

Vocalitatea și profilul psihologic al personajelor principale masculine din opera „Rigoletto” de Giuseppe Verdi

Lect.univ.dr. Adelina
Diaconu
Universitatea „Dunărea de Jos” din
Galați
adelina.diaconu@ugal.ro

Abstract:

Giuseppe Verdi was a musician who knew how to emphasize drama in his creations, creating new melodic-rhythmic-harmonic typologies of characters, giving music a portrait role. By adhering to the Risorgimento (Revival) phenomenon and through his personal experiences, Verdi was preoccupied with human dramas and these appear transposed in the melodies, harmonies and rhythms he used, in the conflicts constantly existing in his works and in the strong personalities of the characters, hence resulting in the complexity of his musical language. After a series of remakes of the play, which received titles such as „La maledizione” or „Il Duca de Vendôme”, the opera „Rigoletto” premiered in 1851 at the La Fenice Theater in Venice, where it enjoyed great success with the public. The critics' reaction was less positive due to the lack of large ensembles, but they still recognized the novelty of the music, the vocal style, the structure of the musical numbers and, above all, the expressiveness of the orchestration, which evokes multiple emotions in the audience, depending on the dramatic situation.

Verdi's vocal expression is conditioned by the musical form, the melodic line, the rhythm and the psychological traits of the characters. All these aspects will also be used in the analysis of the voice of the two main male characters – the Duke of Mantua and Rigoletto.

Keywords: *Giuseppe Verdi, vocality, masculine roles, Rigoletto, psychological view*

Giuseppe Verdi a fost un muzician care a știut să sublinieze dramatismul în creațiile sale, creând noi tipologii melodico-ritmico-armonice de personaje, oferind muzicii un rol portretistic. Prin aderarea la fenomenul *Risorgimento (Reînviere)* și prin experiențele personale trăite¹, Verdi a fost

¹ Verdi a suferit o serie de tragedii personale: decesul prematur al fiicei sale în 1838 și al fiului său în 1839, ambii având vârsta de un an, urmat de moartea soției, în 1840.

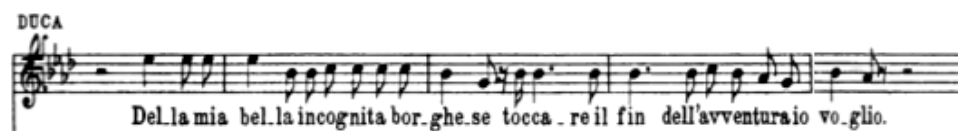
preocupat de dramele umane și acestea apar transpuse în melodiile, armoniile și ritmurile folosite de acesta, în conflictele existente permanent în operele sale și în caracterele puternice ale personajelor, de aici rezultând complexitatea limbajului său muzical. După o serie de refaceri ale piesei, care a primit titluri ca *La maledizione (Blestemul)* sau *Il Duca de Vendôme (Ducele de Vendôme)*, opera *Rigoletto* a avut premiera în anul 1851 la Teatrul *La Fenice* din Veneția, unde s-a bucurat de un mare succes din partea publicului. Reacția criticilor a fost mai puțin pozitivă datorită lipsei marilor ansambluri, însă ei recunoșteau totuși noutatea muzicii, a stilului vocal, a structurii numerelor muzicale și, mai ales, expresivitatea orchestrației, care stârnea multiple emoții publicului, în funcție de situația dramatică.

Expresia vocală la Verdi este condiționată de forma muzicală, de linia melodică, de ritm și de trăsăturile psihologice ale personajelor. Toate aceste aspecte vor fi folosite și în analiza vocalității celor două personaje principale masculine – Ducele de Mantua și *Rigoletto*.

Il Duca di Mantova (Ducele de Mantua), tenor

Giuseppe Verdi a creat, prin partitura destinată Ducelui de Mantua, muzica cea mai populară și lejeră pentru publicul contemporan cu el, popularitate ce se menține până în zilele noastre, deoarece aria cea mai cunoscută și des interpretată din opera *Rigoletto* aparține acestui personaj - *La donna è mobile (Femeia e schimbătoare)*. De fapt, Verdi a creat prin intermediul muzicii sale portretizarea unui personaj foarte renumit în perioada istorică zugrăvită în text - un rege inteligent și cult, care era însă precum Don Juan, toate femeile de la curte sau din împrejurimi trebuind să-i cadă la picioare.

