

Светлана Тойвакка – доктор философии,
исследователь кафедры музыковедения
Хельсинкского университета
(Хельсинки, Финляндия),
svetlana.toivakka@arkmat.fi

Svetlana Toivakka – Doctor of Philosophy,
researcher Department of Musicology
University of Helsinki
(Helsinki, Finland),
svetlana.toivakka@arkmat.fi

УДК 78.071.2

DOI 10.61908/2413-0486.2016.7.3.36-52

ОПЕРНАЯ ПРИМАДОННА АЛЬМА ФОСТРЁМ:
ОПЫТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

OPERATIC PRIMA DONNA ALMA FOHSTRÖM:
EXPERIENCE OF RESEARCH ON THE MUSICAL
PERFORMERS' ACTIVITIES

Аннотация

В статье кратко излагается жизненный и творческий путь финской оперной певицы, колоратурного сопрано Альмы Фострём (1856–1936). Освещаются вопросы, связанные со статусом Альмы Фострём как примадонны европейского оперного театра.

Abstract

This article is based on the author's studies of the internationally successful Finnish opera singer, coloratura soprano Alma Fohström-von Rode (1856–1936). Fohström-studies focus on the prima donna's professional skills and her supporting cast. The author is also interested in finding out what values, norms, and ideals Fohström's musical worldview consists of.

Ключевые слова: Альма Фострём, Генриэтта Ниссен-Саломан, Аделина Патти, оперная примадонна, бельканто, каденция, виртуоз.

Keywords: Alma Fohström, Henriette Nissen-Saloman, Adelina Patti, operatic prima donna, bel canto, cadenza, virtuoso.

Имя финской оперной певицы и педагога, солистки Большого театра Альмы Фострём (1856–1936) в настоящее время известно лишь узкому кругу специалистов. Слава оперной дивы, «финского соловья», как называла её международная пресса, пришлась на конец XIX – начало XX веков. Годы предали забвению былую славу оперной примадонны.

Альма Фострём родилась в Хельсинки в 1856 году в шведоязычной семье. Замечательные музыкальные способности, любовь к пению и игре на сцене проявились у неё уже в детстве. Присвоенная финским сенатом стипендия дала молодой певице возможность постигать секреты искусства вокала в Петербурге в 1873–1877 годах, где она занималась под руководством Генриетты Ниссен-Саломан (1819–1879). Музыкальный критик и композитор Феофил Матвеевич Толстой (1809–1881), известный под псевдонимом Ростислав, описывает Альму Фострём тех лет: «Госпожа Ниссен-Саломан сидела за роялем и внимательно следила за каждым движением губ ученицы, которая читала ноты. Против неё стояла молоденькая девушка лет 15–16, белокурая, как лён, с большими голубыми глазами, крошечным ротиком и розовыми щёчками – настоящая Грезовская головка. <...> Вот анализ голоса госпожи Фострём: Это сопрано настоящее, самое чистое, но нижнему регистру ещё недостаёт немного полноты. Перемена начинается на *фа диез* первой октавы. На этой ноте грудные ноты переходят в смешанные. Средний регистр очень мягок, но, по мере того как голос возвышается, он получает всё более и более блеска. Начиная с *фа диез* второй октавы, звук идет *crescendo* до верхнего *ре* включительно. Голос г-жи Фострём очень гибкий, обладает врождённую лёгкостью, увеличивающеюся вследствие обработки» [4].

После четырёх лет обучения в Петербурге под руководством Генриетты Ниссен-Саломан финская певица совершенствовала своё мастерство в Милане. Её учителями были Франческо Ламперти (1813–1892) и Феличе Варези (1813–

1889). Позднее она брала мастер-классы у Дезире Арто (1835–1907). После дебюта в 1878 году в опере Шарля Гуно «Фауст» (партия Маргариты) Альма Фострём гастролировала как оперная и концертная певица в странах Европы, Азии, Южной и Северной Америки. Она выступала в миланском театре «Ла Скала», лондонском «Ковент-Гардене», нью-йоркском «Метрополитен-опера», венской, берлинской и рижской опере, в Мариинском театре и на сценах многих других оперных театров и концертных залов мира [6, с. 308].

