chitară bas, instrument electronic și voce. Aceasta este concepută în măsura de 12/8 și are un tempo rapid ($\text{♩}=115$).

Recomandări pentru studiu: realizarea ritmului standard executat de cele două fus-uri și permutarea apariției accentului pe fiecare valoare. Acesta poate fi realizat folosind tehnica *single stroke* sau poate fi executat doar cu mâna dreaptă, respectiv mâna stângă.

¹ *Low tuning*

Un alt aspect pe care instrumentistul trebuie să îl urmărească este ca ritmul executat pe elementul tobă mare să nu fie afectat de distribuția neuniformă a accentului pe care îl execută elementul fus; toba mare trebuie să asigure cursivitate.

IV.3.3. *Sound of the Sea*

Lucrarea are structura A (o mixtură între *Drum&Bass* și electronic), B (stilul *rock*), A variat.

Dificultatea constă în existența mai multor modele ritmice care stau la baza întregii lucrări, modele care aparțin unor stiluri diferite – *fusion* (*Drum&Bass* și electronic) și *rock*.

Indicația oferită pentru tempo-ul rapid ($\text{♩} = 129$) reprezintă, de asemenea, un aspect pe care instrumentistul trebuie să îl aibă în vedere și la care trebuie să ajungă progresiv, pornind de la un tempo mai așezat și execuția precisă a fiecărui model, și creșterea vitezei de realizare a acestora. La fel de important, practicarea tehnicii *rhim shot* este o recomandare pentru studiul interpretului.

IV.3.4. *That man*

Lucrarea are următoarea structură formală: A-B-C-D și Coda.

Dificultatea este dată de executarea concomitentă a ritmurilor descrise pentru fiecare element. Cu siguranță, studiul fiecăreia în parte reprezintă primul stadiu pe care trebuie să îl realizeze instrumentistul. Privite individual, acestea sunt realizabile. Dificultatea constă în execuția simultană a diferitelor ritmuri și coordonarea finală a poliritmiei create.

O atenție sporită trebuie acordată solo-ului de tobe. Dacă, în general, acesta aduce noutate secvenței în care apare și se desprinde de întregul context, aici structura ritmică de bază a întregii lucrări este, în continuare, identificabilă.

IV.3.5. *White moon*

Cel mai important aspect pe care instrumentistul trebuie să îl urmărească este să realizeze modelul ritmic de bază într-o manieră cât mai puțin umanizată, aproape robotică, cu o

dinamică redusă, o culoare neutră, care se păstrează pe tot parcursul interpretării. Practic, el imită un *drum machine*, "devine" un instrument electronic. Singura parte care prezintă un ritm mai complex este Secțiunea C, cu mențiunea că și aici el va trebui să adopte o tehnică care să descrie în continuare o estetică cât mai aproape de interpretarea electronică.

CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATE

Tema cercetării a fost selectată cu atenție și implică explorarea unei zone de mare însemnătate, sistemul-orchestră tobe fiind o componentă indispensabilă a oricărui grup muzical modern și nu numai.

Aceasta aduce argumente teoretice solide, are o cursivitate firească, logică, motiv pentru care ea poate schimba modul în care subiectul este înțeles și abordat în literatura actuală. Ceea ce se dorește este o perspectivă globală asupra subiectului.

Mai mult, lucrarea are un potențial impact practic asupra instrumentistului. Informațiile oferite pot contribui la dezvoltarea unor strategii sau poate propune soluții practice în domeniu.

Originalitatea temei alese este evidențiată și de abordarea multidisciplinară propusă – în cadrul cercetării, se vor explora aspecte legate de acustică, istoria instrumentului, tehnici de interpretare și inovații tehnologice, într-un efort de a înțelege în profunzime toate dimensiunile și posibilitățile acestui instrument.

Prin explorarea multidimensională a sistemului-orchestră tobe și a influenței lui în muzică, cercetarea reprezintă o contribuție semnificativă în dezvoltarea cunoașterii și în înțelegerea acestui instrument esențial în contextul artistic și cultural contemporan.