Ca și vocalitate, rolul Ducelui de Mantua se încadrează în tiparul tenorului liric, iar personajul este un seducător-îndrăgostit. Ambitusul rolului este cuprins între sunetele *re1* și *si2*, cu posibilitate de extindere la *re3*, în funcție de capacitățile vocale ale interpretului. Prima apariție a personajului se produce pe un fond orchestral de dans, într-un recitativ cântat, în dialog cu personajul Borsa, într-o atmosferă relaxată, de petrecere la curte, în care Ducele își exprimă plictiseala și dorința de a duce la bun sfârșit încercarea de a o atrage pe Gilda în cursa lui:



Ex. nr. 1 - Opera „Rigoletto”, actul 1, introducere, mäs. 65-69

Melodia Ducelui e repetitivă, axată pe sunetele arpegiului tonalității *Lab major*. În fragmentul care urmează, aria *Questa o quella*, compozitorul înfățișează frivolitatea personajului printr-o muzică în ritm ternar, cu caracter expansiv, în care interpretul are fraze de lungă respirație, cântate într-o manieră lejeră, în care emisia va fi luminoasă, iar siguranța atacului acutelor va exprima atitudinea plină de nonșalanță și de cinism a Ducelui față de orice femeie care îi cade în brațe:



Ex. nr. 2 - Opera „Rigoletto”, actul 1, balada Ducelui, mäs. 6-13

Scriitura abundă de *mezzistaccate* și apogiaturi scurte și de asemenea, predomină frazele în registrul acut, interpretul având de cântat șase sunete de *la2* cu diferite durate. Ambitusul ariei este de o cvintadecimă perfectă, între sunetele *mib* și *sib2*. Atmosfera se schimbă brusc în momentul în care intră în scenă Contesa di Ceprano, iar Verdi subliniază duplicitatea Ducelui prin schimbarea manierei de cânt într-una lirică, cu fraze în registrul acut ce marchează insistența Ducelui de a o seduce pe Contesă. Libertinajul și frivolitatea de la curtea Ducelui au un punct culminant în fragmentul *Tutto è gioia, tutto è festa*, unde pe fondul unor fraze în pasaj și acut, alcătuite prin mers melodic treptat, Ducele își exprimă crezul său în viață - totul e plăcere:



Ex. nr. 3 - Opera „Rigoletto”, actul 1, ansamblu cu cor, mäs. 153-157

Rezistența și abilitatea interpretului de a cânta mereu în acut sunt puse la încercare în finalul ansamblului de după blestemul lui Monterone, în partea *Più mosso*, unde Ducele și curtenii îl alungă pe Rigoletto și unde Verdi folosește ritmul sincopat, pe fraze descendente, cu un caracter dramatic, ce

pornesc de la sunetul *la2* și coboară până la *fa*, țesătura tenorului fiind foarte dificilă și periculoasă pentru un cântăreț neexperimentat:



Ex. nr. 4 - Opera „Rigoletto”, actul 1, Più mosso, măs. 39

Scriitura verdiană își descoperă și mai mult frumusețea în partea a doua a actului I, în duetul Ducelui cu Gilda, unde compozitorul dăruiește tenorului fraze de lungă respirație, în *legato*, cu o melodie plină de eleganță, ce pornește ascendent spre acut până la sunetul *sib2* și care conține și ornamente, precum *grupeto* superior:



Ex. nr. 5 - Opera „Rigoletto”, actul 1, duet Duce-Gilda, măs. 35-42

Ambitusul părții Ducelui în acest duet este cuprins între *mib* și *lab2*, sau *reb3*, în fraza finală. Interpretul rolului trebuie să dețină acute sigure, strălucitoare, penetrante și luminoase, ce exprimă siguranța seducătorului irezistibil, ce știe să își adapteze limbajul și gesturile în funcție de caracterul femeii pe care vrea să o cucerească. În partea a doua a duetului, scriitura verdiană cere un cânt lejer, eroic, cu atac rapid și sigur al acutelor, cu o tehnică perfectă de respirație și o susținere pe măsură, ce va ajuta la executarea în viteză a *acacciaturilor* și sunetelor în *staccato*, precum și a ruladelor de optimi spre registrul acut. În aria din actul al doilea, tenorul trebuie să depășească dificultățile scriiturii în pasaj și în același timp să cânte cu un lirism plin de patos și cu o dăruire ce va exprima așa-zisa suferință a Ducelui cauzată de răpirea Gildei de către curtenii. Emisia vocală va fi rotunjită, iar interpretul va uza *portamenti* și *messa di voce*, precum și o paletă largă de nuanțe pentru a reda cât mai bogat trăirile personajului. Urmează pagina muzicală verdiană cea mai cunoscută, aria *La donna è mobile*, apropiată de cântecele populare prin forma strofică și prin melodia simplă, repetitivă, ușor de memorat, dovadă că publicul contemporan cu Verdi fredona a doua zi după premieră această melodie. Verdi era conștient de impactul acestei arii la public și de aceea partitura a fost dată tenorului care a realizat premiera doar cu câteva zile înainte de debut. Lejeritatea melodiei a fost inteligent gândită de compozitor pentru a întregi imaginea de seducător și iubitor de plăceri a Ducelui de Mantua. Ritmul ternar punctat, cu caracter dansant, este folosit și aici de compozitor, desenul ritmic

suștinând frazele scurte ale tenorului, ce abundă în sunete *staccate*, apogiaturi scurte sau sunete accentuate. Cântul este *di bravura*, cu atac direct pe acute și cu o emisie clară, penetrantă:



Ex. nr. 6 - Opera „Rigoletto”, actul 3, aria Duceului, măsur. 11-18

Compozitorul a dorit să prelungească momentul de glorie al tenorului și în următorul fragment, celebrul cvartet *Bella figlia dell'amore*, în care consider că Ducele de Mantua este principalul purtător al acțiunii, asupra căruia este atrasă atenția publicului, celelalte personaje având rolul de comentatori și de observatori al acțiunilor lui. Verdi a realizat aici într-un mod ingenios o suprapunere de voci, de personalități, de idei și sentimente, care se îmbină perfect, fiecare voce fiind reliefată printr-un anumit fel de scriitură, care evidențiază starea personajului respectiv. Ducele primește aici fraze pline de virilitate, pentru că personajul își adaptează tactica în funcție de *pradă*. Linia melodiei este sinuoasă, învăluitoare, iar vocea trebuie să aibă o emisie rotunjită, plină de strălucire și de armonice, utilizând *legato* și *portamento* pentru a îndulci trecerea de la un sunet la altul, mai ales în registrul acut:

Ex. nr. 7 - Opera „Rigoletto”, actul 3, cvartet, măsur. 33-35

Este paradoxal cum Verdi atrage simpatia publicului asupra rolului jucat de tenor, prin melodii plăcute, vesele, ușor de reținut, deși Ducele este un personaj negativ, care provoacă multe rele celor din jurul lui. Acest personaj nu are un parcurs obișnuit, pentru o figură negativă, adică nu ajunge să fie pedepsit, ci este chiar salvat de o victimă a cinismului său, putând în

continuare să-și continue acțiunile cu efect negativ. Apariția Ducelui în această operă va fi încheiată de Verdi cu repetarea ariei *La donna è mobile*, în momentul în care Ducele părăsește hanul, spre stupoarea lui Rigoletto, care credea că a reușit să se răzbune și care se pregătea să arunce în râu corpul pretinsului Duce.

