

Kadence Eleonory z Ehrenbergů¹

MILAN POSPÍŠIL

Pěvecký pedagog a skladatel František Pivoda (1824–1898) se v závěru *Nové nauky zpěvu* zabývá operními kadencemi. Rozlišuje jejich různé druhy a vysvětluje své pojetí vzorových kadencí, jež v notované podobě měly sloužit k praktickému použití.² Kadencím pak věnoval ještě obsáhlejší pojednání, které vydal samostatně česky a německy.³

Pedagogické využití nejen vlastních instruktivních kompozic, ale také úryvků z oper a jejich zpěvních variant pocházejících z živé interpretační tradice zařazuje Pivodovu koncepci k pěveckým školám, obsahujícím jak návody k provádění ozdobného zpěvu a kadencí, tak varianty kadencí, představovaným hlavně autory jako Manuel García, Mathilde Marchesi a Luigi Ricci.⁴ Recepty Pivodových prací se ovšem nemůže srovnávat se školami Garcí a Marchesiové, rozšířenými v překladech po celém světě, ani s dodnes užívanou a stále vydávanou antologií Ricciho. *Nová nauka zpěvu* vycházela na pokračování od roku 1879, poslední sešit obsahující kapitolu o kadencích je z roku 1883. Označení Eleonory z Ehrenbergů v separátním pojednání jako „bývalá výtečná virtuosní pěvkyně české opery“⁵ zřejmě reflektuje její odchod z Národního divadla, takže tento nedatovaný spis vyšel

1) Studie vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národnímu muzeu (DKRVO). Autor děkuje všem, kdo mu v práci pomohli: Emilio Sala zpřístupnil důležitou disertaci (Lanfossi, Carlo Giorgio: *Il problema delle variante di tradizione nell'opera italiana ottocentesca: il caso di Luigi Ricci*, Università degli studi di Milano. Facoltà di lettere e filosofia. 2004–2005) a v Česku nedostupný spis Mathilde Marchesi (viz poznámku 4); Dagmar Štefancová poskytla k prozkoumání celý fond Františka Pivody v Národním muzeu (NM) – Českém muzeu hudby (ČMH); Lenka Šaldová upozornila v obtížně dostupných fondech Divadelního oddělení Národního muzea (DONM) v Terezíně na podstatné prameny; Matěj Dočekal dohledával hlasové knížky Eleonory z Ehrenbergů v knihovně notových materiálů Národního divadla v Praze; Jitka Ludvová poskytla informace k pěvkyni Zelij Trebelli ve Stavovském divadle; Dagmar Kalousová zdigitalizovala relevantní prameny z fondu František Pivoda v ČMH; Jana Plecítá počítačově upravila digitální fotografie pramenů z fondu Eleonory z Ehrenbergů v DONM a připravila ze sbírek Národního muzea – České muzea hudby – Muzea Bedřicha Smetany (MBS) obrazovou přílohu a Eduard Spáčil přepsal notové příklady.

2) PIVODA, František: *Nová nauka zpěvu pro školy obecné, měštanské a střední jakož i pro ústavy pěvecké a hudební vůbec od prvních počátků až k dokonalému vyučení*. Sepsal [...], Ed. Grégr & Ed. Valečka, Praha [s.a.], s. 290.

3) PIVODA, František: *Některé pokyny o kadencích a jich provedení. Ku potřebě svých chovanců sepsal [...], majitel a správce pěvecké školy v Praze*, vl. nákl., Praha [s.a.] – Týž: *Einige Winke über Kadenzen und ihre Behandlung. Zum Gebrauche für seine Schüler verfasst von [...], Inhaber und Leiter einer Gesangsschule in Prag*, Eigener Verlag, Prag [s.a.].

4) GARCÍA, Manuel: *Ecole de García: traité complet de l'art du chant par Manuel García fils*, Schott, Mayence – Paris 1840 (Vol. 1), 1847 (Vol. 2). – MARCHESI, Mathilde: *Variantes et points d'orgue composés pour les principaux airs du répertoire par [...] pour les élèves de ses classes de chant*, Heugel & Cie, Paris c1900. – RICCI, Luigi: *Variazioni – Cadenze – Tradizioni (Vol. I – Voci femminili)*, Ricordi, Milano 1937; (Vol. II – Voci maschili), Ricordi, Milano 1937; (*Appendice I – Voci miste*), Ricordi, Milano 1939; (*Appendice II – Variazioni e cadenze di G. Rossini*), Ricordi, Milano 1941.

5) *Některé pokyny o kadencích* [...], op. cit. v poznámce 3, s. 9.

asi po roce 1885. Závěrečné pokračování teoretické části *Nové nauky zpěvu* oznamuje také poslední sešit praktické části: *Fermáty. Sběrka nejpůvabnějších a nejúčinnějších fermát, jak se nalézají v skladbách proslulých mistrů, aneb jak se objevují v provedení slavných pěvců. Průvod piana*.⁶ Hledání tohoto Pivodova opusu 106 v pražských hudebních knihovnách však dosud zůstalo bezvýsledné, přestože ho dokonce inseruje obsah ruské mutace *Nové nauky zpěvu*⁷ i upravené vydání Pivodovy *Školy zpěvu elementárního* z roku 1927.⁸ Tisk nelze najít ani v Pivodově pozůstalosti v Českém muzeu hudby. Je nepravděpodobné, že by se zrovna toto dílo nezachovalo v žádné z dotázaných knihoven, takže se můžeme domnívat, že se vydání opusu 106 z neznámých příčin neuskutečnilo. Neuvádí ho ani soupis Pivodových skladeb v monografii Vladimíra Horáka.⁹ Přitom se Pivodovy *Některé pokyny o kadencích* odvolávají na tuto praktickou část a na jednotlivé příklady číslované od 1 do 90. Bez nich jsou všechny charakteristiky a návody nesrozumitelné a neupotřebitelné, protože z textu valnou většinou neplyne ani to, o kterou operu se jedná. Jestliže notová část kadencí nevyšla, pak je zřejmé, proč nelze Pivodovu práci považovat za srovnatelný český příspěvek do výše zmíněného evropského kontextu, neboť autorův záměr zůstal vzhledem k možnosti působení na veřejnosti jen torzem.

V Pivodově pozůstalosti se nicméně nacházejí desky se štítkem *Rukopis „Fermaty“*¹⁰ obsahující rukopisné poznámky, notované rukopisy podkladů a ryteckou předlohu opusu 106, která je pozoruhodná tím, že jedna verbální poznámka modrou tužkou určená rytci je česky. Rytí not tedy neměl obstarat obvykle využívaný závod Engelmann a Mühlberg v Lipsku, ale česká firma. Rytecká předloha a ještě více listy s přípravnými notovými záznamy kadencí jeví silné opotřebení, které svědčí o vydatném používání, což by vysvětlovalo i to, že při výuce ve vlastním ústavu se Pivoda bez tištěné podoby mohl obejít. Ze zachovaného materiálu si ale přece můžeme udělat alespoň přibližnou představu o tom, jak asi antologie operních kadencí měla vypadat. Pojednání o celém opusu 106 není předmětem tohoto příspěvku. Přesto je třeba stručně se zmínit o jeho obsahu a pramenech. Pivoda rozděluje příklady kadencí do dvou částí. V *Nové nauce zpěvu* píše: „Pod A sestavil jsem kadence obligatní, výňatky to z různých oper čelnější hodnoty. V oddělení B jsou pohromadě kadence libovolné s připojenými k nim variantami.“¹¹ Pivoda zvolil kadence z francouzských, italských a německých oper: Bellini (*Norma*), Boïeldieu (*La Dame blanche*), Donizetti (*La Fille du régiment*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*), Flotow (*Alessandro Stradella*, *Martha*), Gounod (*Faust*, *Roméo et Juliette*), Halévy (*La Juive*), Kreutzer (*Das Nachtlager in Granada*), Meyerbeer (*L'Africaine*, *Dinorah*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *Robert le Diable*), Nicolai (*Die lustigen Weiber von Windsor*), Rossini (*Guillaume Tell*, *Tancredi*), Thomas (*Mignon*), Verdi

6) *Op. cit.* v poznámce 2. Sešit V., Ed. Grégr a Ed. Valečka, Praha 1883.

