

Koloratúra-történetek: „Lucia”. A kadencia egy pillanata

SZABÓ Máté

University of Theatre and Film Arts Budapest, Doctoral School
szabo_mate@yahoo.com

Abstract: Coloratura-stories: “Lucia”. A Moment of a Cadenza

My research focuses on a useful dramatic approach to opera coloratura. The details, which require braveness as well as extraordinary technical knowledge and skills, do not necessarily become the culmination of a performance, only from formal implementation. Starting from the initial phenomena of sheet music writing, examining the phenomena of different eras of opera literature, by parallel and simultaneous analysis of harmonic and psychological processes, my aim is to shed light on the possibilities of content and dramaturgy. A language, a way of thinking, which seems to be able to shed light on the character's position by focusing on the 'fate' of the melody, seems feasible. In stage work, I try to find a useful practical tool to approach nonverbal vocal possibilities in comparison with the tools of verballity. Further on, I share my experiences of the cadenza from the 'madness scene' of "Lucia of Lammermoor" by Donizetti.

Keywords: coloratura; opera; cadenza; non-verbal; Lucia of Lammermoor.

Bravúr és tartalom

„Minden azon múlik, mi játszódik le belül, a többi csak koreográfia.” (Jászay, 2019) Ezekkel a szavakkal fogalmazott Edita Gruberova Erkel színházi utolsó Lucia-alakítása kapcsán.

Sokan a háromvonalas f kiéneklése miatt nézik végig a *Lammermoori Luciát*. Az egy operai évad során jó esetben tucatszor előforduló teljesítmény mögé egy élet szerveződik. A háromvonalas f-et megelőzi egy történet, egy dramaturgia, a hangot megelőzi egy duplaária, melynek az első felében egy háromperces koloratúra-kiállítás figyelhető meg, az f hang tehát nyilvánvalóan egy zenei (és elvileg drámai) csúcspont, de vajon milyen viszonyban van itt forma és tartalom? Ez a kérdés természetesen akkor



merülhet fel, ha feltételezzük, hogy van tartalom, és ez különbözteti meg mindezt pusztán a teljesítménytől.

Kutatásom középpontjában az operai koloratúra drámailag hasznos megközelítése áll. Komplikáltsága rendkívül magas szintű virtuozitást, technikai tudást és képességet kíván az előadótól, legtöbbször futamokkal, trillákkal, széles ugrásokkal, vokális zene esetében a lehető legmagasabb hangfekvésben. Ez elsősorban teljesítmény, mely tehetséget, képességet, sok évnyi kíméletlen gyakorlást, érzékenységet, ugyanakkor kellő helyzetben megfelelő hidegvért igényel. A bravúrként számontartott, rendkívüli technikai tudást és képességeket igénylő részletek jó esetben nem csak a formai megvalósítástól válnak egy előadás csúcspontjává. A kottairás kezdeteitől indulva, az operairódalom különböző korszakainak jelenségeit vizsgálva, összhangzattani és lélektani folyamatok párhuzamos és egyidejű elemzése által célozom a tartalmi, dramaturgiai lehetőségek megvilágítására. Dallam és kíséret viszonyának precíz vizsgálatán keresztül olyan világ nyíthat meg az énekes számára, ahol az énekelte hangjegyek egy drámai folyamat alkotóelemeivé válhatnak. Kialakíthatóknak tűnik egy nyelvezet, egy gondolkodásmód, mely a dallam „sorsának” fókuszba helyezésével képes a szereplő helyzetére rávilágítani. A színpadi munka során hasznos gyakorlati eszközt igyekszem tehát találni, mely a nonverbális vokális lehetőségeket a verbalitás eszközeivel képest megközelíteni. Amennyiben ez rendelkezésre áll, olyan háttért jelent, amely az énektechnikai *mutatványra* redukált éneklést nemcsak tartalommal tölti meg, de arra is képes, hogy helyes „támaszként” szolgáljon, technikai és lélektani értelemben is. Tapasztalatom szerint a megvalósulás pillanatában a félelem helyébe a színház lép, ahogyan fordítva, mintha a színházi helyzet elvonná a figyelmet attól az univerzális szorongástól, amely a bravúráriákat övezi. Hasonló ez a cirkuszi attrakcióhoz, ahol a *megfelelő cél* fókuszba helyezése csökkenti az egy pillanatban rejlő kockázatot, legalább azzal, hogy az akrobata nem gondol rá, tudatában tehát megszűnik akrobata lenni. Munkám tehát ennek a *megfelelő célnak* a megfogalmazása, amely jó esetben a bravúrária terheit megszünteti.