Pentru a încununa întreaga activitate, alături de calitatea de a fi *performer*, am creat două albume dedicate setului de tobe – *Fusion of Sound* (2015) și *The Angle of Circles* (2018).

Cu toate că și în cazul primului album, ideea de melodicitate este plasată pe un loc secund, în cazul creațiilor incluse în cel de-al doilea album, *The Angle of Circles*, componenta electronică este dominantă, astfel că realizarea contrastului cu instrumentul acustic – setul de tobe, este mai mult decât evidentă. Mai mult însă, în anumite creații am ales să prepar sonoritatea instrumentului sau pe cea a unor elemente.

Lucrări incluse în *The Angle of Circles* sunt analizate din punctul de vedere al instrumentistului în ultima parte a capitolului IV și reprezintă o încununare a evoluției personale, a experienței practice și a cumulărilor teoretice asimilate până acum. Albumul reprezintă **elementul de originalitate** care urmează linia modernă, actuală, a stilului *fusion* din ultimele decenii – ideea de hibridizare a instrumentului, aportul digital în prepararea sonorității instrumentelor acustice, implementarea unor componente care modifică timbralitatea originală a acestora.

Prin analiza literaturii existente și prin investigarea tematicilor relevante, am încercat să aduc o perspectivă nouă, actuală asupra subiectului. Prin adăugarea unor contribuții personale care reflectă asimilarea cunoștințelor și experienței dobândite de-a lungul timpului, acest studiu științific aduce contribuții semnificative în domeniu, lărgind înțelegerea noastră asupra subiectului și oferind o bază solidă pentru cercetările viitoare.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- ADLER, Henry. *Buddy Rich's modern interpretation of Snare Drum Rudiments*, Embassy Music Corporation, USA, 1942.
- ARMSTRONG, Louis. *Satchmo – Viața mea la New Orleans*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1966.
- BERINDEI, Mihai. *Dicționar de Jazz*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.
- BRANLY, Jimmy. *The new method for Afro-Cuban Drumming*, Hudson Music, USA, 2004.
- BURNS, Roy. FARRIS, Joey. *Studio Funk Drumming "A Professional Workbook"*, Rhythmic Publications, USA, 1981.
- CARPENTIER, Alejo. *Muzică și ritmuri cubaneze*, Editura Muzicală, București, 1984.
- CHAFFEE, Gary. *Rhythm and Meter Patterns*, GC Music, Florida, 1976.
- CHAFFEE, Gary. *Linear Time Playing*, Warner Bros Publication, Miami, Florida, 1993.
- CHAMBERS, Dennis. *In the pocket*, Manhattan Music Publications, USA, 1993.
- CHELARU, Carmen. *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, Volumul 3: Secolul-Problemă!; Fenomenul muzical mioritic, Editura Muzicală, București, 2020.

