

## VOCEA DE TENOR LIRIC ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI GAETANO DONIZETTI

Asist. univ. drd. Adrian Mărginean  
Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,  
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

(

Parcursul creației donizettiene urmează modelul compozitorului total, abil în abordarea tuturor genurilor muzical teatrale, de la opere *seria* la opere *semi seria*, de la farse la opere comice, fără a face excepție în a satisface gustul artistic al impresarilor epocii sale în alegerea subiectelor. Genul *semi seria* a fost inițiat de Giovanni Paisiello cu opera *Nina, ossia la pazza per amore* și finalizat de Donizetti cu opera *Linda di Chamounix* în anul 1842. Operele *semi seria* sunt caracterizate de o atmosferă idilico – poetică în care protagonista feminină este disputată de o personalitate masculină impunătoare cu toate că soluționarea conflictului este întotdeauna pozitivă, grație unui terț personaj extern, de care eroina se îndrăgostește nebunește, apoi își recapătă sensul rațiunii. Acest tipar a fost punctul de pornire în construcția scenelor de nebunie romantice. Datorită efervescenței sale creatoare, Gaetano Donizetti și-a menținut un binemeritat loc pe afișele teatrelor de operă din întreaga lume până la declinul survenit în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, perioadă în care muzica sa a fost considerată imitativă și facilă. După cel de-al doilea război mondial creația sa a fost reexaminată și reapropiată publicului de operă, stabilind astfel rolul vital al creației donizettiene în emanciparea operei italiene.

Operele *Le Philtre (Filtrul)* de François Auber și *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti prezintă legenda celebrului elixir al dragostei în manieră comică, fără a face apel la mitul existent în folclorul francez care denotă aspecte grotești și malefice. Magia, în reprezentare *buffă*, este singurul element supranatural care își găsește loc în opera donizettiană, cu referire

strictă la caracterul pur romantic, ca punct de pornire în dramaturgia de spectacol. *L'elisir d'amore* este o operă romantică în care conflictul este soluționat fără a apela la circumstanțe fortuite ci doar la recunoașterea valorii iubirii sincere pe care *Nemorino* o resimte pentru *Adina*. Atracția publicului către acest titlu donizettian se îndreaptă spre muzicalitatea intensă a liniilor melodice și spre maniera de prezentare a personajelor, "elixirul" fiind doar pretextul construcției operei, care captivează prin a propune spectatorului ideea de divertisment. Melodismul donizettian dă dovadă de noi valențe expresive afirmate în cele două opere *buffe* ale sale, *Don Pasquale* și *L'elisir d'amore*, fără a sugera climatul dramelor istorice sau a construi figure eroice feminine și torturate de pasiuni devastatoare și dezintegrate spiritual. Schimbarea traiectoriei muzicale a impus aducerea în scenă a personajelor cu trecut simplu - fără a solicita din partea publicului o profundă analiză psihologică - cu profil vocal lipsit de dramatism, cu acționare scenică previzibilă. Muzica lui Donizetti vizează naturalețea interpretativă, grația, bucuria trăirilor afective accentuată uneori de sentimentalism și subtilitate în nuanțarea expresivității vocale. Opereta și opera comică prezintă elemente comune care se întrepătrund așa cum este cazul personajelor *Adina*, *Nemorino* și *Dulcamara*. Comicul situațiilor și al personajelor este subordonat stilului *belcantist* care necesită voci specifice, sugestii expresive realizate prin timbralitate și suplețea ornamentației. Distribuirea rolurilor este în acord cu folosirea tipologiilor vocale existente în operele romantice: soprană, tenor, bas – bariton și bariton liric. Donizetti a urmat modelul tradițional în repartizarea rolurilor, urmând o schemă solistică potrivit căreia *Adina* susține două arii, *Nemorino* de asemenea două arii, *Dulcamara*, o arie, *Belcore*, o arie. Relațiile dintre protagoniști se desfășoară astfel: *Nemorino* – *Adina*, două duete, *Nemorino* – *Dulcamara*, un duet, *Nemorino* – *Belcore*, un duet, *Adina* – *Dulcamara*, două duete. Se poate concluziona faptul că cele două personaje