7) PIVODA, František: *Novjšaja metoda prepodavanija p'nija s samago načala do polnoj obrabotki golosa so-stavlena Francom' Pivoda. Sobstvennikom pevčeskago instituta ve č. Prage, sobstvennoe izdanie, Praga [s.a.]*

8) PIVODA, František – HEŘMAN, Antonín: *Škola zpěvu elementárního: pro školy občanské, střední a pro ústavy učitelské; dle metody tonální a intervalové [...]*, Pivodova pěvecká škola, Praha 1927.

9) HORÁK, Vladimír: *František Pivoda pěvecký pedagog*, Universita J. E. Purkyně, Brno 1970 (Spisy pedagogické fakulty v Brně). Srv. Soupis skladeb F. Pivody na s. 123–132.

10) NM-ČMH, fond František Pivoda, inv. č. 8692 a,b; karton 1627; sign. H VI/5.

11) *Op. cit.* v poznámce 2, s. 290.

(*Un ballo in maschera, La traviata, Il trovatore*) a Weber (*Der Freischütz*). My se zaměříme na varianty jejich kadencí vzniklé v provozovací praxi, jež měly být uvedeny v oddíle B. V *Nové nauce* o nich Pivoda píše: „Mezi těmito nás zajímají některé zvláště také svým původem co vlastní plody na slovo vzatých uměleckých sil buď domácích, jako jsou slečny z Ehrenbergů, Sittova, Reichova, p. Josef Lev, [...]“¹² Jsou to bez výjimky představitelky prvních oborů české opery: Marie Sittová (1852–1907) a Irma Reichová (1859–1930) byly první dramatické zpěvačky (mimořádně obě Pivodovy žačky) a Josef Lev (1832–1898) první baryton. O respektu skladatelů k jejich pěveckému umění dostatečně svědčí některé okolnosti: např. Smetana pro *Lva* napsal do svých oper dvě áriové vločky¹³ a Sittové dovolil, aby si kvůli většímu efektu pozměnila závěr árie Anežky ze *Dvou vdov*.¹⁴ Dvořák zase Irmě Reichové z podobných motivů sám upravil několik závěrečných frází zpěvů Xenie v *Dimitriji* a v těže opeře pro Sittovou přikomponoval do přípitku Mariny kódu s kadencí, kterou pěvkyně podle svědectví kritiky dále obměňovala.¹⁵ Jejich varianty kadencí mohl Pivoda jistě plným právem považovat za vzorové.



Eleonora z Ehrenbergů

Fotografie / Photograph, Moritz Ludwig Winter, Praha / Prague, 1862

NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 327

12) Tamtéž.

13) V *Braniborech v Čechách* složil Smetana do již dříve ukončené kompozice, ale ještě před premiérou, árii Tausendmarka (III. jednání, 1. výjev) „Ó, kéž bych nikdy z cesty pravé [...] Tvůj obraz, dívko“. V *Tajemství* přikomponoval árii Kalíny (II. jednání, 1. výstup) „Nač o tom dále bádát? [...] Med radosti plnými doušky chci pít“) dodatečně po premiéře a Lev ji zpíval poprvé až při jedenáctém představení. Viz předmluvy a vydavatelské zprávy Františka Bartoše in: SMETANA, Bedřich: *Braniboři v Čechách. Zpěvohra ve třech jednáních* [...]. *Partitura*, Museum Bedřicha Smetany – Národní hudební vydavatelství Orbis, Praha 1952 (Studijní vydání děl Bedřicha Smetany 9), s. XIII a 638; a též: *Tajemství. Komická zpěvohra ve třech dějstvích* [...]. *Partitura*, Museum Bedřicha Smetany – Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953 (Studijní vydání děl Bedřicha Smetany 10), s. X a 531.

14) Sittová se vyjádřila k dirigentu Čechovi, že árie Anežky [II. jednání, 5. výstup, „Odcházejí spolu k radosti [...] Aj, jaký to krásný den [...] Já, ach, jediná tu mezi všemi šťastnými a blaženými“] „je příliš dlouhá a v Allegru že jí není slyšet – a abych prý udělal škrt a její hlas v Allegru punktoval nahoru“. (Dopis Adolfa Čecha Smetanovi 30. 3. 1881, autograf NM-MBS S 217/573). Smetana svěřil žádanou úpravu do Čechovy kompetence, ale s výhradou, „že změny v této arii povolují ze svláštní úcty jenom slečně Sittové ad personam; [...] Ostatně ale má sl. Sittova celé plnomocenství, dělat s arii, a měnit, jak se jí líbí!“ (Smetanův dopis Adolfovi Čechovi z 1. 4. 1881. Autograf NM-MBS S 217/213).

15) POSPÍŠIL, Milan: *Vliv pěveckého obsazení na koncepci první verze Dvořákova Dimitrije*, in: Z Českého ráje a Podkrkonoší, Státní okresní archiv Semily, Semily 2001 (Vlastivědný sborník 14), s. 138–145.

Jako druhý zdroj uvádí Pivoda, že varianty kadencí vznikly: „[...] buď uměním vynikajících hostí, jako byly u nás sestry Marchisio, Giuseppina Vitali, Aglaja Orgeny, Ilma Murska, Ostava Torriani aj.“¹⁶ V krátkosti lze říci, že všechny uvedené pěvkyně, které pohostinsky vystupovaly v českém divadle v Praze v letech 1864 až 1878, se mohou počítat ke špičkovým umělkyním své doby.¹⁷ Významně obohacovaly repertoár české opery (díky nim se poprvé objevily například Rossiniho *Semiramide*, Belliniho *I Capuleti e i Montecchi* a *La sonnambula*, za Smetanovy éry pak Gounodův *Faust*, Verdiho *La traviata* a *Un ballo in maschera*, Donizettiho *Don Pasquale* a bratří Ricciů *Crispino e la comare*) a hlavně prezentovaly umění bel canto na vysoké úrovni – stačí připomenout jen Smetanovy kritiky na sestry Marchisio nebo Ilmu Murskou.¹⁸

V samostatně vydaném pojednání o kadencích Pivoda výčet svých zdrojů pozměnil. Z hostujících zpěvaček jmenuje jen sestry Marchisio a Giuseppinu Vitali a přidává altistku Zeliu Trebelli, která v Praze opakovaně vystupovala v letech 1861 až 1878, ovšem výhradně v německém divadle, a zcela vypustil jména domácích sólistů až na Eleonoru z Ehrenbergů.¹⁹ Tu jedinou tedy ponechal jako hodnou srovnání s uvedenými cizími zpěvačkami, v německém vydání dokonce s ještě větší chválou: „[...] die ehemalige ausgezeichnete, musikalisch hochgebildete Koloratursängerin des Böhmisches Nationaltheaters in Prag, Fr. von Ehrenberg [...]“²⁰

Eleonora z Ehrenbergů (1832–1912), první koloraturní zpěvačka české opery v letech 1862–1885 (se dvěma přestávkami) svým hlasovým typem neinspirovala žádného českého skladatele k tomu, aby nějakou roli napsal výslovně pro ni nebo ji alespoň upravil s ohledem na její přednosti. Naopak se jeví, že byla do českých novinek obsazována jen zřídka, jakoby s rozpaky a většinou mimo svůj obor. Jako první koloraturní zpěvačka přitom představovala jednu z nejvýznamnějších opor českého souboru, která vůbec umožnila uvádět základní repertoár světové opery na profesionální úrovni. Není proto divu, že učitel a zastánce krásného zpěvu Pivoda v samostatném pojednání o kadencích nakonec z českých zpěváků jmenoval jen ji. Na okraj poznamenávám, že Pivodův náhled na Ehrenbergovou nebyl vždycky takto uznalý, pokud jde o její osobnost a postavení koloraturní primadony v Prozatímním divadle. Patrně jako údajná přítelkyně dirigenta Jana Nepomuka Maýra, a tím představitelka minulého režimu české opery, nebyla po nástupu

16) *Op. cit.* v poznámce 2, s. 290.