Альме Фострём неоднократно приходилось петь перед представителями королевских дворов и быть удостоенной наград. Ещё ученицей она выступала перед императором Александром II в 1876 году в Хельсинки и получила от него драгоценный подарок. В 1881 году в Баден-Бадене Альма пела при дворе императора Вильгельма I и была также награждена. В 1883 в Рио-де-Жанейро певица выступала во дворце императора Дон-Педро. В 1887 году английской королевой Викторией она была приглашена на придворный концерт. В декабре 1889 года в Гатчине Альма пела для Александра III и его семьи. Примадонна Большого театра Альма Фострём пела на коронации последнего российского императора Николая II. Примечательно, что в этот исторический день 14 мая 1896 года в свите императора в качестве младшего ассистента был и кавалергард Карл Густав Маннергейм. В 1913 году профессор Альма Августовна Фострём была награждена медалью, утверждённой в память 300-летия царствования Дома Романовых [8, с. 124].

За двадцатипятилетнюю сценическую карьеру она исполнила 40 ролей, среди которых особенно выделялись созданные ею лирические образы [8, с. 121–123]. Её выступление в сложнейшей партии Лючии ди Ламмермур из одноименной оперы Доницетти вызвало восторженный отзыв профессора Московской консерватории Николая Дмитриевича Кашкина (1839–1920), написавшего в «Русских ведомостях» (№ 247 1890 года): «Её доходящий почти до пределов возможностей высоты голос служит ей послушным орудием, с

помощью которого она прекрасно исполняла все прихотливые узоры своей партии».

Альму Фострём многое связывало с Россией. В октябре 1889 года она вышла замуж за русского офицера, капитана Генерального Штаба Вильгельма фон-Роде. С 1890 по 1899 год Альма Фострём была солисткой Большого театра в Москве. Она с успехом дебютировала в роли Виолетты из оперы Верди «Травиата». Владевшая шестью языками (итальянским, немецким, французским, шведским, финским и русским), примадонна исполняла не только партии из опер западноевропейского репертуара, но и русские. В 1902 году в Петербурге Альма Фострём записала четыре произведения. До наших дней сохранилась лишь одна запись её голоса, 46-летняя певица исполняет романс Александра Алябьева «Соловей». Даже несовершенная звукозаписывающая аппаратура позволяет услышать мягкость и утончённость звучания голоса «финского соловья», блестящую технику и изящество исполнения. Методика постановки голоса Альмы Фострём связана со «Школой пения» Ниссен-Саломан.

С 1909 по 1918 год Альма Августовна Фострём преподавала в Петербургской консерватории. Композитор, педагог, один из корифеев отечественного музыкознания, академик Борис Владимирович Асафьев (1884–1949) вспоминает в своих мемуарах: «Инструментировать балет [“Белая лилия”] пришлось летом 1911 года в совершенно исключительной, памятной на всю жизнь обстановке: в городе Лугано на берегу одноименного красивейшего озера в южной – итальянской Швейцарии. Случилось это неожиданно и вместе с тем просто: известная певица, профессор Альма Фострём, в вокальном классе которой я аккомпанировал (у нее дома и в консерватории), решила взять с собой небольшую группу своих частных учениц и провести лето за границей. Она и предложила мне ехать с ней в качестве домашнего аккомпаниатора, предложив скромную плату, но обещая достать, возможно, дешёвый пансион. Я решил воспользоваться этим предложением. <...> Я не заметил, как мы

оказались в Лугано. К вечеру нас встретила Альма Фострём в пансионе в местечке Lugano-Paradiso. Нам отвели уютную, светлую, безупречной чистоты комнату с окнами на величайший массив горы San Salvatore. <...> Ощущения в Лугано вполне отвечали моим давним мечтам, но так, словно я в первый раз в жизни отдыхал в действительности, а не во сне. Только петербургские родные наши не сочувствовали поездке, и потому огорчительные письма нередко напоминали нам о другом мире» [1, с. 459–461].