Rigoletto, suo buffone di Corte (Rigoletto, bufonul Curții), bariton

Un aspect deosebit de important în stilistica verdiană este vocalitatea, iar aici se remarcă faptul că Verdi folosește constant vocea baritonală pentru rolurile principale, vocalitate legată adeseori și de motivul paternității, ce apare de-a lungul creației sale :

- Cavalerul Belfiore, un ofițer francez, înlocuitorul lui Stanislav al Poloniei, din opera *Un giorno di regno* (1840)
- Nabucco, regele Babilonului, din opera *Nabucco* (1842)
- Don Carlo, mai târziu Împăratul Charles al V-lea, din opera *Ernani* (1844)
- Francesco Foscari, Dogele Venetiei, din opera *I due Foscari* (1844)
- Giacomo, păstor și tată al Giovannei, din opera *Giovanna d'Arco* (1845)
- Gusmano, Guvernatorul vice-regatului Peru, din opera *Alzira* (1845)
- Ezio, un general roman, din opera *Attila* (1846)
- Macbeth, din opera *Macbeth* (1847)
- Conte de Toulouse, din opera *Jérusalem* (1847)
- Pașa Seid, din opera *Il corsaro* (1848)
- Miller, soldat pensionat, din opera *Luisa Miller* (1849)
- Conte Stankar, tatăl Linei, colonel vârstnic, din opera *Stiffelio* (1850)
- Rigoletto, bufon la Curte, din opera *Rigoletto* (1851)
- Conte de Luna, un nobil în serviciul Prințului de Aragon, din opera *Il Trovatore* (1853)
- Giorgio Germont, tatăl lui Alfredo, din opera *La Traviata* (1853)
- Guy de Montfort, Guvernatorul Siciliei sub Charles de Anjou, rege în Napoli, din opera *Les vêpres siciliennes / I vespri siciliani* (1855/1861)
- Simon Boccanegra, corsar, primul Doge al Venetiei, din opera *Simon Boccanegra* (1857)
- Renato, soțul Ameliei și secretarul lui Riccardo, cel mai bun prieten și confidentul său, din opera *Un ballo in maschera* (1859)
- Don Carlo di Vargas, fiul Marchizului de Calatrava, din opera *La Forza del Destino* (1862)
- Rodrigo, Marchiz de Posa, prietenul lui Don Carlos, din opera *Don Carlos* (1867)
- Amonasro, regele Etiopiei, din opera *Aida* (1871)
- Iago, ofițer în slujba lui Otello, din opera *Otello* (1887)

- Ford, un om bogat, din opera *Falstaff* (1893)

În opera *Rigoletto*, cele două fațete ale personajului principal, bufonul și tatăl iubitor, sunt reliefate de compozitor și prin expresia vocală. Verdi cere o paletă interpretativă vocală largă pentru interpretul personajului Rigoletto, acesta trebuind să fie dotat cu inteligență, disponibilitate fără limite în redarea vocală a unor stări diverse și, de asemenea, talent dramatic, pentru a putea realiza efectele vocale din partitură, fără ca intonația să fie afectată. Cerințele compozitorului sunt înnoitoare și dificil de realizat, deoarece personajul este diform, însă are trăiri puternice, asemenea oricărui erou romantic. Verdi dă o importanță foarte mare țesăturii înalte a vocii de bariton, deoarece scriitura merge în registrul tenorului în pasajele intens lirice și melancolice din duetele personajului cu Gilda - pasaje care cer o emisie lejeră, adeseori cu accente patetice, caracteristici mai degrabă ale rolurilor de tenor. Întinderea rolului este foarte mare, personajul fiind prezent în majoritatea scenelor, iar formele de solicitare vocală și scenică sunt foarte diverse. Ambitusul rolului este foarte extins, între *si* din octava mare și *sol* în acut. Pe parcursul rolului apar diverse tipuri de scriitură, de la declamația *arioso*, la frazele în *cantabile*, de la recitativul *secco* la cântul plin de dramatism, iar expresia vocală trebuie să reflecte diferitele stări prin care trece personajul.