17) Barbara Marchisio (1833–1919), Carlotta Marchisio (1838–1872), Giuseppina Vitali (1845–1915), Aglaja Orgeni (vlastním jménem Anna Maria von Görger St. Jörgen, 1841–1926), Ilma de Murska (vlastním jménem Ema Pukšec, 1834–1889), Ostava Torriani (1847–?).

18) JARKA, Václav Hanno: *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865*, Nakladatelství pražské akciové tiskárny, Praha 1948, s. 79–86, 90–92, 173–174. – Přehled hostování všech jmenovaných zpěvaček na scénách Královského českého zemského divadla v Praze lze nalézt in: ŠTĚPÁN, Václav – TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo 1862–1883. I.–II.*, Academia, Praha 2006.

19) Zelia Trebelli (1838–1892). *Některé pokyny o kadencích [...]*. *Op. cit.* v poznámce 3, s. 9.

20) *Einige Winke über Kadenzen [...]*. *Op. cit.* v poznámce 3, s. 11. – Naopak Marii Sittové, která po odchodu Ehrenbergové převzala v Národním divadle její koloraturní obor, v někdejší ukázkové roli její předchůdkyně – Marguerite de Valois v *Les Huguenots* – individuální variantu kadence jednou vytkl: „První dámě [= Marie Sittová] doporučujeme vynechání vložené kadence, která svou nevkusností vzácný dojem mistrného výkonu jejího povážlivě ohrožovala.“ [PIVODA, František]: *Hugenotté*, Hudební listy, roč. 7, 25. 1. 1889, č. 3, s. 18.

Bedřicha Smetany v roce 1866 angažována, ale protože se nepodařilo najít za ni uspokojivou náhradu, divadlo ji po roce požádalo o návrat. A to právě nesl Pivoda se značnou nelibostí, protože konkurence a renomé primadony formátu Ehrenbergové vadila uplatňování jeho vlastních žákyn v době, kdy Smetanu v čele české opery ještě podporoval.²¹ Otázka, zda různé výčty interpretačních zdrojů kadenčních variant ve dvou verzích teoretického pojednání souvisely se změnou výběru kadencí určených ke zveřejnění, musí zůstat nezodpovězená, protože Pivoda v rytecké předloze neuvádí – na rozdíl od Ricciho antologie – vůbec žádná jména.²² Dal by se porovnat repertoár domácích a cizích zpěvaček a tím autorství některých kadencí blíže určit, avšak byl by to stále jen okruh možností. Snazší je to u několika příkladů pro baryton, zvláště proto, že Pivoda poznamenal v podkladech u kadence Luny z *Il trovatore* tužkou „jak Lev“, a stejnou kadenci pak nalezneme i v rytecké předloze.²³ Vynechání Lvova jména tedy neznamenalo současně vynechání jeho kadencí. Druhé a poslední jméno, které Pivoda v přípravných materiálech zmiňuje, je právě Eleonora z Ehrenbergů. Zaměřím se nyní jen na jednu část Pivodových pomocných materiálů, která jako celek nebyla určena k publikování, která však představuje pramen zvláště cenný, protože obsahuje právě záznamy kadencí Ehrenbergové.

Jaký byl konkrétní pramen Pivodových zápisů interpretačních variant obecně? Na rozdíl od orálního tradování pěveckých variant, které například Lugiimu Riccimu zprostředkoval hlavně barytonista Antonio Cotogni i od jiných zpěváků a zpěvaček až po mnoha let, kdy je on i další aktivně prováděli,²⁴ vycházel Pivoda výhradně ze své vlastní zkušenosti – všechny pěvce, na něž se odvolává, osobně zažil a slyšel. Můžeme pokládat za jisté, že standardní operní repertoár znal z paměti a dokázal v kadencích odlišit a zapamatovat si individuální pěvecké obměny. Jako vážená osobnost pražského hudebního světa si jistě dovedl získat přístup k hostujícím umělcům a případně je požádat o písemný záznam kadence. V případě Eleonory z Ehrenbergů se o její notové zápisy opíral prokazatelně. V její pozůstalosti se nalézá hlasová knížka Annetty z opery *Crispino e la comare* od bratří Federica a Luigiho Ricciů. V notovém sešitě příčného formátu vázaném v tvrdých deskách se zlatými iniciálami „E. v. E.“ je na prvních 6 listech před začátkem vlastního partu Annetty zapsáno tužkou a perem kolem 60 kadencí k operám Aubera (*La Muette de Portici*), Belliniho (*Norma*), Donizettiho (*La Fille du régiment*, *Lucrezia Borgia*), Dörstlinga (*Eva Hlyna*), Flotowa (*Alessandro Stradella*), Glinky (*Ruslan i Ljudmila*), Hérola (*Zampa*), Rossiniho (*Guillaume*

21) Když ho Smetana žádal o vyjádření k angažování jeho žákyně Miloslavy Havelkové, Pivoda podmiňoval svůj souhlas otázkou, zda bude Ehrenbergová znovu přijata: „Nepřisluší mně pronášeti se o prospěchu nebo škodě jež domácí opeře z takového kroku slavného družstva pro budoucnost vyplyne a obmezují se pouze podotknouti, že zkušenosti, jakých sem se slečnou Roubalovou, dříve v naší opeře podle slečny z Ehrenbergů postavené nabyl nedopouštěji, abych kdy ještě jakoužkoliv se svých žákyn vedle této dámy viděti si přál!“ Citováno podle konceptu Pivodova dopisu Smetanovi z 9. 5. 1867. Autograf NM-MBS S 217/788.

22) Jediné jméno ve spojení s konkrétní kadencí uvádí Pivoda v textu *Některých pokynů* – Zeliu Trebelli (op. cit. v poznámce 3, s. 11–12).

23) Op. cit. v poznámce 10. V přípravných materiálech má tato kadence číslo 97, v rytecké předloze číslo 89. V *Některých pokynech* (op. cit. v poznámce 3, s. 13) kadenci komentuje bez zmínky o zpěvákovi.

24) „Le variazioni, cadenze e tradizioni da me raccolte, mi furono date – in gran parte – dal Cotogni; e vennero eseguite dalle più grandi celebrità del secolo passato: Patti, Boccabadati, Borghi-Mamo, Stolz, Albani, Mario, Masini, Gayarre, Stagno, Duprez, Tamberlik, Lablache, Nannetti, Fraschini, Graziani, Maurel ecc.“ RICCI, Vol. I (op. cit. v poznámce 4), s. [IV].