Революционные события 1917 года резко изменили жизнь профессора Фострём и её мужа генерала фон-Роде. Остаться в большевистской России не представлялось возможным. В 1918 году супругам удалось эмигрировать в Финляндию. В 1920–1928 годах Альма Фострём преподавала в консерватории Штерна в Берлине, с 1928 года – в Хельсинкской консерватории. Умерла профессор Фострём в Хельсинки в 1936 году.



Ил. 1. Альма Фострём (Милан 1877).

История оперного искусства тесно переплетается с творческой деятельностью и личной жизнью знаменитых примадонн, которая отражена не только в научной и мемуарной литературе, но и в многочисленной периодике. Несомненно, что история и теория музыкального исполнительства как наука ещё достаточно молода. Если методика обучения пению насчитывает многие столетия, то изучение деятельности вокальных исполнителей становится объектом исследования значительно позднее.

В исследовании *The Prima Donna and Opera, 1815–1930* (2009)¹ английский музыковед Сюзан Рутерфорд (Susan Rutherford) отталкивается от вопроса: каким образом главенствующая в обществе и в культуре идеология влияет на классовое, социальное и материальное положение оперной примадонны в определённый исторический момент времени [13, с. 24].

Рутерфорд указывает на резкие противоречия, которые содержит стереотип термина примадонна. В истории оперы её первая леди была воспета в сонетах и унижена как женщина, поклонники преклонялись перед ней как перед дивой, музыкальные критики как возвышали её искусство, так и жестоко критиковали. Рутерфорд подчёркивает, что в её исследовательские интересы не входит жизненный и творческий путь лишь одной примадонны, её более интересуют примадонны «prime donne», группа делающих свою работу высокопрофессиональных музыкальных исполнительниц. Одни из них были более знаменитыми, другие менее, и многие её героини уже забыты.

В своей монографии Рутерфорд пытается вписать оперных певиц в историко-социальный, культурный и политический контекст, который включает в себя не только особенности оперной сцены, но и закулисную жизнь. Она описывает как профессиональный опыт и достижения, так и симпатии и антипатии зрителей к той или иной артистке оперы [13, с. 19].

¹ «Примадонна и опера, 1815–1930» (англ.). См.: [13].

Рутерфорд также интересуется, каким именно образом излагаются и истолковываются в прессе образы известных певиц. Музыковед видит феномен примадонны как явление, включающее в себя достаточное количество элементов. Первенствующее место в этом явлении она отдает голосу исполнительницы. Эта составляющая феномена включает в себя также музыкальное образование певицы и преподавание ею вокала после окончания сценической карьеры. Следующей составляющей феномена примадонн, по мнению исследовательницы, является интерпретация роли и профессиональный уровень оперной певицы как драматической артистки. Ещё один компонент феномена примадонны Рутерфорд видит в образе певицы, который создается прессой, а также облик певицы который рождается из её писем, интервью и воспоминаний. Феномен примадонны включает в себя также высокое положение в иерархии оперного театра и материальное благополучие. Эталоном высокооплачиваемой примадонны стала итальянка Аделина Патти (1843–1919) [13, с. 15–16, 23–25].

Вышедшая в свет в 2012 году антология «Искусство примадонны в течение XIX века» (The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth century) под редакцией Рэйчел Коугил и Хилари Порис (Rachel Cowgill & Hilary Poriss) являет собой подтверждение возросшего интереса к искусству выдающихся оперных певиц в академическом англоязычном мире [7, с. xxix].

Исследование *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna* (2015)², продолжает традиции истории музыкального исполнительства [10, с. 305]. В нём автор затрагивает различные аспекты творчества оперной певицы [11, с. 52, 54–55, 62–63]. Внимание автора фокусируется, прежде всего, на профессиональных навыках примадонны, анализе её голоса, выразительных средствах и исполнительских данных. Таким образом, можно утверждать, что художественный вкус и профессиональные достижения основываются на

² «Альма Фострём: мировая примадонна» (фин.). См.: [14].

глубинных жизненных принципах, отражают характер человека, его понимание этики и морали, его мироощущение.

