

MINISTERUL EDUCAȚIEI  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI  
ȘCOALA DOCTORALĂ

**Strategii componistice  
în lucrări muzicale cu recitator**

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC  
PROF. UNIV. DR.  
OLGUȚA LUPU

DOCTORAND  
CRISTIAN PETCULESCU

BUCUREȘTI 2023



Prima parte a tezei conține o scurtă prezentare istorică a evoluției lucrărilor muzicale cu recitator, urmată de analiza, în ordine cronologică, a nouă lucrări distincte aparținând genului. Fiecare lucrare este prezentată în mai multe etape: o scurtă încadrare istorică, un rezumat al textului (însoțit sau nu de o analiză literară), o succintă analiză a discursului muzical și, în final, câteva considerente asupra relației dintre recitator și muzică.

Capitolul I.1 conține un scurt istoric al genului. În literatura de specialitate, cum ar fi *The Harvard Dictionary of Music* sau *The New Grove Dictionary of Music*, lucrările muzicale cu recitator sunt asociate denumirii de „melodramă”. Acest termen poate denumi tehnica de compoziție prin care un text este recitat în coordonare cu muzica, ori poate denumi o lucrare integrală ce utilizează predominant această tehnică. Pentru a denumi totuși lucrările încadrate în genul muzicii cu recitator, compozitorii au utilizat diferiți termeni, cum ar fi „declamare”, „poveste”, „baladă”, denumiri care, pentru claritate, de multe ori cuprind textual și indicarea prezenței unui narator sau recitator. Acest lucru se explică și prin faptul că termenul „melodramma” poate avea sensuri diferite ce pot denatura intenția compozitorului: în secolul al XVII-lea termenul era utilizat pentru a denumi libretul de operă sau opera bazată pe acel libret, în secolul al XIX-lea putea denumi atât o operă, cât și piese de teatru senzaționale cu subiecte frecvent romantice și neverosimile. Pentru a fi în conformitate cu interpretarea academică expusă anterior, pe parcursul tezei termenul „melodramă” va fi de multe ori utilizat ca un sinonim pentru „lucrare muzicală cu recitator”.

Prima lucrare reprezentativă, concepută pentru un recitator, ce se poate încadra într-un gen propriu, este considerată a fi monodrama *Pygmalion* a lui Jean Jacques Rousseau, scrisă în 1762. Cehul Georg Benda perfecționează genul prin melodramele *Ariadne auf Naxos* și *Medea*, amândouă având premiera în 1775 în Gotha. Mozart, impresionat de lucrările lui Benda, a scris două momente melodramatice în Singspiel-ul *Zaide* din 1779-80 și unul în muzica incidentală pentru piesa *Thamos, Rege în Egipt* din 1779.

La rândul său, Beethoven realizează câteva momente cu recitator: penultimul număr din muzica incidentală pentru piesa *Egmont* de Goethe (1810) – când eroul își ia ‘la revedere de la viață’; trei momente în *Die Ruinen von Athen* (1811) și patru momente în *König Stephan* (1811). Însă cel mai cunoscut exemplu se regăsește în scena închisorii din actul al doilea al operei *Fidelio*. În prima parte a secolului al XIX-lea, melodrama începe să se remarce și în lumea muzicală franceză; spre exemplu, în multe din operele lui Cherubini: *Les Deux*

*journalées, Médée, Faniska, Lodoiska*. Schubert a utilizat tehnica atât în câteva momente din operele sale, cât și într-o lucrare de sine stătătoare, *Abschied von der Erde*, care analizată în cadrul acestei teze.

Răspândirea pianului în lumea burgheză a secolului al XIX-lea a introdus treptat melodrama, ca un divertisment inedit, în repertoriul muzicii de salon. Romantismul extinde tematica literară și spre subiecte fantastice, întunecate sau gotice, recunoscute în multe melodrame de sine stătătoare, precum *Schön Hedwig* de Robert Schumann (cu un subiect medieval) sau *Der traurige Mönch* de Franz Liszt, (cu un subiect fantastic), lucrări ce se regăsesc analizate în această teză. Un caz interesant de melodramă se găsește în opera *Hans Heiling* (1833) de Heinrich Marschner, în cadrul căreia cântecul de la vârtelniță este precedat de un moment de recitare care evoluează spre fredonarea non-verbală a cântecului și continuă cu intonarea ariei propriu-zise – *Des Nachts wohl auf der Heide* (nr. 12) – arie care este și ea interpolat cu scurte momente de recitare. Zdenek Fibich este unul dintre pușinii, alături de Berlioz cu *Lélio*, care îndrăznește să construiască o lucrare amplă în genul muzicii cu recitator, și anume *Hippodamia* (1889-91), care este o trilogie de melodrame integrale, compuse în stil romantic-târziu utilizând tehnica leitmotivelor.