Mi a koloratúra?

Egy nem mindennapi zenei eseménynek dramaturgiai következménye van, nem véletlenül áll tehát szoros kapcsolatban egymással a zenedrámában koloratúra és abnormalitás.

A *koloratúra* „magas hangok gyors egymásutánja, szöveg nélkül, mint énekszólami ékítménye. Zenei szakszó az olasz *coloratura* (ékítés, színesítés) nyomán, a *colorare* (színez) igéből; forrása a latin *color* (szín)” (Tótfalusi, é.n. *koloratúra* szócikk). A szó eredete mögött egyszerű, gyakorlati ok rejlik: a tintatakarékosság. A vonalrendszeres (*diasztematikus*) kottairás során, melynek „atyjaként” Arezzói Guido (kb. 991–1050) pomposai bencés szerzetes tartják számon, a leggyakrabban előforduló hangjegyeknek, a perfekt, vagyis az egész hangoknak csak a körvonalát rajzolták meg. A különböző *menzúrákat* – vagyis az



imperpekt értékeket – a legkülönbébb módszerekkel jelölték, amelyből a legritkábban előforduló hemiolák ábrázolása esetén színezték be – vagyis *kolorálták* – a hangjegyek belsejét (Bali, 2015, 1). „A hemiola terminus mögött az antik görög elmélet *hémiolios* fogalma rejlik, melynek jelentése »fél és egész«.” (Kárpáti, 2010, 21)

A Grove zenei lexikon szerint „virtuóz passzus, amelyet egy koncert tétel vagy ária vége felé illesztenek be, amelyet általában egy koronás szünet előz meg, esetleg egy kvartszekt tonika akkord kíséretében. Lehet improvizált, vagy komponált. Utóbbi esetben a cadenza gyakran a tétel fontos szerkezeti része” (Badura-Skoda, V. Jones és Drabkin, é.n.).

A kadencia különálló zenei egység, mondhatnánk egyszerűen: ez az, amikor az énekes számára „szabad a terep”, ugyanakkor ez a szabadság az énektechnikai adottság által erősen meghatározott és kidolgozott részlet, melyben, ha indirekt módon is, de valahol jelen van az előadó személyes elképzelése az adott dramaturgiai pillanatról. Hogy ez hogyan és ki által kerül a kottapapírra, esetenként egyedi és érdekes történet.

A példa

A *Lammermoori Lucia*, Donizetti 1835-ben, Walter Scott 1819-es romantikus regénye alapján írt operája 17. századi történet.¹ A híres örülési jelenetben Lucia megjelenésekor a vonósok szorongással teli atmoszférát teremtenek. A c-moll dominánsából kiindulva az előbbihez képest félhanggal feljebb megszólaló szekció ezután harmadik, ötödik fokra, majd oktávra lépve visszatér a dominánsra. A zenekari textúra az első fuvola megszólalásával változik. Lucia örületének fő megnyilvánulása a hallucináció. Donizetti a fuvolával fejezi ki Lucia romló mentális állapotát vonós pizzicato kíséretében. A fuvola az egész jelenet során a szopránhanghoz igazodik, vele összefonódó dallamokat és unisono részleteket alkotva.