Источниковедческую базу исследования составляют главным образом архивные документы. Это прежде всего личный архив Альмы Фострём, который содержит переписку, ноты и альбом певицы. К тому же в работе задействованы прошения певицы, поданные на имя должностных лиц разного звания и уровня. В рамках данного исследования используется такой многоплановый источник как периодическая печать: тысячи рецензий, интервью, заметок, информации, анонсов в отечественных и зарубежных изданиях. Ещё одним источником можно назвать хорошо сохранившиеся фотографии примадонны, а также мемуары её современников. В исследовании использованы материалы, хранящиеся в Отделе рукописей Национальной библиотеки Финляндии, в архиве музея Сибелиуса в Турку, в архиве Санкт-Петербургской консерватории, в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга, в архиве петербургского Театрального музея, в библиотеке Миланской консерватории, в Национальной библиотеке Милана, а также в архиве берлинского Университета Культуры.

На основании личного архива певицы мы можем больше, чем это представлялось ранее, узнать о примадонне конца XIX века. На ней, занимающей высокую должность первой леди (итал. *prima donna*) труппы, лежала большая, зачастую физически и духовно изнуряющая ответственность, прежде всего, как исполнителя-виртуоза. К тому же ей было необходимо выполнять неписанные законы поведения оперной дивы, чего от неё ожидали коллеги, зрители и музыкальные критики. Даже там, где, казалось, её инициатива находилась в строго регламентированных рамках, продиктованных иерархией механизма оперной труппы и оперной индустрии конца XIX века, примадонна Альма Фострём оставалась способной сохранять свои личностные черты и отстаивать свою точку зрения. Одним из условий исследования является восстановление субъективной стороны исторического процесса,

выявление внутренних побудительных мотивов в поведении людей и реконструкция их системы ценностей. Автором применяется так называемый *персоналистический* подход к анализу явления. Феномен оперной примадонны конца XIX начала XX века изучается через призму личности. В сфере исследовательских интересов также естественным образом попадает эволюция и эстетика итальянского певческого стиля *bel canto* в период активной творческой и педагогической деятельности Альмы Фострём.

В качестве примера к вышесказанному остановимся на одной из трёх рукописных каденций из личного альбома певицы, который хранится в отделе рукописей Национальной библиотеки Финляндии. Это каденция сцены сумасшествия Лючии из третьего акта оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Альма Фострём написала на нотной рукописи: «Королева пения Аделина Патти подарила мне эту, ею собственноручно написанную каденцию на память после моих первых исполнений роли Лючии на сцене лондонского королевского оперного театра Ковент-Гарден, сезон 1885 года» [2]. Эта приписка сделана на отдельном листе и приклеена на ноты каденции позднее. Финская певица подчёркивает, что каденция с флейтой Аделины Патти была для неё одной из самых больших реликвий. Следует отметить, что ещё ученицей Альма Фострем была представлена оперной диве в Петербурге в 1870-х годах, их познакомила Генриэтта Ниссен-Саломан [8, с. 99–100].

В своей «Школе пения» (1881) педагог вокала пишет: «Большее или меньшее украшение или изменение мелодий оперного итальянского репертуара, несколько монотонных в своих стереотипных повторениях, считалось всегда особым искусством. <...> Украшения и варианты, представляющиеся как бы прелестными узорами, канвой для которых служит первоначальное сочинение являются освященными традицией. <...> В искусстве есть известные традиционные секреты, в особенности в деле виртуозности; этих секретов до сих пор никто не позаботился собрать, привести в порядок и издать, так как труда на это пришлось бы употребить не мало» [3,

У автора данной статьи возникло сомнение, была ли каденция подарена действительно в 1885 году. Не менее интересен и вопрос, что заклеила в нотах Альма Августовна Фострём и почему. Ведь в изданной в 1881 году «Школе пения» Ниссен-Саломан мы находим идентичную каденцию:

Пример № 2

*Каденция Лючии из третьего акта оперы Доницетти
«Лючия ди Ламмермур»⁴*



Привлек внимание и тот факт, что Альма Фострём сделала в ней несколько небольших добавок. Она как бы «подогнала» материал для себя, подчёркивая

⁴ См.: [3].