centrale, *Adina* și *Nemorino*, sunt avantajate din punct de vedere muzical având la dispoziție fiecare câte două arii și două duete cu scopul de a-și pune în valoare calitățile vocale, afirmând totodată supremația conferită de postura personajelor principale și întâietatea lor în comparație cu restul distribuției. *Dulcamara* este pivotul acțiunii, el stabilind legăturile dintre personaje, unind sau suspendând firul intrigii după propriul plac. *Belcore* este un simplu pretext al istorisirii, ca martor al evenimentelor derulate sau ca participant activ. Repartizarea rolurilor dispune de scriitura vocală, *Nemorino* și *Adina* prezintă țesătură strălucitoare, înaltă și în cazul *Adinei* ornamentată. *Nemorino* este interpretat de tenori lirici cu posibilități de timbrare sau detimbrare, ca efect expresiv, lejeritate în atacarea sunetelor acute, capacitate de schimbare rapidă a rezonanțelor, nuanțări și inflexiuni *di grazia*, fiind singurul personaj care se autocaracterizează chiar din prima sa arie „*io son sempre un idiota/ io non so che sospirar*” (*Sunt un idiot, nu știu decât să suspin*). *Nemorino* imprimă întregii lucrări un colorit sentimental patetic ajungând până la o ușoară undă de disperare la finalul primului act „*Adina, credim?*” (*Adina, crede-mă*). Rolul *Adina* are o construcție corespondentă cu *Norina* din *Don Pasquale* sau *Rosina* din *Il Barbiere di Siviglia* – G. Rossini și va fi abordat de către sopranele lirice sau lirico – lejere, care prezintă omogenitate vocală perfectă, stăpânirea coloraturilor, sonoritate clară, fără asperități, pe întreaga întindere a vocii. *Dulcamara* reprezintă prototipul bas-baritonului *buff* lansat în teatrul liric de către Wolfgang Amadeus Mozart (*Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* – *Leporello* și *Masetto*, *Così fan Tutte* – *Don Alfonso*), preluat apoi de către Gioachino Rossini (*Il Barbiere di Siviglia*, *L’Italiana in Algeri*, *La Cenerentola* – *Don Magnifico*), care demonstrează reale calități actoricești în spirit comic, abil în stăpânirea unei mari varietăți de efecte și trucuri sonore, prin trecerea imperceptibilă de la *falset* la *parlando*. Interpretul rolului *Dulcamara* poate exacerba rolul actoricesc în

scopul sublinierii anumitor aspecte ale personalității caracterului întruchipat. Rolul *Belcore* presupune o voce de bariton total distinctă față de *Dulcamara*, cu registru acut plin, rezonanță amplă, fermă, timbru solid, în conformitate cu scriitura rolului ce denotă masculinitatea și bravura ofițerului de carieră.

*Arie Nemorino: Larghetto, 2/4, Do major*: primul contact al publicului cu personajul *Nemorino* se realizează sub forma unei arii „*Quanto e bella*”, încadrată formei lirice tradiționale. Suflătorii aduc tema ariei peste acompaniamentul corzilor, pe arpegieri ale tonalităților parcurse. Prezența minorului se face simțită încă din prima secțiune a ariei: prima perioadă concluzionează în tonalitatea mi minor, iar secțiunea mediană se desfășoară în tonalitatea dominantă a lui mi minor, și minor, apoi va modula la Sol major – dominantă, înaintea revenirii la tonalitatea de bază, Do major. Umbrirea liniilor melodice prin aspecte tonale minore, redă sub aspect dramaturgic, înclinația personajului către inflexiuni patetice. Tânărul *Nemorino* se autoportretează, în timp ce o privește hipnotizat pe *Adina* care nu pare să îi acorde atenție, preocupată fiind de lectura cărții. De la aspectul exterior prezentat de cor se face trecerea la aspectul intern introdus de primul personaj principal, care se prezintă prin această arie. *Nemorino* apare pe tot parcursul operei legat emoțional de colectivitatea căreia îi aparține, lor le împărtășește bucuriile și necazurile pricinuite de sentimentele pe care le nutrește la adresa *Adinei*, iar cântul său dovedește incapacitatea de a-și exterioriza sentimentele în mod diferit față de *Adina*. Tema muzicală este suavă, predominând notele de pasaj în moment de autoironie al personajului.