- CRISTINOIU, Ion. *Instrumentele de percuție în muzica de jazz, pop, rock*, Editura Muzicală, București, 1983.
- DE JOHNETTE, Jack. PERRY, Charlie. *The art of modern jazz drumming*, D.C. Publication, New York, 1988.
- ERSKINE, Peter. *Drum Concepts and Techniques*, 21st Century Music Production, Inc, 1987.
- FAMULARO, Dom. *It's your move. Motions and Emotions*, Warner Bros. Publications, USA, 2001.
- GARIBALDI, David. *The funky beat*, Manhattan Music Publications, USA, 1993.
- GARIBALDI, David. DIAZ, Jesus. SPIRO, Michael. *TimbaFunk: David Garibaldi & Talking Drums*, Manhattan Music Publications. USA, 1999.
- GÂSCĂ, Nicolae. *Tratat de teoria instrumentelor*, Volumul II, Editura Muzicală a UCMR, București, 1998.
- GOTTLIEB, Danny. *The Evolution of Jazz Drumming*, Hudson Music, USA, 2010.
- HARRISON, GAVIN. *Rhythmic Illusions*, Warner Bros Publications Miami, Florida, 1996.
- IGOE, Tommy. *Groove essentials. The Play-Along 1.0*, Hudson Music LLC, SUA, 2005.
- IGOE, Tommy. *Groove Essentials Handbook*, Hudson Music, USA, 2008.
- IGOE, Tommy. *Groove Essentials, Vol 1*, Hudson Music, USA, 2008.
- KRAMME, Hans. KIESANT, Günter. *Das Schlagzeug in Pop, Rock und Jazz*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1981.
- LATHAM, Rick. *Advanced Funk Studies*, Rick Latham Publishing Company, Los Angeles, 1980.
- MACKENZIE, Ted. ADLER, Henry. *Buddy Rich's Modern Interpretation of Snare drum*, Music Sales America, USA, 2006.
- MARTINEZ, Maria. *Afro-Cuban Coordination for Drumset*, Hal Leonard Corporation, USA, 1991.
- MATT, Dean. *The Drum: A history*, The Scarecrow Press, Inc, Plymouth, United Kingdom, 2012.
- MENUHIN, Yehudi. DAVIS, Curtis W. *Muzica omului*, Editura muzicală, București, 1984.
- MIHAIU, Virgil. *Jazzorelief*, Editura Nemira, București, 1993.
- MIHAIU, Virgil. *Cutia de rezonanță*, Editura Albatros, București, 1985.

- MORTON, James. *Mel Bay's fusion drum styles*, Mel Bay Publications, Inc. Pacific, SUA, 1982.
- MOUËLLIC, Gilles. *Jazzul: o estetică a secolului XX*, Editura Ratio et Revelatio, Oradea, 2015.
- NEAGU, Alexandru. *Metodă de tobe pentru începători "Trăieşte prin ritm"*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2016.
- PAŞCANU, Alexandru. *Despre instrumentele muzicale*, Ediția a III-a, Revizuită și adăugită, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.
- POPA, Aurel. *Instrumente de percuție*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1972.
- Ramsay, John. *The Dummer's Complete Vocabulary as taught by Alan Dawson*, Manhattan Music, Inc., 1997.
- RENDON, Victor. *Rhythms and techniques for latin timbales*, VR Publications, 1991.
- RILEY, John. *The art of bop drumming*, Manhattan Music, Inc, USA, 1994.
- RILEY, John. *The Jazz Drummer's Workshop. Advanced Concepts for Musical Development*, Modern Drummer Publications, Inc., USA, 2004.
- SBÂRCEA, George. *Jazzul – o poveste cu negri*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974.
- SMITH, Steve. *Steve Smith Drum Legacy. Standing on the shoulders of giants*, Hudson Music LLC, USA, 2008.
- STONE, George Lawrence. *Accents & Rebounds*, George B. Stone & Son, Inc, USA, 1985.
- STRONG, Jeff. *Drums for dummies*, 2nd Edition, Wiley Publishing, Inc, Indianapolis, Indiana, 2006.
- THIGPEN, Ed. *The sound of brushes*, Warner Bros. Publications, Miami, Florida, USA, 1981.
- TUDOR, Andrei. *Accesibilitate și popularitate: o privire panoramică asupra muzicii ușoare românești în Noi istorii ale muzicilor românești – Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, Volumul II, coordonatori: Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, Editura Muzicală, Bucureşti, 2020, p. 329-352.
- VASILIU, Alex. *Istoria Jazzului românesc în documente inedite în Noi istorii ale muzicilor românești – Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din*

secolele XX-XXI, Volumul II, coordonatori: Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, Editura Muzicală, București, 2020, p. 279-328.

VIEHMANN, Iosif I. ZDRENGHEA, Mihaela C. *Curs de Istoria Jazzului*, Editura MediaMusica a Academiei de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 2000.

WADE-MATTHEWS, Max. *The World Encyclopedia of musical instruments*, Annes Publishing Ltd, Londra, 2014.

WECKL, Dave. *In Session with the Dave Weckl Band*, The Player's Circle, SUA, 1998.