Muzica cu recitator cunoaște o răspândire mai largă în secolul al XX-lea. Schönberg realizează lucrări compuse în întregime în genul „melodramei”, cum ar fi *Ode to Napoleon* (1942) sau *A Survivor from Warsaw* (1947), dar utilizează tehnica recitării în momente din lucrări mai ample, precum *Gurrelieder* (1912). Richard Strauss folosește pasaje recitate în operele sale și realizează și două melodrame de sine stătătoare: *Enoch Arden* (1897), după un poem de Alfred Tennyson, și *Das Schloss am Meere* (1899). Pot fi menționați și alți compozitori de renume care utilizează această tehnică, precum Stravinski – în *L'histoire du soldat* (1918), *Perséphone* (1934) și altele; Darius Milhaud – în *Le livre de Christophe Colomb* (1930) și Arthur Honegger – în *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938).

Capitolul I.2 propune analiza lucrării *Abschied von der Erde* de Franz Schubert, scrisă în 1826, pe un text de Adolf von Pratobevera. Construită în forma de lied bipartit monotematic, cu mică repriză, muzica acompaniază discursul de adio al personajului principal, cavalerul Hugo. Discursul când mai figurativ, când mai cantabil al pianului variază constant aceeași temă melodică, subliniind, prin modulațiile sale, diferitele emoții ale cavalerului. Fiecare frază muzicală corespunde câte unui catren și fiecare măsură corespunde

câte unui vers și, întrucât majoritatea frazelor muzicale au câte cinci măsuri, cea de a cincea măsură constituie respirația recitatorului. În afară de această coordonare aproximativă cu măsurile discursului muzical, recitatorul este liber să interpreteze monologul cu o intonație proprie, care poate și să se inspire din culoarea armonică sugerată de compozitor pe parcursul lucrării.

Analiza Baladei *Schön Hedwig*, compusă de Robert Schumann în 1849, constituie subiectul subcapitolului I.3. Lucrarea, scrisă pe un text de Friedrich Hebbel, are un subiect medieval cu două personaje: un cavaler nenumit și frumoasa Hedwig, slujitoarea acestuia, care, în pofida diferențelor de clasă socială, ajunge să își mărturisească dragostea față de cavaler, fiind recompensată, în final, de către acesta cu o cerere în căsătorie. Cele cinci secțiuni ale discursului muzical – A-B-C1-C2-A' – se sincronizează aproximativ cu momentele subiectului din cadrul narațiunii.

Recitatorul își însușește pe rând rolurile naratorului și ale personajelor, iar muzica este în mare parte subordonată lui, pregnantă și discretă în același timp, fără să distragă ascultătorul de la povestea în sine. După prezentarea temelor celor două personaje principale, motivele muzicale se dispersează în timpul dialogului dintre cele două personaje, acompaniindu-l asemenea unui recitativ de operă, revenind la tema pregnantă a cavalerului doar în încheierea lucrării, când se anunță nunta.

Următorul capitol, I.4, cuprinde analiza lucrării *Der traurige Mönch*, compusă de Franz Liszt în 1860. Poemul lui Nikolaus Lenau își desfășoară acțiunea într-o epocă nedeterminată în Suedia, unde un călăreț este nevoit să se adăpostească, în timpul unei nopți furtunoase, într-un turn părăsit. La miezul nopții, călărețul este bântuit de fantoma unui călugăr foarte trist, prin care pare că „plânge mut întreaga lume”.

Discursul muzical creează o atmosferă apăsătoare și întunecată, folosind un limbaj tonal și tono-modal, care propune o temă inițială hexatonală, acorduri micșorate cu septimă micșorată nerezolvate și modulații bruște și îndepărtate. Unele catrene din text sunt recitate în coordonare cu muzica, în timp ce altele sunt recitate în momente de pauză generală. Notația versurilor deasupra notelor muzicale poate sugera, pe alocuri, nevoia coordonării accentelor literare cu cele muzicale. În ansamblu, Liszt construiește o lucrare dramatică, menită să epateze și să înspăimânte ascultătorul.