Tell), Verdiho (*Ernani, Il trovatore*) a k dalším, které nejsou nadepsány. Na rubu titulního listu je poznámka tužkou: „Prof. Pivoda 34 Cadenzen gegeben“, která dokazuje, že Pivoda měl k dispozici zápisy kadencí přímo od pěvkyně.²⁵ Opsal jich celkem 31 na jednom listu a jednom dvoulistu s nadpisy *Slč. z Ehrenbergů I a II*. První list se sedmi kadencemi jmenuje opery *Les Huguenots* (3 kadence), *La Muette de Portici*, *La traviata*, *La Fille du régiment* a *Il barbiere di Siviglia*. Žádná z nich však nebyla opsána ze sešitu *Crispino e la comare*, resp. se v tomto prameni dnes nenachází. Je tedy zřejmé, že Pivoda musel mít k dispozici ještě jinou předlohu. Pivodův dvoulist *Slč. z Ehrenbergů II* obsahuje 24 číslovaných kadencí, avšak většinou bez názvu opery. U první je tužkou připsáno „Rosenfee Halevy“ a u čísel 17 až 24 poznamenáno, že patří k *La Fille du régiment*. U kadence č. 2 je připsáno tužkou: „Cadenz zwischen zwei Sätzen“. Většina kadencí tentokrát byla vypsána ze sešitu *Crispino e la comare* (u některých určených k opsání je červenou tužkou vyznačen křížek nebo kroužek). Ze srovnání Pivodova opisu s předlohou Ehrenbergové se dá určit, že pod jeho čísly 3 a 4 jsou kadence z *Normy*, číslo 5 patří *Lucrezii Borgii*, čísla 6, 7 a 8 jsou z *Il trovatore* a 13 z *Alessandra Stradelly*. Na osnově pod touto posledně jmenovanou kadencí v sešitu *Crispino e la comare* je zapsána tužkou kadence, která má u Pivody č. 11, a z téhož zdroje Ehrenbergové pocházejí také u Pivody kadence čísla 1 (*La Fée aux roses*), 2, 9 a 10, všechny zapsané u Ehrenbergové na fol. [3] recto bez údaje, do které opery patří. Ehrenbergová zde využila prázdných notových osnov mezi *Normou* a *Tellem* i k zápisu dalších kadencí z různých oper, z nichž označila pouze *Ernaniho*. Podobně Pivodova kadence č. 16 je zapsána u Ehrenbergové spolu s dalšími dvěma kadencemi tužkou na osnovách pod *Evou Hlynovou*. Zbývající Pivodova čísla 12, 14 a 15 neodpovídají žádné z kadencí v hlasové knížce *Crispino e la comare*, což můžeme považovat za další doklad toho, že Ehrenbergová poskytla Pivodovi ještě jiné podklady. V dokumentech k její osobnosti v DONM se ve fasciklu korespondence, soupisů repertoáru, výstřížků apod. nachází složka tištěných a rukopisných not nadepsaná *Koncerty – || písně || její kadence*.²⁶ Materiál je velice různorodý, sahá od opisů písní a celých árií přes jedno- a dvouhlasé operní a cvičné kadence až po tužkové skici koloraturních pasáží. Kadence až na výjimky jako *Si j'étais roi* (Adam), *Le Dieu et la Bayadère* (Auber), *Lucia di Lammermoor* (Donizeti) a *La Cenerentola*, *Otello* (Rossini) nejsou opatřeny názvem, k jaké roli či opěře patří. Nachází se zde také fragment (závěr) árie z opery *La Fée aux roses* (s německým a českým textem) obsahující kadenci totožnou se zápisem v hlasové knížce *Crispino e la comare*, kterou Pivoda opsal na dvoulistu *Slč. z Ehrenbergů II*. Na listu nadepsaném tužkou „Cenerentola“ se nachází také s poznámkou červenou tužkou „do es“ Pivodova kadence č. 11 (*Slč. z Ehrenbergů II*), obsažená rovněž v sešitě *Il crispino e la comare* (viz shora). Nejsou tu však žádné předlohy k výše zmíněným Pivodovým anonymním kadencím 12, 14 a 15, a stejně tak žádná z kadencí opsaných na listu *Slč. z Ehrenbergů I*. Pivoda tedy musel mít k dispozici ještě jiné prameny, než obsahuje tato složka.

Je pochopitelné, že Ehrenbergová si nepotřebovala poznamenávat, do které opery a na jaké místo zapsaná kadence patří. Noty sloužily jen k její potřebě, takže identifikace neoznačených kadencí v obou souborech z její pozůstalosti (*Crispino e la comare* a *Koncerty*

25) DONM Č 2506/5.

26) Tamtéž, Č 3904/30.

– || *pisně* || její kadence) představuje téměř neřešitelný úkol. Jen výjimečně lze kadenci snáze určit z širšího hudebního okolí a z textu.²⁷ Někde by mohly pomoci podložené úryvky (většinou německých) textů. Vzhledem k rozsahu operního a koncertního repertoáru Ehrenbergové se nelze opřít ani o zachované hlasové knížky. V Národním divadle se z těch, jež používala Ehrenbergová, dochovaly asi jen dva exempláře, a to Mathilde (*Guillaume Tell*).²⁸ Až na jeden tužkový přípis varianty do závěru No. 10 Récitatif et Duo (Mathilde, Arnold) v hlasové knížce, z níž zpívaly i další zpěvačky po Ehrenbergové,²⁹ tu nejsou žádné záznamy případných individuálních variant – je to holý výpis partu z partitury (o tom svědčí notace v sopránovém klíči). Možný důvod toho, proč se v provozovacích materiálech Národního divadla nezachovalo více hlasových knížek, z nichž zpívala Ehrenbergová, poskytuje její pozůstalostní fond. Obsahuje totiž několik vypsáných partů patřících k jejímu kmenovému repertoáru. Hlasové knížky byly jejím osobním vlastnictvím a používala je za svých angažmá v různých divadlech bezpochyby po celou svou kariéru. Mimo zmíněnou roli Annetty z *Il crispino e la comare* se tu nacházejí úlohy Zerliny (*Don Giovanni*, Mozart), Angèle (*Le Domino noir*, Auber), Normy (*Norma*), Isabelle (*Le Prés-aux-clercs*, Hérold), áriová vložka z *Giraldy* (III, 10 bis Entr'acte et Air, Adam), kterou Ehrenbergová vkládala na začátek III. jednání *La Dame blanche*, a koncertní kolorатурní valčík *Il bacio* (Arditi), který zpívala v roli Rosiny (*Il barbiere di Siviglia*).³⁰ Srovnání neidentifikovaných Pivodových kadencí s variantami v těchto hlasových knížkách nepřineslo žádný výsledek.

Z hlasových knížek Ehrenbergové se v porovnání s jejím repertoárem čítajícím 132 rolí³¹ zachovalo v její pozůstalosti jen torzo, přesto ony i záznamy samostatných kadencí vypovídají průkazně o tom, že Ehrenbergová si své kadence a modifikace kolorатурních pasáží pečlivě připravovala a fixovala je zápisem. Takové množství notovaných pěveckých variant a kadencí přímo z vlastnictví pěvkyně, která je provozovala, představuje kupříkladu ve srovnání s ne zcela jasným způsobem tradování, z něhož vycházel ve své antologii Ricci, prameny z velké části sice velmi obtížně dešifrovatelné, ale přesto mimořádně významné.³² Na otázku původu určených variantních kadencí se nedá za současného stavu poznání odpovědět, protože z hlediska širšího evropského kontextu jsou pěvecké varianty zejména kvůli nedostatku pramenů prozkoumány jen zčásti. Zpravidla se interpret určité zaznamenané obměny považuje za jejího autora.³³ Dobové praxi zcela odpovídalo přejímání osvědčených modelů od jiných

27) Např. kadence z *L'Africaine* k rolím Inès (I, № 1 Scène et romance; II, № 7 Finale) a Séliky (II, № 4 Air du someil), 1 list, rukopis perem, DONM, Č 3904/30.

28) *Vilím Tell. Mathilda*. Rukopis, 15 fol., příčný formát, na obálce razítko *Král. české zemské divadlo, přípis: Z rozkazu p. ředitele sl. Gläserova sl. Reichova spanilá slečna Bílá Slečna z Ehrenbergu. – Tell. Mathilda*. Rukopis, 14 fol., příčný formát, na obálce razítko *Král. české zemské divadlo, přípis sl. z Ehrenbergů*. Národní divadlo, knihovna notových materiálů, sign. H 102.

29) *Vilím Tell*, tamtéž, fol. 6 verso nahoře.

30) DONM Č 2506/1, 2506/2, 2506/3, 2506/22, 3904/30, 2506/11.

31) Tento počet uvádí Ehrenbergová ve svém stručném životopise. Autograf DONM Č 1549.

32) Ricci čerpal pro svou antologii hlavně z orální tradice, kterou mu předával Cotogni. Eventuální písemné prameny, jež měl k dispozici, jsou nedostatečně určené a dnes patrně neznámé (např. písemné záznamy variant pěvkyně Barbary a Carlotty Marchisiových). RICCI, Vol I. op. cit. v poznámce 4, *Nota dell'autore*, s. [IV].