Articole

WEINBERG, Norman. *Electronic vs. Acoustic Drums: Will A Clear Winner Emerge?* În *The Summer 2018 ISSUE of Drum*. Sursa: <https://drummagazine.com/electronic-vs-acoustic-drums-will-a-clear-winner-emerge/>

KELLEY, Christopher. *Building A Better Hybrid*, în *January 2017 ISSUE of Drum*. Sursa: <https://drummagazine.com/building-a-better-hybrid/>

*** *A Century of Drum Set Evolution with Daniel Glass*. Sursa: <https://vicfirth.zildjian.com/education/drum-set-history.html>

Operation Manuals

BACHMANN, Cristina, BISCHOFF, Heiko, KABOTH, Christina, MINGERS, Insa, OBRECHT, Matthias, PFEIFER, Sabine, QUARSHIE, Kevin, SCHÜTTE, Benjamin. *Cubase Elements*. Operation Manual, Steinberg Media Technologies GmbH, 2015.

YAMAHA DTX Drums – *DTX900/DTX900M*, Owner's Manual. Sursa: https://usa.yamaha.com/files/download/other_assets/3/713033/dtx900m_en_om_a0.pdf

Steinberg. *Cubase Pro 11*. Operation Manual. Sursa: https://steinberg.help/cubase_pro/v11/en/Cubase_Pro_11_Operation_Manual_en.pdf

Video

GLASS, Daniel. *History of The Drumset. All Parts*, video:

<https://www.youtube.com/watch?v=BH-jVncTJbg>

WECKL, Dave. *A Natural Evolution – How to practice*, DVD, Carl Fischer LLC, New York, 2001.

WECKL, Dave. *A Natural Evolution – How to practice*, Carl Fischer LLC, New York, 2001.

WECKL, Dave. *A Natural Evolution – How to develop your own sound*, Carl Fischer LLC, New York, 2001.

Surse imagini

IGOE, Tommy. *Groove Essentials*, Vol 1, Hudson Music, USA, 2008.

MARTINEZ, Maria. *Rudimental Warm-Ups*, Hal Leonard Corporation, Australia, 2005.

PERKINS, Phil. *The logical approach to rudimental snare drum*, Logical Publications, SUA, 1980.

STRONG, Jeff. *Drums for dummies*, Wiley Publishing, Inc., Indianapolis, Indiana, 2006.

GARIBALDI, David. *The funky beat*, Manhattan Music Publications, USA, 1993.

LATHAM, Rick. *Advanced Funk Studies*, Rick Latham Publishing Company, Los Angeles, 1980.

REZUMAT

Această cercetare se concentrează asupra evoluţiei sistemului-orchestră tobe şi a impactului asupra muzicii moderne. Prin analiza influenţelor culturale americane, europene şi asiatice, se evidenţiază cum acest ansamblu instrumental combină mai multe elemente ritmice într-un instrument unic, operat de un singur executant. Varianta modernă a setului de tobe este omniprezentă în genuri muzicale diverse, evoluând rapid şi adaptându-se cerinţelor instrumentiştilor şi avansului tehnologic.

În secolul XX, sistemul-orchestră tobe a evoluat considerabil, oferind instrumentiştilor o varietate largă de opţiuni personalizate. Acestea includ alegerea mărcii, numărul de elemente al setului, culoarea, dimensiunea cutiei rezonatoare, materialul din care este confecţionat instrumentul, numărul de straturi folosite, ramele, cheile de acordaj, stativetele şi membranele, precum şi tipurile de cimele. Aceste alegeri permit instrumentiştilor să-şi creeze un sunet unic şi să-şi exprime individualitatea artistică.

Importanţa compoziţiei electronice este, de asemenea, abordată, în special în ceea ce priveşte influenţa acesteia asupra sonorităţii generale. Studiul evidenţiază personalităţile, interpreţii şi producătorii de instrumente care au jucat un rol semnificativ în evoluţia instrumentului.

Cercetarea aduce în spaţiul românesc informaţii despre progresele în domeniul sistemului-orchestră tobe la nivel global. Aceasta oferă un fundament teoretic important pentru interpretarea de excepţie a instrumentiştilor.