*Recitativ și duet – Adina – Nemorino*: Introducerea este urmată de duetul *Adina - Nemorino*, ce debutează cu un scurt recitativ acompaniat: *Nemorino* oprește ieșirea din scenă a *Adinei* „*Una parola, o Adina*” (*Doar o vorbă, Adina*), ea va răspunde „*I solitti sospir*” – (*Aceleași suspine*). În dialogul celor doi, *Donizetti* introduce în orchestră, *appoggiaturi* ascendente

care imită suspinele lui *Nemorino*, aici exprimate ca o parodie la răspunsul *Adinei*. Rămași singuri în scenă, cei doi protagoniști dau viață unui duet ce pare să nu aducă nimic nou din punct de vedere dramaturgic. *Adina* este sinceră în afirmațiile sale „*Odimi, tu sei buono*” (*Ascultă-mă, tu ești bun*), afirmând dezinteresul față de *Nemorino*, ca un posibil partener de viață.

*Cantabile*: 6/8, Mib major, întreg duetul este format dintr-o singură mișcare, cu toate că se distinge un *Adagio* (*Adina* „*Chiedi all'aura lusingerhera*” – *Întreabă adierea*, *Nemorino* „*Chiedi al rio perche gemente*” – *Întreabă apa de ce geme*) și o *cabaletta* (*Adina* „*Per guarrir di tal pazzia*” – *Ca să te vindeci de o așa nebunie*, *Nemorino* „*Ah! Te solo io vedo, io sento*” – *Ah! Doar pe tine te văd, te simt*), încadrată în două strofe. Ambele personaje intonează aceeași linie melodică, *Nemorino* repetă în mod constant motivele muzicale expuse de *Adina* fără urmă de speranță că ar putea schimba atitudinea *Adinei*, în fraze ce emană spiritul *belcantist* al operei. Reluarea liniilor melodice în mod identic atrage atenția asupra timidității lui *Nemorino* și a propriei incapacități de a fi el însuși în fața celei pe care o iubește. Cântul ornamentat al *Adinei* prezintă *gruppetti*, *mordente*, scări ascendente, contrastând puternic cu aceleași linii melodice fără ornamente, reluate de *Nemorino*, în scopul departajării personalităților celor doi; frivolitatea *Adinei* și sentimentalismul intens al lui *Nemorino*. Altfel spus, *Adina* pare să aibe acces la trucuri textuale, muzicale și ritmice, în timp ce *Nemorino*, autodefinit ca *prostuț* („*idiota*” din prima arie) știe cu o mare certitudine doar că o iubește pe *Adina*, fără să aibă un motiv anume. Limbajul muzical folosit în caracterizarea *Adinei* vizează superficialitatea sa, în timp ce melodia simplă atribuită lui *Nemorino* devine limbaj muzical – dramaturgic ce denotă sinceritatea și profunzimea sentimentelor sale – cavatina *Adinei*, cavatina lui *Nemorino*.

*Cabaletta, Meno mosso*, prezintă aceeași situație, *Adina* expune linia

melodică preluată ulterior în mod identic de către *Nemorino*. Semnificativ este și faptul că la finalul *cabalettei* cele două voci își mențin distanța, cu excepția ultimei măsurii, fără a cânta în paralel aceeași linie melodică, așa cum se întâmplă în cazul tuturor duetelor de dragoste, pentru că cei doi nu formează încă un cuplu; spus într-o manieră diferită, muzica urmărește și evidențiază permanent parcursul dramaturgic și cadrul de afirmare al fiecărui personaj în parte. Coda prelungește efectul *crescendo*-ului cadențial.