33) „Alcune di queste cadenze sono originali degli stessi autori.“ Tamtéž. K otázce tradování a autorství kadencí viz Lanfossi, op. cit. v poznámce 4, zejména část *Le «Variazioni – Cadenze – Tradizioni»*, kapitola *Introduzione all'opera*, s. 21–29, a část *Le varianti di tradizione del Rigoletto di Giuseppe Verdi*, kapitola *I tipi di fonti*

interpretek, což přímo prokazuje mezi kadencemi Ehrenbergové notový záznam nadepsaný *Cadenzen zu Norma von Madame Pauline Viardot-Garcia*.³⁴ Takové počínání potvrzuje u Ehrenbergové i kritika. V počátcích se učila od svých předchůdkyň, jak vyplývá např. z kritiky na její debut v titulní roli *Dinorah* v Lipsku: „Daß sich Fräulein von Ehrenberg in dieser Rolle die so hochstehende Leistung der Frau Bürde=Ney zum Vorbild genommen, daß sie vieles im Gesange wie im Spiel dieser großen Künstlerin abgelauscht hat, spricht nicht nur für den Ernst ihres künstlerischen Strebens, das auch hier sich als ein erfolgreiches bewährte, denn wäre Fräulein von Ehrenberg nicht eine talentvolle und gebildete Vertreterin ihres Fachs, so wäre sie nicht im Stande gewesen, ihrem großen Vorbilde in dieser Weise und mit so viel Glück nachzustreben.“³⁵ I později za svého pražského angažmá přejímala varianty od hostujících kolegyň: „Ze zdejších členů chovala se nejlépe sl. z Ehrenbergu, co ‚Lucia‘ upotřebivši několika fioritúr, zavedených zde od sl. Orgeni.“³⁶ Ke zkoumání procesu šíření koloraturního zdobení nabízejí notované prameny z její pozůstalosti velmi bohatý materiál. Kupříkladu změny vepsané tužkou do tištěného klavírního výtahu separátních čísel kavatiny Rosiny a duetu s Figarem z *Il barbiere di Siviglia* poskytují jedinečný srovnávací pramen při zkoumání interpretačních variant těchto čísel.³⁷ Zde se omezují jen na výběr kadencí, které Ehrenbergová poskytla Pivodovi k uveřejnění pro pedagogické účely i výkonné umění.

Škála obměňování skladatelova zápisu kadence byla u Ehrenbergové velmi široká. Například kadence Leonory z *Il trovatore* (notový příklad 1) tu doznala proměny jen relativně mírně jak ve virtuózním obohacení (proti původně nejvyššímu tónu b^2 nahoře dosahuje des^3), tak v určitém zjednodušení (sextové a kvintové skoky v melodickém kolorování dominantního septakordu jsou nahrazeny diatonickými postupy; notový příklad 2). Naproti tomu kadence Violetty z *La traviaty* představuje zcela odlišný případ. Srovnáme-li ji s Verdiho předpisem (notový příklad 3) a k tomu s obměnami u Marchesiové a Ricciho,³⁸ vidíme, že kadence Ehrenbergové je výtvar, který nemá s originálem ani s žádnou z uvedených variant nic společného (notový příklad 4). Pokud se ostatní neurčené kadence vyznačují podobnou odchylností od originálu i od užívaných variant, jejichž dostatečně reprezentativní výběr přinášejí Marchesiová a Ricci (oba mají dotýcnou kadenci z *Traviaty* v 9 různých variantách!),³⁹ pak je problematičnost jejich identifikace zřejmá.

Způsob Pivodovy reprodukce kadencí v opusu 106 neposkytuje dostatečné informace k jejich přesnému zařazení do příslušného díla. Např. Ricci udává kromě skladatele, názvu opery a role také jednání a odkazuje na stránky a takty klavírních výtahů, a podobně

e il confronto con la raccolta di Ricci, s. 42–45.

34) Kadence k duetu Normy a Adalgisy, 1 list, rukopis perem, DONM Č 3904/30.

35) F.[Ferdinand] Gleich: *Stadttheater. Meyerbeers neueste Oper „die Wallfahrt nach Ploërmel“* [...]. Blíže neurčený výstřižek z časopisu W. Bloch's Theater-Zeitung, po 13. 5. 1860, tamtéž, Č 3905, s. 131.

36) Týká se jejího účinkování při pohostinském vystoupení Gustava-Hippolyta Rogera v *Lucii di Lammermoor*. Rogerovy pohostinské hry následovaly bezprostředně po Aglajce Orgeni. Ces.: *Divadlo, Národní pokrok*, roč. 1, 17. 6. 1868, č. 177, s. [3].

37) *Il barbiere di Siviglia. Melodramma buffo in due atti di Sterbini. Posto in musica da Gioachino Rossini*, Giovanni Ricordi, Milano [s.a.] No. 11. Cavatina „Una voce poco fa“; [Duetto] „Dunque io son [...]“. DONM Č 2506/24.

38) MARCHESI, *op. cit.* v poznámce 4, s. 85; RICCI, *op. cit.* tamtéž, Vol. I, s. 83 a Vol. III., s. 57.

39) Sám Pivoda uvádí v opusu 106 vedle Verdiho předpisu dvě varianty této kadence. *Op. cit.* v poznámce 10, část B., kadence čísla 80 až 82.

Marchesiová označuje alespoň hudební čísla a takty. Oba pak uvádějí kadence s potřebným kontextem ve zpěvní lince, někdy i s klavírním doprovodem. Naproti tomu Pivoda notuje jen holou kadenci s názvem opery a jménem postavy, ale bez bližšího údaje, kam v opeře patří, a zcela bez klavírního doprovodu, ačkoli to v ohlašovaném podtitulu opusu 106 sliboval, a tak ani s názvem opery není v Pivodových záznamech přesné umístění kadence úplně jisté. V přípravných materiálech si Pivoda poznamenával alespoň rámcově, do kterého operního čísla kadence patří, avšak záznamy kadencí Ehrenbergové podobnými poznámkami neopatřil, zřejmě proto, že jako celek nebyly určeny ke zveřejnění. Tak např. na listu *Slč. z Ehrenbergů I* má poslední kadence č. 7 pocházet z *Il barbiere di Siviglia* (německý nadpis tužkou je nesrozumitelný: „Barbier bei der Bez von“). Vzhledem k předznamenání 4b může patřit jen do Finale I, Andante, 12/8, As dur (notový příklad 5). Toto místo se obyčejně upravovalo, protože v originálním partu Rosiny psaném pro alt leželo koloraturním sopranistkám příliš nízko (notový příklad 6). Ve srovnání s tradicí, jak ji reprezentují Marchesiová a Ricci,⁴⁰ a také s ostatními poměrně krátkými kadencemi Ehrenbergové odpovídá rozměr tohoto melismatu (na poslední době taktu) spíše kadenci na závěr árie než malému sólu Rosiny na začátku pomalé věty finálního ansámblu. Vysvětlit by se to dalo možná tím, že Ehrenbergová si ve svých rolích dovoľovala velké licence přesahující tehdejší zvyklosti a rozšířila si kadenci i na místě, kde se to v takovém rozsahu nedělávalo. Jiný problém při snaze o identifikaci naznačuje případ kadence, jaký představuje Halévyho *La Fée aux roses*. Tato opera se ani v německém ani v českém divadle v Praze nehrála. Árii z ní Ehrenbergová zřejmě vkládala do jiné opery, což byl tehdy běžný způsob, u Ehrenbergové dobře známý a opakovaně doložený v kritikách.⁴¹

Z výslovných odkazů přípravných materiálů k opusu 106 na číslované zápisy kadencí Ehrenbergové Pivoda nakonec použil tři varianty Marie z *La Fille du régiment* (notové příklady 7–9) a dvě varianty Marguerite de Valois z *Les Huguenots* (notové příklady 10–11).⁴² V rukopisných charakteristikách kadencí autorství Ehrenbergové výslovně potvrdil u jedné charakteristiky kadence k *La fille du régiment*: „51 efekt virtuosní. Nálada svrchované netrpělivosti (slč. z Ehrenbergů)“.⁴³

Zkusme se podívat na celý výběr Pivodou opsaných kadencí z hlediska pěveckého umění, které v nich Ehrenbergová ukazovala. V literatuře se uvádí, že její hlas nahoře

40) K danému místu uvádí Marchesi dvě varianty (*op. cit.* v poznámce 4, s. 22), Ricci tři (*op. cit.* tamtéž, Vol. I, s. 14).