Az áriának 431 üteme négy részből áll, *Scena, Cantabile, Tempo de mezzo, Cabaletta*, a másodikat kadencia zárja (Gerber, 2015, 28–35).

Donizetti eredetileg egy ritka hangszerre, az üvegharmonikára írta az áriát, aminek a hangja a legenda alapján örületet okoz. Valójában az oktáv nem a tizenkét egymástól megszokott módon elválasztható hangra oszlik, hanem a végtelenségig, attól függően, hogy az előadó vízbemártott ujjai a fektetett üveghengeren hova siklanak. A *glissando* hatás okozta esetleges intonációs pontatlanság az emberi tényező, vagyis a bizonytalanság folyamatos sugallatával járja körül a vele duettet éneklő énekesnőt. Manapság csak ritka esetben állnak rendelkezésre üvegharmonikán játszani képes

¹ A történet röviden: Lucia és Ashton testvérek, Ashton, a családfő Arturót szánja Luciának, de Lucia a család ősi ellenségébe szerelmes, akit Edgardónak hívnak. A természetben titokban megesküsznek, majd Ashton egy hamis levéllel elhítteti Luciával, hogy Edgardo elhagyta, Lucia összeomlik, sor kerül az esküvőre, ahol Lucia vérfürdőt rendez, majd megjelenik a násznép előtt.



művészek (és a sokszorosan biztosított hangszer szállításához szükséges anyagiak), ezért többnyire két fuvolával szokták pótolni.

Az ária első része rögtön hat tempóváltást tartalmaz, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro Vivace*, *Larghetto*, majd ismét *Andante*, és megint *Allegro és Larghetto*. Lucia különös állapotban van. A történet és az opera motívumainak keveredéséből az derül ki, hogy ő tulajdonképpen „kimenekült”, és Edgardo hangját hallja. A fantáziája által újateremtett valóságban az idill időszakonta keveredik a horrorral, ebben a rapszodikus váltakozásban jutunk el a tisztaságtól áthatott esküvői képzetig, melyben a vendégsereg jelenlétében megesküszik láthatatlan szerelmével. Különös, valóságtól – észlelhetően – menekülő boldogságában egy mondat ismétlésébe keveredik:

Del ciel clemente un riso
la vita a noi sarà!²

Ez a *Larghetto* téma, vonós pizzicato kíséretében a címszereplő eddigi legbonyolultabb vokális megszólalása, terc és sext meneteket tartalmazó duett az öt kíséző szólóhangszerrel.

A szabad ég alatt tett, egyedi szakralitással rendelkező eskü felidézéséből születik aztán a cadenza, és ezen belül található egy kulcsmotívum, mely jelen vizsgálatom tárgya.

Lucia-kadenciatörténet

A Ricordi 1981-ben újra kiadta az opera Donizetti-féle, kritikai kiadását. Ha meghallgatjuk az 1976-ban López-Cobos által a Covent Garden-ben vezényelt verziót Montserrat Caballéval és José Carrerasszal, a kadencia helyén még csupán egy akkordfelbontást hallani, ahogyan ez látható volt az eredeti kottában.



Lucia di Lammermoor, Vocal Score (Donizetti, 1986) 158.old

A legújabb kéziratos források szerint a híres cadenza 1889-ből származik, és nagy valószínűséggel Mathilde Marchesi komponálta tanítványa, Nelly Melba számára az opera párizsi, Palais Garnier-beli bemutatásakor. A cadenza messzemenőkéig alkalmas a könnyed virtuozitás bemutatására.

² „Az élet számunkra az ég irgalmas mosolya lesz.” (Fordította Fischer Sándor)



A beillesztett részlet éppen arra ad lehetőséget, hogy elszakadva a kísérőhangszertől, az énekesnő egyedül maradjon a zenei űrben.