Melodrama se integrează și în universul artistic creat de musical și music hall, în care fie poate realiza tranziția dinspre scena vorbită spre momentul cântat, fie poate deveni un moment autonom. Analizată în cadrul capitolului I.5, *The girl on the stairs* de Richard Hanray este un monolog cu un subiect scandalos, dar comic: doi străini se sărută accidental în casa întunecată a unei scări. Monologul este format din șapte catrene, care corespund fiecărei secțiuni muzicale (mai puțin introducerii) din forma aproape ciclică a lucrării: Introducere – A1 – A2 – B – C – B – A1 – Coda.

Recitatorul este încurajat, prin notație, să recite ritmic textul într-o coordonare aproximativă cu timpii muzicali, urmând uneori același ritm al melodiei, alteori îndepărtându-se de la acesta. Autorul, fiind actor de meserie, oferă numeroase didascalii menite să-l ajute pe recitator în interpretarea lucrării, în timp ce discursul tonal simplu dar expresiv sugerează și experiența acestuia în domeniul muzicii de divertisment.

Capitolul I.6 prezintă lucrarea *Une voix dans le désert*, compusă în 1915 de Edward Elgar pentru un ansamblu format din recitator, cor și soprană solistă. Textul realizat de poetul belgian Émile Cammaerts (1878-1953) despre ororile primului război mondial, vorbind despre patria sa martirizată pe câmpurile de luptă.

Recitatorul prezintă perspectiva unui soldat belgian în marș, care găsește, în zona dintre cele două fronturi, o casă dărăpănată dinăuntru a căreia se aude cântecul unei fete, interpretată de soprană, care visează la vremuri de pace. Rama narativă a soldatului este ilustrată printr-o muzică apăsătoare și reținută, caracterizată de puține motive muzicale, în timp ce cântecul fetei, din secțiunea mediană, este luminos și optimist, impresie întărită de contrastul dintre recitare și cântare. Prinși între cele două fronturi, fata și tatăl ei nu vor să își părăsească propria casă pentru a se salva și sunt hotărâți să rămână acolo orice s-ar întâmpla, metaforă a convingerii împărtășite de întregul popor belgian. Pentru a sublinia această imagine patriotică, Elgar introduce discret, în încheierea lucrării, un citat din imnul Belgiei.

Analizată în capitolul I.7, *Histoire du Soldat* este o lucrare scrisă de Igor Stravinski în anul 1918. Fiind în esență o piesă de teatru, lucrarea are patru personaje – naratorul, soldatul, diavolul și prințesa –acompaniate de un septet de instrumentiști care intonează cele treisprezece numere muzicale în momente cheie ale poveștii, ilustrând atât muzică diegetică, cât și extra-diegetică. Libretul este realizat de Ferdinand Ramuz și inspirat din povești culese de folcloristul rus Alexander Afanasief.

Subiectul piesei îmbină elemente fantastice cu lumea modernă și arată cum oamenii se dezrădăcinează de fericirile simple ale vieții, în căutarea bogățiilor: soldatul Iosif își vinde vioara (o metaforă a sufletului său) diavolului pentru a obține o carte care prezice viitorul bursei de valori. Pe parcursul celor treisprezece numere muzicale, Stravinski conturează teme muzicale specifice personajelor, care se dezvoltă odată cu acestea. Soldatul este caracterizat de motivele din „Marșul soldatului” și „Muzica scenei 1”; prințesa este caracterizată de cele trei dansuri – tango, vals și ragtime –; iar diavolul capătă o temă proprie abia spre sfârșitul lucrării în „Dansul Diavolului”, atunci când își dă arama pe față.

Soldatul, naratorul și diavolul sunt roluri menite a fi interpretate de actor, însă numai două dintre acestea – naratorul și diavolul – au în libret momente de recitare în coordonare cu muzica, recitare ce poate fi ritmică sau liberă, în funcție de efectul dorit de compozitor în cazul fiecărui număr muzical. Prințesa nu are nicio replică pe parcursul lucrării, fiind interpretată de o balerină.