тем самым сильные стороны своего голоса и вокальной техники. В начале каденции певица, примерно в центре первой строки, под $d^2f^2es^2g^2$ добавила *rit.*:

Пример № 3

Фрагмент нотной рукописи

(Альма Фострём добавила *rit.* под $d^2f^2es^2g^2$)



В конце каденции видно, что Альме Фострём удобнее исполнить скачок с f^2 вверх на b^2 , где она добавляет ещё одну трель. Владение именно этим украшением являлось сильной стороной вокальной техники финской певицы.

Пример № 4

Фрагмент нотной рукописи

(Альма Фострём добавила *tr* над b^2 в конце каденции)



Ниссен-Саломан обращает особое внимание на соответствие украшения духу и характеру сочинения. По её мнению, украшения должны быть выбраны со вкусом, их исполнение должно быть удобным и эффективным. Как

предупреждает преподаватель вокала, возможность певицы блеснуть своей виртуозностью в оперных партиях не должна являться главной целью использования украшений. Она также советует не употреблять украшения слишком часто и не изменять мелодию композитора до неузнаваемости [3, с. 89].

История умалчивает, какого мнения была бы Ниссен-Саломан по поводу добавлений, внесенных Альмой Фострём в каденцию, но певица наверняка считала их необходимыми для своего исполнения и для показа своего голоса. Несмотря на то, что автору так и не удалось узнать, что заклеила финская певица в нотах каденции, это не так уж и важно. Значимой является сама каденция, благодаря которой мы видим уровень владения колоратурным пением у Альмы Фострём, а также мнение выдающейся оперной певицы Аделины Патти о профессионализме «финского соловья».

Внимание привлекает ещё один факт. Как мы уже ранее упомянули, все каденции, опубликованные в 1881 году Василием Васильевичем Бесселем в третьей части «Школы пения» Ниссен-Саломан, являются анонимными. А вот в сборнике Луиджи Риччи *Variazioni-Cadenze-Tradizioni* для женского голоса (I часть 1903) автор упоминает имена всех создательниц каденций. В его издании мы находим другую каденцию Лючии, сочиненную Аделиной Патти.

Пример № 5

Каденция Люции, сочиненная Аделиной Патти
из сборника Луиджи Риччи Variazioni-Cadenze-Tradizioni
для женского голоса (I часть 1903)



Приведенную выше импровизацию Аделины Патти анализирует Анна Евгеньевна Хоффманн в своей диссертации «Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика» (2008). Хоффманн констатирует, что в истории итальянской оперы XIX век был эпохой примадонн и див, которые обладали большой творческой свободой. Певица была истинным соавтором композитора, зачастую к тому же и вдохновительницей. Так как оперы писались для известных примадонн, то точками отсчета для нового музыкального

произведения являлись тембр голоса певицы, уровень владения вокальной техникой и актёрским искусством, её художественный вкус. В оперной традиции было принято варьирование мелодической линии, добавление собственных каденций и украшений. Не была исключением и замена одной арии на другую [5, с. 107].

Анализируя каденцию Патти Хоффманн указывает на применение таких элементов вокальной техники, как трели и пассажи, а также контрастное чередование *legato* и *staccato* внутри одного пассажа. Импровизацию Патти отличает деликатная работа с тематическим материалом. Хоффманн обращает также внимание на использование Патти широко применяемого В. Беллини приема ритмоинтонационного варьирования. Она поёт пассажи, включая в них проходящие хроматические звуки. По мнению Хоффманн, Патти является певицей беллиниевского плана [5, с. 128–130].

Истинная *prima donna* обладает качеством притягивать к себе всё внимание публики с первого появления на сцене. Примадонны относятся к числу избранных высокопрофессиональных музыкантов, которые одновременно являются и замечательными театральными артистами. Культ оперных певиц зародился уже в XVIII веке. С годами образовалось нечто, состоящее из воображения и реальности, из которого постепенно слепился архетип примадонны как капризной, взбалмошной, самовлюбленной, но вместе с тем завораживающей женщины. Заполняя нишу между известностью и личной жизнью, между фикцией и реальностью примадонна стала даже главной героиней оперы, например, в «Тоске» Джакомо Пуччини [7, с. xxvii].