Astfel, la prima apariție a personajului, replica acestuia este executată în *parlando*, pe sunetul *do* (pe care este construit și motivul blestemului), cu excepția ultimelor silabe:



Ex. nr. 8 - Opera „Rigoletto”, actul 1, „Minuetto e perigordino”, măs. 39-43

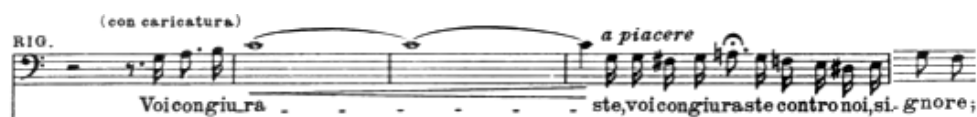
Verdi folosește adesea o astfel de scriitură pentru a marca dialogul dintre personaje. Un alt fragment de *parlando* pe sunetul *do* este următorul, unde întâlnim și prima indicație de expresie vocală - *ridendo* (râzând):



Ex. nr. 9 - Opera „Rigoletto”, actul 1, „Minuetto e perigordino”, măs. 58-62

Rigoletto este plin de sarcasm atunci când i se adresează lui Monterone, compozitorul indicând *contraffacendo la voce di Monterone* (imitând vocea lui Monterone) și *con caricatura*. Se remarcă sunetul *do* prelung, de nouă

timpi și șaisprezecimile sinuoase, precum și acompaniamentul orchestral, care sugerează râsul bufonului:



Ex. nr. 10 - Opera „Rigoletto”, actul 1, „Sostenuto assai”, măs. 6-10

În scena *Pari siamo*, țesătura este predominant în registrul acut, Rigoletto exprimându-și revolta față de condiția sa nefericită, iar Verdi notează adeseori *con tutta forza*. În duetul cu Gilda se face trecerea de la stilul *parlato* la cel cantabil, cu fraze de lungă respirație, străbătute de sentimentul patern:

Ex. nr. 11 - Opera „Rigoletto”, actul 1, duet Rigoletto-Gilda, măs. 9-16

Întâlnim pe parcursul duetului, indicații precum *con espressione, dolce, con dolore, piangendo, con trasporto, con effusione, affetuoso e legato, dolcissimo* și *tutta forza*.

Aria *Cortigiani, vil razza dannata*, o piatră de încercare pentru orice interpret al rolului,

impune o serie de dificultăți marcate prin alternanța momentelor de scriitură - pasaje de linie, de largă respirație și intervenții recitativice, ce probează calitățile lirice și dramatice ale vocii, dar și de varietatea încărcăturii psihologice. Acest fragment deosebit de impresionant cere o tehnică desăvârșită, un control perfect al respirației și al susținerii, precum și mobilitatea expresiei: *con accento terribile, piange, con forza*. Foarte interesantă este insistența compozitorului pe sunetul *do*, care amintește mereu de blestem și este ca o marcă a vieții nefericite de bufon:

lei getta ancora sulla porta che gli è
nuovamente costena)

mor. Quella porta, assas-si.ni, assassi.ni, m'a.prite, la porta, la porta, assas-si.ni, m'a.pri-te.

Ex. nr. 12 - Opera „Rigoletto”, actul 2, arie Rigoletto, mäs. 17-20

Un alt moment reprezentativ pentru vocalitatea rolului Rigoletto este duetul cu Gilda din actul al 2-lea - aici, splendidele pasaje sub formă de cantilenă, pline de lirism:

Piü lento $\text{♩} = 60$

Pian - gi! pian - gi fanciul - la, fanciulla pian - gi...

Ex. nr. 13 - Opera „Rigoletto”, actul 2, duet Rigoletto-Gilda, mäs. 18-21

alternează cu stilul *canto di bravura*, în momentul când Rigoletto jură să se răzbune pe Duce:

All^o vivo $\text{♩} = 138$
(con impeto)

Si, ven - det - ta, tre, men - da vendet - ta

Ex. nr. 14 - Opera „Rigoletto”, actul 2, duet Gilda-Rigoletto, mäs. 75-78

Este interesant să descoperim trăsăturile de caracter ale celor două personaje principale masculine, așa cum acestea reies din libret, din muzică și din indicațiile compozitorului. Nu se poate face acest lucru decât raportându-ne și la Gilda, singurul personaj pozitiv din opera analizată. În următorul tabel voi prezenta profilul psihologic al fiecărui personaj:

	GILDA	RIGOLETTO	DUCE
ACT 1	<p>- tânără inocentă și naivă, necunoscătoare a răutății sau vicleniei celor din jur (<i>No, che troppo è bello/E spira amore</i>)</p> <p>- trăiește cu nerăbdare propria adolescență</p>	<p>- personalitate marcată de handicapul fizic și de meseria de bufon (<i>O rabbia, esser diforme!/O, rabbia, esser bufone!</i>)</p> <p>- aversiune pentru societatea înconjurătoare</p>	<p>- persoană cu rang înalt care abuză de poziția sa pentru a seduce femeile, considerându-le la fel pe toate (<i>Questo o quella/Per me pari sono a quant'altre</i>)</p> <p>- plăcerea constituie pentru el un mod de viață, toate femeile trebuind să-i stea la</p>

<p>(Già da tre lune son qui venuta/Ne la cittade ho'ancor veduta)</p> <p>- simte lipsa unui model feminin, tangibil, real, la care să se raporteze (Fatte ch'io sappia la madre mia)</p> <p>- idealizează figura paternă (Oh, quanto amore, padre mio!; Oh, quanto affetto, quali cure/Che temete, padre mio)</p> <p>- atracție pentru misterul din jurul identității tatălui (Patria, parenti, amici/Voi dunque non avete?)</p> <p>- curiozitate față de iubire și atracție fizică (No, che troppo è bello/E spira amore; Sognando o vigile/Sempre lo chiamo/E l'alma in estasi gli dice:t'amo)</p>	<p>(O uomini, o natura/Vil scelerato mi faceste voi)</p> <p>- ură pentru Duce, cu aspecte de gelozie pe exuberanța sexuală a propriului stăpân (Questo padrone mio, giovin, giocondo, si possente, bello)</p> <p>- ură pe imoralitatea curtenilor și aruncarea vinei pe ei pentru gradul de ticăloșie la care bufonul a ajuns (Odio a voi, cortigiani schernitori/ (...)Se iniquo son/per cagion vostra è solo)</p> <p>- negarea propriului Eu, perpetuată prin folosirea constantă a celor două măști: aceea a bufonului, pentru societate și cea a tatălui iubitor și misterios, pentru Gilda (Pari siamo!Io la lingua, egli ha il pugnale/ L'uomo son io che ride; Ma in altr' uomo qui mi cangio)</p> <p>- folosirea răzbunării prin batjocură și provocarea durerii (Qual vi piglia or delirio/A tutte l'ore di vostra figlia/A reclamar l'onore?)</p> <p>- necesitatea de a perpetua în fiica sa caracteristicile</p>	<p>dispoziție (Tutto è gioia/Tutto è festa)</p> <p>- provoacă suferința și ațâță orgoliile la curte prin violarea soțiilor și fiicelor curtenilor</p> <p>- faptele Ducelui atrag blestemul lui Monterone</p> <p>- egoist și mândru, profită de bufonul Rigoletto pentru a-și bate joc de cei de la Curte, atrăgând blestemele lor (replicile lui Rigoletto: In testa che avete, signor di Ceprano?; Voi congiuraste contro noi signore)</p> <p>- mincinos și viclean, mituind slujnica lui Rigoletto, reușește să-i răpească inima Gildei, dându-se drept un student sărac (Gualtier Maldè,/ studente sono... e povero)</p>
--	---	---