Arnold Schönberg îndrăznește să introducă un nou tip de recitare în lucrarea *Ode to Napoleon Buonaparte* (1942), analizată în capitolul I.8. Textul lord-ului George Gordon Byron critică și satirizează personajul eponim cu ocazia primei abdicări a acestuia, atitudine preluată de către compozitor și adresată tiranului unei noi epoci – Adolf Hitler. Realizată pentru cvartet de coarde, pian și recitator, lucrarea integrează tehnici de compoziție seriale și tonale într-un discurs omogen, în care apar și câteva citate muzicale reprezentative din *La Marseillaise*, *Simfonia a V-a* de Beethoven și melograma compozitorului Dimitri Șostakovici – D-S-C-H.

Discursul recitatorului este notat ritmic și intonațional pe un portativ cu o singură linie, notație ce presupune o interpretare asemănătoare tehnicii Sprechgesang, cu diferența că, în acest caz, nu există nicio frecvență concretă sonoră indicată, ci doar înălțimi aproximative, raportate la un plan neutru de recitare. Deși nu sunt menite a fi cântate, recitarea cuprinde numeroase motive melodice preluate din planul instrumental, asociate, în mod consecvent, unor motive literare.

Capitolul I.9 cuprinde analiza lucrării pentru pian și recitator, *L'Histoire du Babar*, compusă în 1940 Francis Poulenc pentru a acompania povestea ilustrată a lui Jean de Brunhoff despre aventurile micul elefant antropomorf – Babar. Muzica tonal-modală și politonală a lui Poulenc este, în cazul acestei povești, descriptivă într-o manieră impresionistă

prin tușeuri de culoare și nu prin personaje tematice sau leitmotive romantice, deși apar pe parcurs și câteva teme distincte. Ca elemente interesante ale discursului putem aminti cântecul de leagăn intonat de mama elefantului (ms. 1-18), scena gimnasticii (ms. 112-135), valsul „patiseriei” (ms. 168-235) sau încoronarea lui Babar (ms. 424-444).

Fiind o poveste ilustrată, textul propriu-zis este destul de redus, iar naratorul recită, în mare parte, neacompaniat de muzică. Așadar, relația dintre recitator și pian imită logica unei cărți ilustrate: se citește un text după care se admiră o ilustrație, proces repetat ori de câte ori este nevoie. În mod excepțional, în cadrul acestui capitol am menționat și particularitățile unei anumite interpretări – realizată în viziunea regizorală a lui John Soble, cu recitatorul Steven Patterson –, interpretare care s-a îndepărtat de la intențiile compozitorului, suprapunând de mai multe ori discursul muzical cu cel literar.

Capitolul conclusiv al primei părți, I.10, expune câteva gânduri legate de diferitele abordări ale compozitorilor când vine vorba despre realizarea unor lucrări cu recitator. Gândurile sunt clasificate în mai multe categorii: o succintă comparație între recitare și cântare, posibilele relații dintre discursul muzical și cel al recitatorului, diferitele tipuri de recitare existente, ilustrarea diferitelor genuri literare, câteva strategii folosite pentru ilustrarea muzicală a elementelor textuale.

În a doua parte a tezei sunt prezentate câteva lucrări proprii cu recitator, folosind strategii și tehnici însușite în urma analizelor realizate în prima parte.

Primele două compoziții muzicale proprii, prezentate în capitolul II.1, sunt realizate pe textele a două piese de teatru scurt, scrise de doamna Carmen Dominte, dramaturg de excepție, premiat în numeroase rânduri la concursuri naționale și internaționale. Piesele au doar câte două personaje, pentru care am stabilit, în mod convențional, că vor căuta să se coordoneze cu discursul muzical continuu în anumite momente cheie ale partiturii, notate cu un semn, lăsând libertate actorilor în restul discursului să contracte sau să extindă replicile. Lucrările sunt compuse într-un limbaj modal neoclasic și orchestrate pentru un ansamblu cameral: nai sopran (notat semi-transpozitoriu la octava inferioară), patru viori, violoncel și pian.

Capitolul II.1.1 prezintă lucrarea *Etajul următor*, al cărei subiect abstract constă în prezentarea „etajelor” diferitelor etape ale vieții, realizată de un tată pentru fiul său. Un lift îi



duce de la un etaj la altul, lift ce devine o metaforă spațială pentru un proces temporal. Forma muzicală imită forma literară, atribuind fiecărui etaj câte o secțiune muzicală proprie.