41) Repertoár vložených árií i v rámci jednoho díla přitom střídala: např. při premiéře *Il barbiere di Siviglia* v Prozatímním divadle (1863): „Slečna z Ehrenbergu vynikala co «Rosina», i měla dost příležitosti, koloraturního zpěvu velmi dobře užítí. Byla hojným potleskem nejen v úloze samé, ale i ve vložkách (od Isouarda a Arditiho) vyznamenána.“ (##: Divadlo. V *neděli dne* [...], Slavoj, roč. 2, 1. 4. 1863, č. 7, s. 141.) Při jedné pozdější repríze (1874): „[...] jak v celé té roztomilé úloze, tak i ve vložce, v koncertních variacích od Adama (na thema Mozartovo) rozvinula veškerou svou skvělou rutinu uměleckou.“ (xx: *Česká zpěvohra*, Dalibor, roč. 2, 6. 2. 1874, č. 6, s. 47–48, zde s. 48.) Při benefičním představení na rozloučenou při vynucením odchodu z Prozatímního divadla (1876): „Zejména po obou vložkách – Adamových variacích na thema Mozartovo a arii z Isouardova ‚Loterního losu‘ – pak po valčíku ku konci vložení nebylo potlesku téměř ani konce.“ ([bez šifry]: *Zpěvohra. Slečna z Ehrenbergů* [...], Národní listy, roč. 16, 13. 4. 1876, č. 103, s. [3].)

42) V rytecké předloze v oddíle B. pod čísly 46, 47, 51, 52 a 53. *Op. cit.* v poznámce 10.

43) *Poznámky k op. 106*. Tamtéž. – V *Některých pokynech* (*op. cit.* v poznámce 3, s. 16) je kadence č. 51 charakterizována „Stav těžce krocené netrpělivosti“. Zde notový příklad č. 9.

dosahoval f^3 .⁴⁴ Tuto výšku vyžaduje Královna noci v Mozartově opeře *Die Zauberflöte*. Smetana oceňoval, že zpívala „arii v jednom jednání v původní tónině F-dur“⁴⁵. Určení tóniny je chybné, protože árie jsou v B dur a d moll, avšak s licencí, že rozhoduje předznamenání jednoho b, by mohlo jít o árii z 2. jednání „Der Hölle Rache...“⁴⁶ kde se tón f^3 několikrát opakuje.

V kadencích se objevuje nejvyšší držený tón es^3 , nejnižší tón je *b*. Závěrečné vysoké tónické primy v tříčárkované oktávě se v jejích a ani v ostatních Pivodových kadencích (s jedinou výjimkou u *Dinorah* v přípravných materiálech) nevyskytují. Tenkrát bylo zřejmě zvykem korunu posazovat na předcházející dominantu, což Smetana vytýkal jako manýru: „Vyrázení obyčejně předposlední noty, nejvíce dominanty [...], které světoví zpěváci pravou samolibou rozkoší dělávají, [...]“⁴⁷

Ke specialitám Ehrenbergové patřily také trylky (Smetana: „Při vši účtě k zpěvnímu umění sl. z Ehrenbergu zvláště v melismech a trilkách [...]“)⁴⁸: vyskytují se poměrně hojně až do c^3 . Ehrenbergová ve srovnání s úhrnem kadencí Marchesiové a Ricciho častěji uplatňovala sestupné a vzestupné chromatické škály. Zjevně si také libovala v rozložených akordech a v opakovaných tónech staccato. Notové záznamy kadencí tedy potvrzují kvality pěvkyně, jež oceňovala kritika: „Kolorатурní zpěv tu slavil pravé triumfy a slečna z Ehrenbergů v oboru tom opět osvědčila vzácné mistrovství; nekonečné roulady a kadence, překrásné staccato, podivuhodný trillek, to vše plynulo z hrdla naší pěvkyně s takovou lehkostí a bravourou, že i starší navštěvovatelé divadla tím byli překvapeni.“⁴⁹ Různé varianty téže kadence svědčí také o tom, že Ehrenbergová ve svých partech podle tehdejších zvyklostí měnila a snad dokonce improvizovala i podle momentální dispozice, a tím své výkony dělala pro publikum poutavější. Opět svědectví Smetanova: „Sl. z Ehrenbergu měla tenkrát zvláště dobrý den a překvapila nás řadou nejtěžších fioritur, které s velkou lehkostí jen sypala.“⁵⁰

Eleonora z Ehrenbergů svou interpretaci postavenou na principu samostatného pěveckého vyplňování nejen těch částí, které skladatelé výslovně ponechali tvořivosti zpěváků, ale také individuálního variování melodické linky podle vlastního uvážení, souzněla s praxí, která patřila ke standardu zejména italských pěvkyní a pěvců její doby. Její dlouhodobé bezkonkurenční postavení první kolorатурní zpěvačky v souboru české opery oceňovalo pražské obecenstvo a uvědomovala si ho rovněž kritika, zvláště při jejích návratech po dočasném přerušení angažmá vynuceném změnami ve vedení divadla: „V dějinách české zpěvohry bude jméno sl. z Ehrenbergů vždy zaujímati místo velmi čestné v řadě nej přednějších umělců a mistrů zpěvu operního. Po dlouhá leta svého záslužného působení na jevišti českém poskytovala vždy ctěná umělkyně obecenstvu virtuosním zpěvem

44) REITTEREROVÁ, Vlasta: z *Ehrenbergů Eleonora*, in: Jitka Ludvová a kol.: Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století, Divadelní ústav – Academia, Praha 2006, s. 132–135.

45) *Op. cit.* v poznámce 18, s. 98.

46) *Die Zauberflöte*. II, № 14 Aria.

47) *Op. cit.* v poznámce 18, s. 79.

48) Tamtéž, s. 132.

49) Z kritiky na benefiční představení *Il barbiere di Siviglia*, když se Ehrenbergová podruhé loučila s Prozatímním divadlem. (-f: *Česká zpěvohra*, Pokrok, 9. 4. 1876, č. 99, příloha, s. [5].)

50) *Op. cit.* v poznámce 18, s. 143.

nezkalený požitek těch skladeb, v nichž účinkovala, a mimo to nemalý měla vliv na dorůstající generaci pěvků českých, jež ve vzoru tak dokonalém pravé měly vodítko na dráze svých studií. Zásluhy tyto uznalo a ocenilo obecnostvo české poznovu co nejvřeleji při nejnovějším vystoupení sl. z Ehrenbergů v parádní úloze královny v Meyerbeerových ‚Hugentech‘. Hned při prvním výstupu v druhém jednání uvítána byla velmi lichotivě a hlučný potlesk stupňoval se po každé její závěrečné kadenci, z níž každá překypuje brilliantními pasážemi a jinými technickými umělostkami v míře nevšední. A celým tím kombinovaným aparátem zpěvu koloraturního, jímž vyšperkována jest partie řečená, vládla umělkyně právě tak hravě a plynně, jako kdykoli před tím.“⁵¹

Podrobnější zkoumání kadencí Ehrenbergové a celého Pivodova materiálu k opusu 106 by daleko přesáhlo možnosti tohoto příspěvku. Na závěr stačí spokojit se obecným zjištěním historického významu Pivodova díla: nad sledovaný pedagogický účel dokumentoval v zaznamenaném vzorku specifické variabilní části operní formy pěvecké zvyklosti Prozatímního divadla. Nacházíme tu další potvrzení toho, že Prozatímní divadlo nereprodukovalo světový operní repertoár často – jmenovitě v době, kdy operu nebo celé divadlo řídil Maýr – jen v podobě více či méně zdařilého zjednodušení až zkrácení, ale v čelných reprezentantech domácích a hostů odpovídalo nárokům soudobé evropské interpretační praxe. Z hlediska kontextu záznamů operních kadencí, zejména Ricciho antologie, představuje Pivodův opus 106 svým rozsahem sice menší, ale přesto nezanedbatelný příspěvek k tomuto tématu, jehož historický význam by měl být zhodnocen také edicí. Pokud jde o notované prameny variant a kadencí z pozůstalosti Ehrenbergové, představují materiál natolik bohatý a náročný na srovnávací studium, že by zasloužil speciální monografické pojednání, jako ostatně celý její fond. Přestože Pivoda měl z tohoto materiálu k dispozici, resp. využil z něho jen malý zlomek, představuje jeho práce i těmito několika ukázkami pěvecké umění Eleonory z Ehrenbergů s takovou hodnotou výpovědi, jak jen bylo možné v době před vynálezem záznamu zvuku,⁵² a řadí ji zajisté i tím k čelným koloraturním sopranistkám tehdejší Evropy.