Примадонна – это на сегодняшний день хорошо узнаваемый культурный символ [7, с. xxxiv]. Хочется подчеркнуть, что отношения между оперой и примадонной не являются безоблачными. Для одних она выступает почти синонимом оперного искусства. Для других она отнюдь не на самой высокой ступени социальной лестницы, зависима от руководства театра и вкусов публики, а критики подчас видят в ней лишь непредсказуемую, капризную

женщину [7, с. xxvii]. Возможно именно поэтому исследователи истории оперы долгие годы не обращались к искусству примадонн.

Литература

1. Асафьев Б. Мысли и думы. О себе. Л.: Музыка, 1942.
2. Личный альбом Альмы Фострём: 43 // Архив Национальной библиотеки Финляндии.
3. Ниссен-Саломан Г. Школа пения. СПб.: Бессель, 1881. 67 с.
4. Санкт-Петербургские ведомости. 1877. 7 января.
5. Хоффман А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 225 с.
6. Юшков Н. Альма Фострем, «финский соловей» // Материалы для истории русской литературы и театра. Казань, 1893.
7. Cowgill R. & Porris H. (ed.). *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth century*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 416 pp.
8. Ervé P. *Alma Fohström*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1923.
9. Graziano J. (ed.) *European Music & Musicians in New York City 1840–1900*. University of Rochester Press, 2006, 343 pp.
10. Huttunen M. *Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia*. In *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY, 2002, 466 s.
11. Peltonen M. *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus, 1999. 173 s.
12. Ricci L. *Variazioni-Cadenze-Traditioni*. Vol. 1, *Voici femminili*. Milano: Ricordi, 1903.
13. Rutherford S. *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 393 pp.
14. Toivakka S. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. Suomen musiikkitieteellinen seura, 2015. 311 s.
15. *Uusi Aura*. 1936. 1 Jaanuaril.

References

1. Asaf'ev B. *Mysli i dumy. O sebe* [Ideas and thoughts. About myself]. Leningrad: Muzyka, 1942.
2. Lichnyj al'bom Al'my Fostrjom: 43 [Personal photobook of Alma Fohström]. *Arhiv Nacional'noj biblioteki Finljandii* [The Archive of the National Library of Finland. Photo 43].
3. Nissen-Saloman G. *Shkola penija* [The school of singing]. St. Petersburg.: Bessel', 1881. 67 p.
4. *Sankt-Peterburgskie vedomosti*. 1877. 7 janvarja [The St. Petersburg Gazette. 1877. January 7].
5. Hoffman A. *Fenomen bel'kanto pervoj poloviny XIX veka: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'skoe iskusstvo i vokal'naja pedagogika: dis. ... kand. Iskustvovedenija* [The

- phenomenon of the bel canto of the first half of the 19 century: composer's creativity, performing art, and vocal pedagogics: thesis research... of the Ph.D. in History of Arts]. Moscow, 2008. 225 p.
6. Jushkov N. Al'ma Fostrem, «finskij solovej» [Alma Fohström, the "Finnish Nightingale"]. *Materialy dlja istorii russkoj literatury i teatra* [Materials for the history of the Russian literature and theater]. Kazan', 1893.
 7. Cowgill R. & Porris H. (ed.). *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth century*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 416 p.
 8. Ervé P. *Alma Fohström* [перевод]. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1923.
 9. Graziano J. (ed.) *European Music & Musicians in New York City 1840–1900* [перевод]. University of Rochester Press, 2006. 343 p.
 10. Huttunen M. *Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. In Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY, 2002. 466 p.
 11. Peltonen M. *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus, 1999. 173 p.
 12. Ricci L. *Variazioni-Cadenze-Traditioni. Vol. 1, Voici femminili*. Milano: Ricordi, 1903.
 13. Rutherford S. *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 393 p.
 14. Toivakka S. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. Suomen musiikkitieteellinen seura, 2015. 311 s.
 15. *Uusi Aura*. 1936. 1 Jaanuaril.