Marchesi mellett számontartják Luigi Ricci, Joan Sutherland és Robert Larsen variációit, de a legutóbbi, Kocsár Balázs által vezényelt Erkel színházi bemutatón Kolonits Klára előadásában Dinyés Dániel zeneszerző, karmester keze nyoma is ott volt. Ezt az előadást volt szerencsém rendezni, Miklósa Erikával a testvérszereposztásban. Egy japán turnén az előadásban szerepelt Rost Andrea és Edita Gruberova, akinek a felvételeit hallgatva készültem fel a rendezésre.

A turné előtt leülhettem vele azzal a céllal, hogy vázoljam elképzeléseimet (melyek éppen az ő előadását hallgatva alakultak), majd a budapesti vendégjáték alkalmával próbáltunk is. Természetesen ebben a szférában a rendező a megszokás szerint nem több egy idegenvezetőnél, aki megismerteti a vendégstárral a bejáratot és a kijáratot, ugyanakkor a cadenza kapcsán sikerült vele megértetnem, hogy az egy térben játszódó előadás különböző tereinek tudatosítása alkalmas az örülési jelenetben egy saját világ teremtésére, és mivel Donizetti is úgy építette fel az áriát, hogy abban korábbi motívumok, dallamemlékek keverednek, ezen „emlékek” térben és zenében találkozhatnak az általa játszott Lucia fejében. Ez természetesen csak kis részlet ahhoz a felépítményhez képest, melyben részéről évtizedek tapasztalata rejlik, ugyanakkor a cadenza végpontjának utolsó momentuma esetében, amikor – sűrű bocsanatkérések közepette – éppen a c hang elérésének hiányánál jártam, az addig csupán udvarias túsres helyébe váratlan felvillanyozottság lépett.

A kadencia legvégén ugyanis egyszer csak visszatér Lucia és Edgardo titkos találkozásának azon dallama, mely Lucia számára a „szerelmi referencia”. Ez a két szerelmes első kettősének azon pillanata, amikor – miután gyűrűt cseréltek – költői szavak közé font dallamban bizonyosodnak meg a határokon túlívelő, örök szerelemről. A lírai dallam félhang oda-vissza lépések után egészhangonként lépdel lefelé, majd az alaphangról elindulva felfele dúrban a moll második fokára vezető hang irányába, mely a mantra- vagy körforgásszerű ismétlés bázisa. Ez egy c hang. Rendkívül jelentős emlék a gyűrűcsere, hiszen két ellenséges családról van szó. Mindketten szakítanak önnön hátországukkal, és viselik inntól kezdve a másik sorsát. Lucia szemében, bátyja ármányának következtében Edgardo ezt a felbecsülhetetlenül magasrendű esküt szegi.

*Verranno a te sull'aure
i miei sospiri ardenti,
udrai nel mar che mormora
l'eco dei miei lamenti.
Pensando ch'io di gemit
mi pasco e di dolor,
spargi un'amara lagrima
su questo pegno allor,
ah, su questo pegno*

*Ha száll a szél a légen át
S szavában sóhajt a bánat,
Ha tenger árja zúg feléd,
Mormolva panaszt utánad,
Megerzsem néma sóhaján a szíved bánatát,
Hullass egy égő könnyet rá, hű szíved zálogát!*

Donizetti: *Lammermoori Lucia*, III. felvonás, I. kép, fordította Fischer Sándor



A kadencia végén a Marchesi-féle verzióban, a dallam felidézésekor a sor eljut a végéig, vagyis végigmegy a dallam, eljutunk arra a pontra, ahonnan a duett ismétlődik. A Ricci-féle variációban, melyet például Edita Gruberova énekel, vagy éppen Diana Damrau, a dallam megakad a c előtt, és ebből a megakadásból születik aztán egy különös értelmezésre szoruló helyzet, melyből aztán kitör a végső sikoly. Ez az opera esetében egy háromvonalas F hang.

A kadenciákat, a zenei végkimenetelt szem előtt tartva, a torok sajátosságaihoz igazítva írják legtöbb esetben az énekes legbizalmasabb munkatársai, a korrepetitoraik, de olykor maga a karmester vagy egy komponálásban jártas személy.