Poznámka k notovým příkladům:

Pivoda koncipoval vydání opusu 106 jako dvoujazyčné (česky a německy) v názvech děl i zpěvních textech současně s původními verzemi u francouzských a italských oper. Zde uvedené příklady mají názvy a texty jen v jazyce originálu. Pivodovy zápisy jsou transkribovány věrně podle autografu, pouze zkrácená notace chromatických stupnic byla rozepsána. Případné doplňky vydavatele, které sejevily jako žádoucí, jsou umístěny do závorek, resp. graficky vyznačeny. U všech příkladů byly doplněny v hranatých závorkách údaje metra dotyčné části hudebního čísla, k němuž kadence patří.

51) -ý. [Novotný, Václav Juda]: *Česká zpěvohra. (Hugentot.)*, Národní listy, roč. 18, 9. 3. 1878, č. 62, s. [3].

52) Pivoda jednou v souvislosti se zpěvačkou Giuseppinou Vitali hostující v Praze vyslovil přímo politování nad tím, že neexistuje záznam zvuku: „Plus le temps approche ou elle [= Giuseppina Vitali] cessera de nous faire entendre sa voix d'ange, plus je deviens triste à cause d'impossibilité de photographier son admirable chant !“ (Pivodův dopis Raffaeli Vitalimu 20. 7. 1869. *Copir-Buch*. NM-ČMH, fond František Pivoda, inv. č. 8672, sign. H IV/3, fol. 146–147, citát fol. 146.)

1. 

le pe _____ ne del cor!

Verdi: Il trovatore, Atto IV, No. 19 Recitativo ed aria (Leonora)

2. 

pe _____ tr oder tr

Verdi: Il trovatore, Atto IV, No. 19 Recitativo ed aria (Leonora)
Pivoda: Slč. z Ehrenbergů II, No. 8

3. 

ah! _____ de - lizia al cor!

Verdi: La traviata, Atto I, No. 6 Recitativo ed aria (Violetta)

4. 



Verdi: La traviata, Atto I, No. 6 Recitativo ed aria (Violetta)
Pivoda: Slč. z Ehrenbergů I, No. 5

5. 

tr pe *lento* tr *pp*

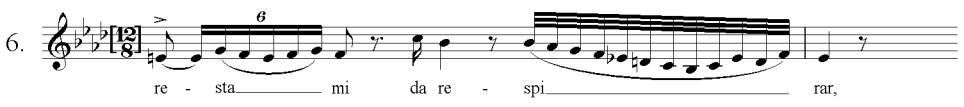






cresc. *rit.* tr

Rossini: Il barbiere di Siviglia, Atto I, No. 9 Finale I (Rosina)
Pivoda: Slč. z Ehrenbergů I, No. 7

6. 

re - sta _____ mi da re - spi _____ rar,

Rossini: Il barbiere di Siviglia, Atto I, No. 9 Finale I (Rosina)

7. 

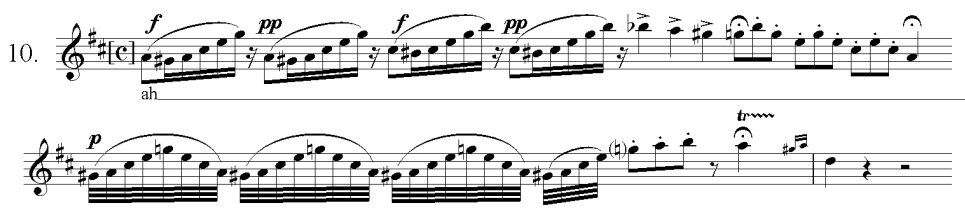
Donizetti: La Fille du régiment, Acte I, No. 2 Duo (Marie)
Pivoda: Op. 106 B, No. 46

8. 

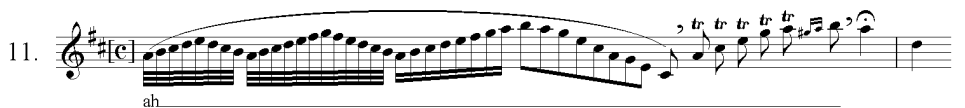
Donizetti: La Fille du régiment, Acte I, No. 2 Duo (Marie)
Pivoda: Op. 106 B, No. 47

9. 

Donizetti: La Fille du régiment, Acte II, No. 8 Trio (Marie)
Pivoda: Op. 106 B, No. 51

10. 

Meyerbeer: Les Huguenots, Acte II, No. 7 Entr'acte et air (Marguerite de Valois)
Pivoda: Op. 106 B, No. 52

11. 

Meyerbeer: Les Huguenots, Acte II, No. 7 Entr'acte et air (Marguerite de Valois)
Pivoda: Op. 106 B, No. 53

The Cadenzas of Eleonora z Ehrenbergů¹

MILAN POSPÍŠIL

For his treatise titled *Některé pokyny o kadencích a jich provedení* (Some Instructions Concerning Cadenzas and Their Performance), the voice teacher František Pivoda (1824-98) prepared a practical part called *Fermáty* (Cadenzas), Op. 106. The publication of the practical part did not come to fruition, but Pivoda's papers deposited in the Czech Museum of Music in Prague include sketches for it and materials intended for the engraver. Among these preparatory materials we find thirty-one cadenzas used by the coloratura soprano Eleonora z Ehrenbergů (1832-1912) taken from her own musical notations thereof. Materials from her estate held by the Theatrical Division of the National Museum in Prague include many sources pertaining to her variants of ornamental singing. Some of them are anonymous, and their identification is very difficult. Analysis of the set of cadenzas copied by Pivoda confirms her renown as a singer comparable to leading vocal artists elsewhere in Europe.

Eleonora z Ehrenbergů – František Pivoda – opera of the nineteenth century – operatic cadenzas – opera singers of the nineteenth century – Czech opera theatre in Prague – anthologies of variants used by singers – musical notation of operatic cadences

At the end of his *Nová nauka zpěvu* (New Instruction Book in Singing), the voice teacher and composer František Pivoda (1824-98) discussed operatic cadenzas, distinguishing various types and explaining his conception of sample cadenzas that, in written form, were to serve for practical use.² He then wrote separately an even more extensive

1) This study came into being with financial support from the Ministry of Culture of the Czech Republic, as part of institutional financing of long-term conceptual development of the National Museum as a research organization. The author is grateful to all those who helped him in his work. Emilio Sala made available an important dissertation (Lanfossi, Carlo Giorgio: *Il problema delle variante di tradizione nell'opera italiana ottocentesca: il caso di Luigi Ricci*, Università degli studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, 2004-2005), as well as a publication that is inaccessible in the Czech Republic (see note 4). Dagmar Štefancová allowed me to study the entire František Pivoda Collection of the Czech Museum of Music (České muzeum hudby or ČMH), a part of the National Museum (Národní muzeum or NM). Lenka Šaldová drew attention to important sources in collections of the Theatrical Division of the National Museum which are deposited in Terezín and difficult of access. Matěj Dočekal sought out partbooks used by Eleonora z Ehrenbergů in the library of musical manuscripts and prints of the National Theatre in Prague. Jitka Ludvová provided information on the singer Zelia Trebelli, who sang at the Estates Theatre. Dagmar Kalousová digitalized relevant sources in the František Pivoda Collection of the Czech Museum of Music. Jana Plečtitá edited digital photographs of source materials pertaining to Eleonora z Ehrenbergů in the Theatrical Division of the National Museum and prepared the pictorial illustrations from materials held by the Bedřich Smetana Museum (Muzeum Bedřicha Smetany, MBS), also part of the Czech Museum of Music. Finally, Eduard Spáčil transcribed the musical examples.

2) PIVODA, František: *Nová nauka zpěvu pro školy obecné, měšťanské a střední jakož i pro ústavy pěvecké a hudební vůbec od prvních počátků až k dokonalému vyučení. Sepsal [...]* (New Instruction Book in Singing

discussion of this topic titled *Některé pokyny o kadencích [...] (Some Instructions Concerning Cadenzas [...])*, which he published both in Czech and in German.³

Pedagogical use not only of his own instructive compositions but also of excerpts from operas and their sung variants coming from the live performance tradition gives Pivoda's conception a place among voice method books that contain instructions for performance of ornamental singing as well as cadenzas with variants thereof – books represented mainly by the works of authors like Manuel García, Mathilde Marchesi, and Luigi Ricci.⁴ Of course the reception of Pivoda's works cannot be compared with that of the method books by García and Marchesi, disseminated in translations all over the world, nor with the anthology of Ricci which is still being used and reprinted today.