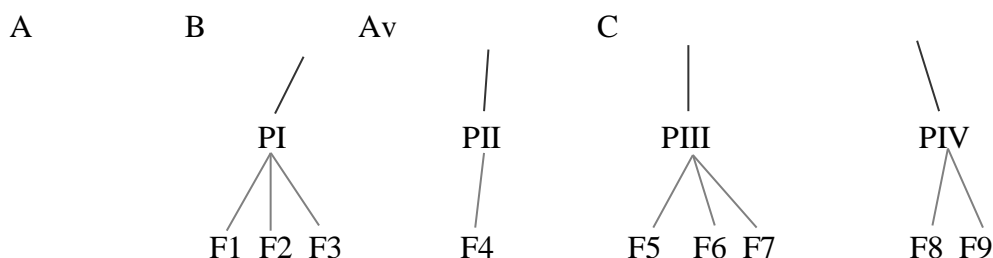
*Duet Adina – Nemorino, tempo d'attacco, Allegretto, 2/4, Lab major*, o nouă apropiere între cei doi, de data aceasta sub alte auspicii grație elixirului, moment în care mobilitatea tempo-ului se adaptează reacțiilor personajelor. *Nemorino* „*Caro Elisir*” (*Drag Elixir*): convins că *Adina* nu mai poate să fugă de el, o înfruntă surâzător sub influența aburilor băuturii magnifice care îi dă curaj să se apropie din nou de *Adina* și să pară indiferent în fața sa. Surprinsă negativ de schimbarea suferită de *Nemorino*, aceasta va răspunde prin a râde în fața lui *Nemorino* (râsul fiind redat în partitură). Euforia lui *Nemorino* justifică reacția partenerei: „*Così allegro! E perche?*” (*Așa de vesel! De ce?*), un lanț reacțional perfect logic ce garantează desfășurarea dramaturgică. Frazele *Adinei* „*Non mi guarda neppur! Com'è cambiato!*” (*Nici măcar nu mă privește! Cât e de schimbat!*) în inflexiuni tonale minore sugerează totuși un gest de afecțiune din partea sa. Cei doi se aventurează într-un joc sentimental – psihologic, ce va dura până la finalul operei. În locul *apogiaturii* parodiate din primul duet soprană – tenor, *Donizetta* ales aici sublinierea sincerității, printr-un gest melodic incisiv, descendent, în tonalitatea sol minor, în acord cu zbuciumul intern al lui *Nemorino*.

*Larghetto cantabile*: duet, 3/4, Fa major, *Adagio*, un prim efect al jocului sentimental este cearta celor doi, construită pe un motiv muzical concis, viguros, expus pentru început de tenor, sfiala și timiditatea excesivă a

lui *Nemorino* dispăre prin intonarea acestei linii melodice, încercând să o sfideze pe *Adina*. În finalul primei părți a duetului cei doi urmează linii melodice paralele, semn că efectele elixirului încep să se facă simțite.

*Allegro*, 4/4, La major, duet – *cabalettă*: după un scurt dialog în *tempo di mezzo*, *cabaletta* preia textul din prima secțiune peste o nouă linie melodică, cu caracter vehement, acompaniați de orchestră în *staccato*. Din nou cel care expune întâi melodia, este tenorul, apoi soprana îi răspunde, ca un contraatac, după patru măsuri. Duetul continuă până la finalul său fără a exista un învins sau un învingător, *Nemorino* își depășește timiditatea, iar raportul dintre cei doi devine perfect egal, redat de exprimarea la nivel sonor prin linii melodice identice. Finalul duetului conduce concomitent vocile către registrul acut, concluzionând, muzical, pe sunetul *Sib 2*. Efectul alcoolului este evident, *Nemorino* conduce discursul muzical în ambele secțiuni ale duetului, astfel timiditatea sa în fața *Adinei* nu poate fi învinsă, comparând cu primul lor duet în care tenorul prelua identic frazele muzicale ale *Adinei*, singura diferență fiind textul atribuit fiecărui personaj în parte.

Aria "*Una furtiva lagrima*" din cel de-al doilea act al operei are o construcție formală la nivel de microsecțiuni ABAvC, asemănătoare formei de *rondo*, însă cu câteva diferențe: „cupletele” (A și A variat) revin în aceeași tonalitate-sib minor, iar „refrenul” apare în tonalități diferite-Reb major și Sib major, cu acesta încheindu-se momentul muzical (nu mai apare un alt cuplet):



După cum se observă din schema de mai sus, Donizetti preferă simplitatea formală pentru a reda sentimentele lui Nemorino, într-o arie destul de scurtă, dar de mare efect. Pe plan armonic, discursul muzical are o desfășurare lină, trecând de la tonalitatea sib minor, cu care debutează introducerea orchestrală, la relativa acesteia-Reb major, ca mai apoi, după o revenire în sib minor, să concluzioneze în atmosfera plină de emoție și speranță a tonalității Sib major.