„Parterul” construcției abstracte în care se regăsesc personajele este ilustrat printr-o temă cromatică *ostinato* într-un tempo strict de 60 de bătăi pe minut, metaforă pentru curgerea timpului. Cu ajutorul unei teme cromatice expusă fugato, etajul copilăriei prezintă lumea din perspectiva haotică a copiilor care nu o înțeleg pe deplin. Impetuoșitatea și romantismul tinereții sunt sugerate printr-un vals liric, dar cu o ușoară notă de melancolie, sugerată de expunerea temei în majorul melodic. Maturitatea metamorfozează tema lirică a tinereții într-un marș încrezător, caracteristic etajului unde oamenii au parte de cele mai mari realizări. Readucând tema *ostinato*, reprezentativă pentru curgerea apăsătoare a timpului, bătrânețea îmbină, sub forma unor amintiri, fragmente din diferitele teme de până acum. Ca element de tranziție, urcarea cu liftul de la un etaj la altul are o temă muzicală proprie care se repetă variat de fiecare dată, uneori mai amenințător, alteori mai liniștit.

Muzica destul de extinsă îmbogățește subiectul abstract, oferind timp de reflecție pentru spectatori și o oportunitate pentru regizor să își desfășoare propria interpretare vizuală. Datorită unor pauze mai extinse dintre replici, actorii vor trebui să își imagineze un joc scenic mai bogat și să interacționeze cu eventualele elemente de decor. Deși numai anumite replici trebuie coordonate strict cu muzica, actorii pot alege să raporteze oricare altă replică la măsurile muzicale aferente din discursul muzical.

Prezentată în capitolul II.1.2, a doua piesă de teatru scurt – *Ciocolată cu alune* – are ca personaje doi școlari – Olguța și Ionuț – care se întâlnesc să își ia rămas bun înainte de începerea vacanței de vară. Anticipând tristețea despărțirii, Ionuț dorește să o sărute pe Olguța, dar întrucât amândoi se sperie că ea ar putea să rămână gravidă în urma sărutării, se hotărăsc, până la urmă, doar să-și facă declarații de dragoste și să se pupe-n vânt. În cadrul acestei piese, muzica este cea care împarte acțiunea în diferite scene, ținând cont de etapele dialogului.

Muzica lucrării este naivă și sinceră, imitând atitudinea copiilor prin numeroasele sale contraste și culori. Trei secțiuni expositive prezintă diferitele teme ale lucrării și descriu întâlnirea inițială a școlărilor, în timp ce o a patra secțiune, tratată ca o dezvoltare, acompaniază discuția mai încărcată despre iminenta despărțire și posibilitatea sărutului. Totul se liniștește într-o repriză concentrată, care acompaniază declarațiile de dragoste finale.

Replicile personajelor se succed repede, cât se poate de natural, motiv pentru care muzica este concentrată și eficientă în asocierea sa cu diferitele emoții resimțite pe parcursul dialogului.

Capitolul II.1.3 rezumă câteva aspecte importante ale celor două lucrări prezentate, care își propun să realizeze o simbioză între genul muzicii de teatru și cel al melodramei, îmbinând rolurile de actor și recitator într-un tot unitar.

Pe parcursul capitolului II.2 este prezentată o suită de melodrame pentru pian și recitator compuse de mine, suită alcătuită din ilustrările muzicale a patru poeme contrastante. Această suită a îndeplinit rolul unui laborator componistic, fiind prima compusă pe parcursul demersului doctoral.

În capitolul II.2.1 este prezentat primul poem al suitei, *Manechine digitale*, care este o satiră socială ce ilustrează relația dezumanizantă cu tehnologia. Manechinele suspendate de zgârie-nori digitalizează informația, adunând-o în aurora digitală, un maestru opresiv care distruge pe oricine nu dorește să i se supună. Forma muzicală urmează cu fidelitate structura formei literare, integrând strofele poemului într-o succesiune Andante-Allegro-Andante. Manechinele sunt ilustrate muzical de motive mecanice eterogene, acorduri cromatice în registrul mediu spre înalt evocă imaginea aurorei digitale, iar rebeliunea manechinului este reprezentată de o melodie atonală agitată.