		idealizate ale femeii iubite (<i>Ah, veglia, o donna questo fiore</i>)	
ACT 2	<p>- sentiment de vinovăție pentru dorința fizică (<i>Tutte le feste al tempio/Mentre pregava Idio/Bello e fatale un giovine/ Offrarsi al guardo mio</i>)</p> <p>- ia apărarea Ducelui, în ciuda a ceea ce s-a întâmplat în camerele lui (<i>Perdonate, a noi pure una voce/Di perdono dal cielo verrà; Mi tradiva, pur l'amo, gran Dio!/Per l'ingrato ti chiedo pietà!</i>)</p>	<p>- incapacitatea de a-și considera fata ca o individualitate și nu ca o proiectare a propriei răzbunări (<i>Sì, vendetta/tremenda vendetta</i>)</p>	<p>- se apropie de personajul celebru <i>Don Juan</i> prin obsesia pentru femei – trăiește pasional fiecare relație, părând afectat (<i>Ella mi fu rapita; Parmi veder le lagrime</i>)</p>
ACT 3	<p>- naivă, supravaluează personalitatea și comportamentul Ducelui (<i>Io l'amo; Pieta mio padre; Ma pur m'adora</i>)</p> <p>- idealizarea morții și a sacrificiului din dragoste (<i>Oh, qual tentazione!/Morir per l'ingrato; Ah, s'egli al mio amore divenne rubello/Io vo' per la sua gettar la mia vita!</i>)</p>	<p>- neacceptarea impulsurilor afective ale fiicei sale pentru un alt bărbat (<i>E l'ami?; Pure tempo a guarirne t'ho lasciato</i>)</p> <p>- dorește să-și îndeplinească planul de răzbunare cât mai repede, nebăgând în seamă starea fiicei sale (<i>Taci, e mia sarà la cura/La vendetta d'affrettar</i>)</p>	<p>- trece cu ușurință de la o femeie la alta, fiind gata să facă avansuri și să utilizeze toate mijloacele posibile de seducție (<i>Bella figlia dell'amore/Schiavo son dei vezzi tuoi</i>)</p> <p>- își adaptează tehnica de seducție în funcție de pradă</p>

	<p>- transfigurarea personajului după sacrificiul suprem și manifestarea în continuare a dragostei pentru Duce, dar și pentru tată (<i>A me..a lui perdonate!/Benedite... alla figlia...o mio padre.../Lassù in cielo, vicino alla madre..In eterno per voi pregherò</i>)</p>	<p>- nici în finalul operei, când își vede fiica moartă, nu-și acceptă integral vina, considerând că blestemul lui Monterone a cauzat nenorocirea (<i>Ah, la maledizione!</i>)</p>	<p>- când o vizitează pe Gilda se îmbracă în haine locale, iar când sosește în casa Maddalenei, este îmbrăcat în militar.</p>
--	---	--	---

Bibliografie:

1. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, 2 vol., București, 1960.
2. Buga, Ana; Sârbu, Cristina Maria, *4 secole de teatru muzical*, București, 1999.
3. Constantinescu, Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Ed. Muzicală, București, 1980.
4. Emanoil, Alexandru, *Opera italiană în capodopere-belcanto*, Ed. Semne, București, 2008.
5. Garcia, Manuel, *Treatise on the Art of singing*, Leonard & Co, London, 1924.
6. Giuleanu, Victor, *Teoria muzicii*, București, 1998.
7. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968, traducere și glosar N. Gafton.
8. Kirkham, Airlie Jane, *An aural analysis of bel canto: traditions and interpretations as preserved through selected sound recordings*, The University of Adelaide, 2010.
9. Machabey, Armand, *Le bel canto*, Librairie Larousse, Paris, 1948.
10. Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională (Emotional Intelligence)*, Bloomsbury Publishing Plc, 1995), traducător: Irina-Margareta Nistor, ediția a III-a, Editura Curtea Veche, București, 2008
11. Marchesi, Gustavo, *Verdi (Verdi)*, UTET, 1970), traducător: Florina Nicolae, Ștefan Nicolae, Editura Muzicală, București, 1987
12. Passuth, Ludovic, *Muzicantul ducelui de Mantua*, Editura Muzicală, București, 1968
13. Osborne, Charles, *The complete operas of Verdi*, Da Capo Press, New York, 1969

14. Roșu, Adrian, *Vocea de bariton în opere verdiene. Analiza muzicală și interpretativă a rolului Rigoletto*, Editura Muzicală, București, 2014
15. Terenyi, Eduard; Coca, Gabriela, *Interferența artelor, vol 1 – Gândirea dualistă*, Editura Media Musica, Colecția Didactica, Cluj, 2007
16. Voinea, Silvia, *Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale*, Editura Pro Transilvania, București, 2002