Peste un acompaniament cu acorduri în *pizzicato* la instrumentele cu coarde și arpegii la harpă în măsura binară compusă de 6/8, linia melodică a fagotului, ce va fi preluată, mai apoi, de tenor, este alcătuită dintr-un motiv de cvintă perfectă descendentă, cu repetarea ostinată a bazei, apoi mici apogiaturi duble și șaisprezecimi, cântate două câte două, ne introduc în lumea stilului belcanto, stil care, la Donizetti este colorat de agilități mai puține, dar cu un sens dramatic puternic. Acompaniamentul arpegiat susține în continuare linia melodică a tenorului, variată prin secvențare melodică și diminuare intervalică, rolul fagotului nefiind cel de a comenta acțiunea, ci de a lua parte la emoția și bucuria personajului; același rol îl are și oboiul, ce se adaugă liniei melodice a orchestrei care, prin pedala pe dominantă tonalității sib minor, potențează tensiunea și pregătește instalarea noii tonalități-Reb major:

*Ex. nr. 1 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino, măs.18-22*



Discursul muzical revine în tonalitatea minoră, moment în care Nemorino își exprimă dorința de a simți pentru o clipă respirația și bătăile inimii Adinei, prin aceeași melodie ca la început, variată prin diminuare intervalică și accente ce subliniază ardoarea sentimentelor sale; tonalitatea Sib major, în care discursul muzical se finalizează, crează atmosfera perfectă pentru ca Nemorino să afirme că altceva nu-și mai dorește:

Ex. nr. 2 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino, măs.39-42

În ceea ce privește analiza vocalității, această arie abundă de elemente ale stilului *canto spianato* ce înveșmântează melodia simplă, plină de sensibilitate a personajului-calități ce, de altfel, îl caracterizează pe

Nemorino. Astfel, încă din primele fraze ce poartă indicația *dolce*, apar *portamenti* descendente și accente ce lasă să se întrevadă emoția personajului, iar apogiaturile duble și optimile detașate exprimă tinerețea personajului și noutatea sentimentelor din inima sa, toate acestea susținute de un *legato* impecabil :

Ex. nr. 3 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino, măș.

*dolce*

U-na far-ti-va la-grima ..... negl'oc-chi suoi spun-tò:

10-13

*Messa di voce*, accentele patetice și portamento-urile largi prezente în frazele ce urmează subliniază atât emoția cât și mirarea și ardoarea sentimentelor, după cum spuneam, iar *crescendo*-ul pe sunetul fa 2, urmat de anticiparea sunetului sol 2 (nescrisă în partitură, dar executat prin tradiție), atacat în forte, este de mare efect:

Ex. nr. 4 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino, măș.

*MAGGIORE*

con-fon-dere i miei co'suoi so-spi-ri! *cres.* Cie-lo,

36-39

Cadența finală, scrisă în stilul *agilita di maniera*, formată, de fapt, din grupete scrise cu note reale și arpegii descendente și ascendente, nu face decât să arate ceea ce cuvintele nu mai pot exprima:

Ex. nr. 5 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino,



di più no - n chie-do non chie - - do, si può mo-rir si può mo-rir d'a- mor.

măs.44-47

Genialitatea lui Donizetti a intuit efectul patetic și succesul la public pe care această arie urma să o aibă, încă de la primele reprezentații. Tonalitatea minoră nu face decât să demonstreze faptul că esența operei comice este de a îmbina satira și ironia cu momente de seriozitate și cu emoții umane reale, astfel încât comedia să devină credibilă.

### Bibliografie

- BRUMARU, Ada, *Romantismul în muzică*, vol II, Editura Muzicală, București, 1974
- BUGA, Ana; SÂRBU, Cristina Maria, *4 secole de teatru muzical*, Editura Du Style, București, 1999
- BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974
- BURTON, D.Fisher, *A history of opera: milestones and metamorphoses*, Opera Journeys Publishing, Miami, 2003
- BUSHNELL, Howard, *Maria Malibran: A Biography (Maria Malibran: o biografie)*, Pennsylvania State University Pres, 1982
- CALLAS, Maria – *Léçons de chant transcrites par John Ardoin (Lecții de cânt transcrise de John Ardoin, extrase din clasele de master de la Juilliard School)*, Editura Fayard, Van de Velde, Paris, 1991
- CONSTANTINESCU, Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera 8. romantică*, Ed. Muzicală, București, 1980