A koloratúraéneklés egy szoprán vallomása szerint „kötéltánc”. Egy szélsőséges érzelmi állapotban lévő színpadi karaktert kell ábrázolni a legprecízebb tudatossággal. Felmerül a kérdés, lehet-e egy ilyen „munka” közben érzelmeket ábrázolni? Az emberi érzékenység magát a bravúrmutatványt teheti sérülékennyé, ugyanakkor a színpadon egy örülési jelenetben a legnagyobb bravúr éppen ennek a sérülékenységnek a felmutatása. Egy szélsőséges drámai pillanat különböző eszközökkel (eredeti regény, librettó, zene) történő egyidejű megvalósulása mögött létezik egy közös gondolati-érzelmi forrás, melynek tolmácsolása a különböző előadói szinteken (zenekar, karmester, szólista) hatalmas koncentrációt igényel. Hogyan lehet megtalálni azt az ideális alkotói állapotot, amely nem akadályozza egyik lényeges komponens – vagyis színház és zene – megvalósulását sem?

A kötéltánc-metaphora több értelemben is megállja a helyét. Egyrészt az előadói szituáció esetében a különböző intonációs mumusoktól való rettegés, vagyis a kötélben való megingás, a mélység, lezuhanás és mindennek végletes következményei hasonló veszélyek, mint amelyek a színpadi szólistát fenyegetik. Mindaz pedig, amire az irodalmi nyelvben utal, a két világ közti kifeszítettség, melyet épelméjűségnek és örületnek szokás nevezni, az elszenvedő fikciós karakter részéről tragikus módon éppen fordítva vetődik fel: a realitás elvesztése jelenti a feloldozást. Sok esetben ennek utolsó pillanatban történő felismerése okozhatja azt a szélsőséges reakciót, amelyet a zeneszerző a létező legmagasabb elénekelhető hangra írt, ahogyan ez hallható az ária legvégén.

Úgy gondolom, létezik egy veszély. A forma, vagyis a zene megszólaltatása a zene ereje által önmagában tartalomnak tűnhet. Sok esetben – tapasztalatom szerint – az énekes mint egyfajta médium a hatása alá kerül, ehhez azonban szükséges, hogy – ha a pontos útvonal nem is áll a rendelkezésére – az *irányról* legyen fogalma. A kötéltáncos arra figyel, ahova el akar jutni. Különös módon ez segíti ahhoz, hogy a megfelelő helyre lépjen. Ellenkező esetben nem biztos, hogy eljut a végéig. Bátor elrugaszkodással, némileg hasonlatosnak mondható ez a Heisenberg-féle határozatlansági relációhoz, ahol



vagy azt határozhatjuk meg pontosan, hol van egy részecske, vagy azt, hogy hova tart.³ Próbára és előadásra vonatkoztatva, egészen más a színpadon, előadás közben történő létezés és az oda vezető út, mely a kidolgozás kíméletlen gyakorlati elemeivel van tele. A próba az idő megállításának lehetősége miatt alkalmat ad arra, amire a megállíthatatlan színpadi idő már nem. Az csak a fikciós eseményeket foglalja metrikus keretbe. Ebbe elvileg már nem férhet bele más gondolat, hiszen az – még ha felfoghatatlanul gyors is a sebessége – szükségképpen eltereli a figyelmet arról, amiről a zene szól. Azt a ritkán használható eszközt pedig, amikor a vokalitás határait feszegetjük, az opera – mint színházi műfaj – a dráma szélsőséges pillanataira tartogatja. Hogyan valósulhat meg bravúr és dráma egyidejűleg? Mit lehet tenni annak érdekében, hogy a próbák alatt a zenei elemzés által lokalizált „elemi részecskék” az élő előadáson már zavartalan mozgásban, lendületben létezzenek? Kérdezhetném úgy is, hogyan lehet elvonni a figyelmet a fehér elefántról? Feladattal.