Recitatorul urmează ritmul narativ al poemului: momentele descriptive conțin pasaje instrumentale mai lungi expunând versurile cu o frecvență scăzută, în timp ce momentele intens narrative expun versurile extrem de repede, punând accentul pe o bună coordonare dintre planul textual și muzical pentru a obține efectul scontat. Pe lângă rolul naratorului, recitatorul trebuie să prezinte și discursul aurorei digitale când aceasta îl pedepsește pe manechinul rebel, un moment ce presupune o interpretare dramatică.

A doua parte a suitei, *Tramvaiul*, este analizată în capitolul II.2.2. Poemul gravitează în jurul a trei entități aflate în conflict – recitatorul, tramvaiul și dulăul negru – entități ce sfârșesc prin a se îmbina într-o himeră. Scrisă în tempo-ul Allego, lucrarea are o forma muzicală bipartită de mici dimensiuni și utilizează măsuri mixte, poliritmii, polimodalism, moduri Messiaen și acorduri de cvarte.

Tematica extrem de subiectivă solicită o interpretare mult mai implicată din partea recitatorului, care trebuie să se sincronizeze atent cu rapidul discurs muzical. Întrucât multe imagini literare sunt descrise în mod direct de către anumite motive muzicale – cum ar fi

soneria tramvaiului, scârțâitul șinelor sau ecoul tunelului –, recitatorul trebuie să știe și să își modeleze discursul în jurul acestora pentru a încerca să nu distragă de la ele, sau să le acopere în vreun mod inoportun, neindicat în partitură.

Capitolul II.2.3 conține analiza celei de a treia părți a suitei – *Rozara momentelor*. Poemul ilustrat este cvasi-filosofic, descriind curgerea timpului ca o procesiune de momente, asemănate unor călugări, care trec prin fața altarului prezentului. O temă de inspirație gregoriană, expusă inițial omofon, se dezvoltă diatonic și cromatic într-un discurs variațional liber, totul într-un tempo lent. Pe parcurs se pot identifica mai multe elemente muzicale importante: structuri nemensurate, armonii poli-modale, polifonie cromatică, moduri complementare și un moment minimalist spre finalul lucrării.

Discursul recitatorului este mai puțin pregnant, având puține sintagme textuale expuse pe întinderi mari muzicale, motiv pentru care interpretul trebuie să își asume o solemnă atitudine meditativă. În cadrul unor secțiuni, intervențiile recitatorului sunt în dialog cu motivele muzicale, motive care oferă ascultătorului prilejul să aprofundeze mesajul textului.

Ultima a suitei, *Vecina de sus*, constituie momentul ludic al acesteia, analizat în cadrul capitolului II.2.4. Monologul comic descrie, într-o manieră absurdă și supra-realistă, relația eului liric cu vecina gălăgioasă de deasupra. Din punct de vedere muzical, lucrarea este un Scherzo cu o formă liberă ce ilustrează numeroasele strofe ale monologului cu ajutorul unor teme modale și cromatice, a unor modulații bruște și a unor contraste comice.

Principala provocare a recitatorului și a pianistului constă în realizarea unor elemente extra-muzicale menită să ilustreze diferite evenimente menționate în text, cum ar fi sunetul tocurilor vecinei și bătăile recitatorului în țeava caloriferului. Este singura lucrare în care și pianistul trebuie să interpreteze câteva replici, asumându-și, în câteva momente, rolul vecinei. Sincronizarea dintre discursul recitatorului și cel muzical este mai importantă ca niciodată, întrucât numeroase glume sunt îmbogățite de motivele muzicale aferente.

Ca un cuvânt de încheiere, în urma acestei mici incursiuni în lumea muzicii cu recitator, se poate constata că acest gen este la fel de fertil și de expresiv ca și celelalte genuri mai cunoscute ale lumii muzicale, oferind lucrări de calitate, realizate de compozitori buni. Îmbinând cel puțin două discursuri distincte – cel muzical și cel literar –, aceste lucrări au potențialul de a reuni interpreți și public din lumi artistice diferite. În concluzie, lucrările muzicale cu recitator pot constitui un gen accesibil prin care se poate transmite clar un mesaj literar și muzical unui public larg și divers.