- CONSTANTINESCU, Grigore; BOGA, Irina, *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007
- CONSTANTINESCU, Grigore, *Splendorile operei*, Editura didactică și pedagogică, București, 1995
- CREȚU, Viorel, *Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație*, Editura Fundației România de mâine, București, 2007
- DUMITRACHE, Liliana, *Vocaliza, de la inițiere la performanță*, Galați University Press, 2012
- GARCIA, Manuel, *Treatise on the art of singing, (Tratat asupra artei cântului)*, editat de Albert Garcia, Leonard & Co, Londra, 1924
- GIULEANU, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, vol. 1 și 2, Editura Grafoart, București, 2013
- GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi, (La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, Editor Alphonse Leduc, 1977), Editura Muzicală, vol.1 și 2, București, 1987
- HUSSON, Raoul, *Vocea cântată (La voix chantée*, Gauthier-Villars Gap, 1960), traducere și glosar Nicolae Gafton, Editura muzicală, București, 1968
- LEHMANN, Lilli, *How to sing, (Cum să cânti)*, tradusă de Richard Aldrich din varianta în limba germane *Meine Gesangskunst*, The Macmillan Company, New York, 1916
- LOGHIN, Gheorghe Dem, *Manual de arta actorului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970
- MACHABEY, Armand, *Le bel canto, (Bel canto-ul)*, Librairie Larousse, Paris, 1948
- MARINESCU, Mihaela, *Compendiu de estetică și stilistică muzicală*, Editura Fundației România de Mâine, București, 2007
- MIHĂILESCU, Cristian, *Dramaturgia în spectacolul de operă*, Universitatea Națională de Muzică, București, 2005

PINGHIRIAC, Georgeta, *Simboluri estetice ale vocii de soprană*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2003

PINGHIRIAC, Georgeta; PINGHIRIAC, Emil, *Dimensiuni stilistico-interpretative vocale*, Editura Muzicală, București, 2009

PINGHIRIAC, Emil, *Mirabila voce de bariton*, Editura Muzicală, București, 2003

SECĂREANU, Nicolae, *Cântărețul artist*, Editura Muzicală, București, 1965

STRAVINSKY, Igor, *Poetica muzicală*, traducător: Marta Pană, Editura Muzicală (Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din România), București, 1967

ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundației Culturale Române, vol.4, București, 2002

TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală Grafoart, București, 2014

\*\*\* *Encyclopedia Britannica a dictionary of arts, sciences, literature and general informations, (Encyclopedia Britannica un dicționar al artelor, științelor, literaturii și informațiilor generale)*, New York, 1911

\*\*\* *Larousse, Dicționar de mari muzicieni (Les grands compositeurs)*, traducere și adaptare de Oltea Șerban – Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000

\*\*\* *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (New Grove - Dicționarul muzicii și muzicienilor)*, second edition, Macmillan Publishers Limited, Londra, 2001

\*\*\* *Grove Music Online*, Oxford University Press, Londra, 2001

\*\*\* *Dicționar de termeni muzicali*, sub redactarea lui Zeno Vancea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984

## **Partituri**

DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, Ricordi, Milan, 1833

DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, Ricordi, Milan, 1933-70

### **Discografie**

Donizetti - *L'elisir d'amore* - The Metropolitan Opera - Deutsche Grammophon - CD

Dirijor: James Levine

Adina: Kathleen Battle

Nemorino: Luciano Pavarotti

Belcore: Leo Nucci

Dulcamara: Enzo Dara

Donizetti - *L'elisir d'amore* - Wiener Staatsoper - Virgin Classics - DVD

Regia: Otto Schenk

Dirijor: Alfred Eschwé

Adina: Anna Netrebko

Nemorino: Rolando Villazon

Belcore: Leo Nucci

Dulcamara: Ildebrando D'Arcangelo

Donizetti - *L'elisir d'amore* - Opéra National de Lyon - Decca - DVD

Regia: Frank Dunlop

Dirijor: Evelino Pidò

Adina: Angela Gheorghiu

Nemorino: Roberto Alagna

Belcore: Roberto Scaltriti

Dulcamara: Simone Alaimo

### **Webografie**

[http://imslp.org/wiki/Category:Donizetti, Gaetano](http://imslp.org/wiki/Category:Donizetti,_Gaetano)

<https://www.britannica.com/biography/Gaetano-Donizetti>

<http://www.roh.org.uk/people/gaetano-donizetti>