Mi tehát a *határozott* segítség, amit adhat egy rendező?

Adott a kotta mint közös referencia, melyet párhuzamba állítunk az adott drámai pillanattal. Mindezt a nagy zenei-drámai egység viszonylatában érdemes elemezni.

Jelen esetben, ha a Marchesi-féle verziót használjuk (Marchesi 1900, 45-53), Lucia a duett felidézésekor

1. nem jut el a c-ig,

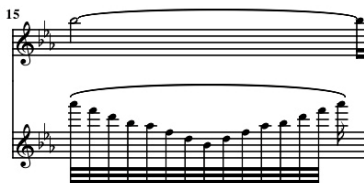


2. megreked,



3. tartja magát, miközben belül összeomlik,

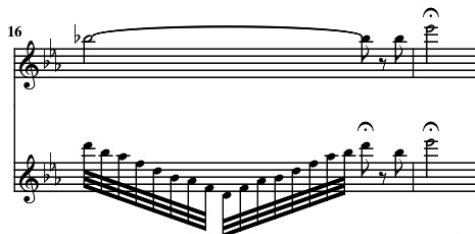
³ Werner Heisenberg (1901–1976) német fizikus 1927-ben publikált elve. A kvantumelmélet egyik alapja, mely szerint egy részecske helyzetét és sebességét (illetve impulzusát) egyidejűleg nem lehet pontosan meghatározni. Simon Stephens angol drámaíró azonos című darabjának bázisa ez a gondolat.



4. újraépül, összezavarodik, majd nagy erővel feltornázza magát,



5. érezhetően ismét a kiinduló hangon vagyunk, amely ekkor, a kíséreten belüli B szeptimfelbontás miatt, már mint domináns működik, vagyis hatalmas erővel vezet az Es-re, ahol még egyszer megnyomja a B-t, és azt gondolhatjuk, a végső Esz a sikoly. Pedig nem. A végső hang előtt még egyszer megvibráltatott B hang által/közben tudatosul benne a tragédia. (Filmen itt lenne közeli a szemekről.) Az Esz a valóságtól való eltávolodás, a megtisztulás, a boldogság. Vagyis: a halál.



A rendezői lehetőség

Természetesen számtalan kontextusteremtő scenikai opció állhat rendelkezésre. (A régi helyét elfoglaló Ashton-világ és a Ravenswood-múlt egyidejű jelenléte, a skót kísértetvilág, vagy akár bármely huszadik századi autoriter rendszer analógiája...) Mindezekről természetesen semmiképpen sem lehet független mindaz, ami a munka során elhangzik, jelen esetben én az előadóval – a nonverbális vokális anyagon – történő közös munkában igyekszem rámutatni pár lehetőségre.

Az egyik az elakadt c hanggal kapcsolatos. Miután a szerelmi referencijelenet a kadencia előadási helyéhez képest jobbra zajlott le két felvonással korábban, arra kértem, hogy tartson kapcsolatot annak hült helyével. Nem tartottam volna mindezt a kelletténél nagyobb jelentőségűnek, ha a szerepet több százszor éneklő művész nem lett



volna láthatóan hálás ezért a minimálisnak tűnő inspirációért, kapaszkodóért. A hangsor és a szereplő hiánya ezáltal ugyanis találkozhat a színpadon.

Sok más eszköz adódhat, például egy kellék, az esküre emlékeztető gyűrű használata, mely eddigre szintén: hiányzik. Az imént említett, az ismétlés által megerősített dominánshang elhangzásakor a gyűrű hiánya szintén tartalmat adhat az akkor megszólaló hangnak.

Talán ezekkel a zenei motívumokra drámai okozatként tekintő példákkal megvilágítható, miféle segítséget nyújthat egy verbális eszközöket használó rendező a bravúros vokalitást és a színjátszást bizonyos tudatossági szinten ötvöző énekesnek. Mindezen túl természetesen praktikus, énekestől függően akár egészen komplikált fizikai instrukciókkal, a színpadi közeg bizonyos jelentéssel bíró területeire való rávilágítással lehet segíteni, de egy határon túl mindezek ajánlatok kell, hogy legyenek, melyek jó esetben tartalmi támasszal szolgálnak az énektechnikai támasz mögött.

Ki határozza meg, hol van ez a határ? Az énekes. Ez azonban nem jelenti feltétlenül a rendezővel szemben tanúsított alázat hiányát, csupán az énektechnikai tényező által determinált prioritás vitán kívüli tényét, melynek legideálisabb körülményeinek megteremtésének érdekében köt szövetséget énekes és rendező.

Ezen szövetség célja, ugyanakkor eszköze a színház.

BIBLIOGRÁFIA

- Badura-Skoda, Eva, V. Jones, Andrew és Drabkin, William, é.n., Cadenza [online], *Grove Music Online*, [Letöltés időpontja: 2021. január 12.]. Elérhető: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043023>
- BALI János, é.n., A fehér menzurális notáció [online], *Furulya.hu*, [Letöltés időpontja: 2021.01.11.]. Elérhető: <http://furulya.hu/reneszansz/kottak/notacio.pdf>
- DONIZETTI, Gaetano, 1986. *Lucia di Lammermoor: Vocal Score* (G. Schirmer Opera Score Editions), ISBN 10:0793528623.
- DONIZETTI, Gaetano, 1992, *Lucia di Lammermoor in Full Score*, Mineola, Dover Publications.
- GERBER, Melissa, 2015, Donizetti's Lucia di Lammermoor. In: *Power in Madness A critical investigation into the musical representation of female madness in the mad scenes of Donizetti's 'Lucia' from Lucia di Lammermoor (1835) and Thomas's 'Ophélie' from Hamlet (1868)*, Pretoria, University of Pretoria, 41–89.
- JÁSZAY Tamás, 2019, Edita Gruberová: „Bocsánat, én 51 éve állok a színpadon” [online], *Fidelio*, [Letöltés időpontja: 2021. január 12.]. Elérhető: <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/edita-gruberova-bocsanat-en-51-eve-allok-a-szinhazon-143965.html>



- KÁRPÁTI János, 2010, Hemiola jelenség a Földközi-tenger térségében. *Magyar Zene*, Vol. XLVIII, no. 1, 20–30.
- LARSEN, Robert és GERHART, Martha (szerk.), 2002, “Il dolce suono.” In: *Coloratura Arias for Soprano: G. Schirmer Opera Anthology*, New York, G. Schirmer, Inc, 122–144.
- MARCHESI, Mathilde [ed.], 1900. *Variantes et points d'orgue, composés pour les principaux airs du répertoire par Mathilde Marchesi pour les élèves de ses Classes de Chant*, Paris: Heugel et Cie.
- RICCI, Luigi, 1937a, *Variazioni-Cadenze-Tradizioni Per Canto: Vol. 1 (Voci femminili)*, Milan, Universal Music Publishing Ricordi S.r.l, 42–57.
- RICCI, Luigi, 1937b, *Variazioni-Cadenze-Tradizioni Per Canto: Vol. 2 (Voci maschili)*, Milan, Universal Music Publishing Ricordi S.r.l, 25–27.
- RICCI, Luigi, 1939, *Variazioni-Cadenze-Tradizioni Per Canto: Appendice (Voci miste)*, Milan, Universal Music Publishing Ricordi S.r.l, 32–38.
- SUTHERLAND, Joan és BONYNGE, Richard (szerk.), 1985. *The Art of Joan Sutherland: Volume 1: Famous Mad Scenes*, London, Joseph Weinberger.
- TÓTFALUSI István, (é.n.), Koloratura [online], *Magyar etimológiai nagyszótár*, [Letöltés időpontja: 2021. január 12.]. Elérhető: <http://www.szokincshalo.hu/szotar/?qbetu=k&qsearch=&qdetail=5779>.