Pivoda's *Nová nauka zpěvu* was originally issued in instalments starting in 1879; the last instalment, containing the chapter on cadenzas, is from 1883. The separate discussion of cadenzas, *Některé pokyny o kadencích [...]*, is undated but refers to Eleonora z Ehrenbergů as 'the former excellent virtuoso singer of the Czech opera,'⁵ meaning it must have been published in 1885 or later.

The final instalment of the theoretical part of *Nová nauka zpěvu*⁶ announces, as the last volume of its practical part, a publication to be titled *Fermáty. Sbíрка nejpůvabnějších a nejúčinnějších fermát, jak se nalézají v skladbách proslulých mistrů, aneb jak se objevují v provedení slavných pěvců – Průvod píana (Fermatas [i.e. cadenzas to be inserted where there are fermatas]: A Collection of the Most Charming and Effective Fermatas Found in Compositions by the Famous Masters, or As They Appear in Performances by Famous Singers – Piano Accompaniment)*. This, Pivoda's Op. 106, is also advertised in the Russian version of his *Nová nauka zpěvu*,⁷ as well as in an abridged edition from 1927 of his *Škola zpěvu elementárního (Instruction in Elementary Singing)*.⁸ However, in Vladimír Horák's book on Pivoda no such item appears in the list of his compositions.⁹

for Primary, Townspeople's, and Secondary Schools As Well As for Institutes Devoted to Singing and to Music in General, from the First Beginnings to Perfect Mastery, Written by [...]), Ed. Grégr & Ed. Valečka, Prague s.a., p. 290.

3) PIVODA, František: *Některé pokyny o kadencích a jich provedení. Ku potřebě svých chovanců sepsal [...], majitel a správce pěvecké školy v Praze*. German version (title equivalent to the Czech version): *Einige Winke über Kadenzen und ihre Behandlung. Zum Gebrauche für seine Schüler verfasst von [...], Inhaber und Leiter einer Gesangsschule in Prag*. (Meaning in English: Some Instructions on Cadenzas and Their Execution, Written for the Needs of His Pupils by [...], Owner and Director of a Singing School in Prague). Both versions self-published, Prague s.a.

4) GARCÍA, Manuel: *Ecole de García: traité complet de l'art du chant par Manuel García fils*, Schott, Mainz and Paris 1840 (Vol. 1) and 1847 (Vol. 2). MARCHESI, Mathilde: *Variantes et points d'orgue composés pour les principaux airs du répertoire par [...] pour les élèves de ses classes de chant*, Heugel & Cie, Paris copyright 1900. – RICCI, Luigi: *Variazioni – Cadenze – Tradizioni (Vol. I – Voci femminili)*, Ricordi, Milan 1937; *(Vol. II – Voci maschili)*, Ricordi, Milan 1937; *(Appendice I – Voci miste)*, Ricordi, Milan 1939; *(Appendice II – Variazioni e cadenze di G. Rossini)*, Ricordi, Milan 1941.

5) *Některé pokyny o kadencích [...]*, (op. cit., note 3), p. 9.

6) Op. cit. (note 2), *Sešit V. (Book Five)*, Ed. Grégr and Ed. Valečka, Prague 1883.

7) PIVODA, František: *Nov'yshaya metoda prepodavaniya p'niya s samago nachala do polnoy obrabotki golosa sostavlena Francom' Pivoda. Sobstvennikom pevcheskago instituta ve ch. Prage*, self-published, Prague s.a.

8) PIVODA, František and HEŘMAN, Antonín: *Škola zpěvu elementárního: pro školy občanské, střední a pro ústavy učitelské, dle metody tonální a intervalové [...]* (School of Elementary Singing for Primary and Secondary Schools and for Teachers' Institutes, According to the Tonal and Intervallic Method [...]), Pivodova pěvecká škola, Prague 1927.

9) HORÁK, Vladimír: *František Pivoda pěvecký pedagog (František Pivoda, Voice Teacher)*, Universita J. E. Purkyně, Brno 1970 (Writings of the Pedagogical Faculty in Brno). List of Pivoda's compositions on pp. 123-132.

Moreover, there is no such publication in Pivoda's papers deposited in the Czech Museum of Music, and searching for it in Prague music libraries has also been fruitless so far. It is unlikely that this work, if in fact published, would not be held by any of the libraries where inquiries have been placed. So we may suppose that, for unknown reasons, the expected publication of Pivoda's Op. 106 did not come to fruition.

And yet the treatise *Některé pokyny o kadencích [...]*, like the final instalment of *Nová nauka*, also refers to a practical part, and to individual examples numbered from 1 to 90. Without these examples, all its characterizations and instructions are incomprehensible and unusable, because in the large majority of cases the text of *Některé pokyny o kadencích [...]* itself does not even say what opera is involved. If the musical notation of the cadenzas was not published, then it is clear why Pivoda's work cannot be considered a Czech contribution comparable to the above-mentioned works from elsewhere in Europe, because the author's intention remained only a torso as concerns the possibility of having an effect on the public.

However, the materials preserved from Pivoda's estate do include a file with the label *Rukopis „Fermaty“* (Manuscript – 'Cadenzas'),¹⁰ containing hand-written comments, musical manuscripts, and an engraver's copy for Op. 106. The engraver's copy is remarkable in that the only verbal annotation intended for the engraver, written in blue pencil, is in Czech. Thus the engraving of the musical notation was not to be executed by Engelmann and Mühlberg in Leipzig as usual, but by a Czech firm. The engraver's copy and even more the folia bearing preparatory musical notation of the cadenzas show strong signs of wear, attesting to heavy usage. This might explain the fact that Pivoda could do without the printed form in instruction at his own institute.

From the preserved material we can form at least an approximate idea of the intended appearance of the anthology of operatic cadenzas. A discussion of all of Pivoda's Op. 106 is not the subject of this article; nevertheless it is necessary to outline briefly its content and sources. Pivoda divides his examples of cadenzas into two groups. In *Nová nauka zpěvu* he writes:

Under 'A' I have assembled obligato cadenzas [cadenzas to be performed as the composer wrote them] – excerpts from various operas of first-class value. Assembled in 'B' are optional cadenzas with appended variants.¹¹

Pivoda chose the cadenzas from French, Italian, and German operas: Bellini's *Norma*; Boïeldieu's *La Dame blanche*; Donizetti's *La Fille du régiment*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, and *Lucrezia Borgia*; Flotow's *Alessandro Stradella* and *Martha*; Gounod's *Faust* and *Roméo et Juliette*; Halévy's *La Juive*; Kreutzer's *Das Nachtlager in Granada*; Meyerbeer's *L'Africaine*, *Dinorah*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, and *Robert le Diable*; Nicolai's *Die lustigen Weiber von Windsor*; Rossini's *Guillaume Tell* and *Tancredi*; Thomas's *Mignon*; Verdi's *Un ballo in maschera*, *La traviata*, and *Il trovatore*; and Weber's *Der Freischütz*. We shall focus on variants of their cadenzas engendered by performance practice, which were to be given in group B.

10) NM-ČMH, František Pivoda Collection, inventory no. 8692 a, b; carton 1627; shelf mark H VI/5.

11) *Op. cit.* (note 2), p. 290.

Pivoda wrote of these variants in *Nová nauka*:

Some of these are of special interest to us in part because of their origin as original creations of distinguished performing artists, [including] domestic [artists] such as Miss z Ehrenbergů, Miss Sittová, Miss Reichová, and Mr. Josef Lev [...].¹²

Without exception each of the singers named here was 'first' in her or his *Fach* at the Czech opera: Marie Sittová (1852-1907) and Irma Reichová (1859-1930) were the leading dramatic singers among women (incidentally both of them pupils of Pivoda), while Josef Lev (1832-98) was the leading baritone. We have sufficient evidence of respect for their vocal art on the part of composers. For example Smetana wrote two arias inserted into his operas for Lev,¹³ and he allowed Sittová to change the end of the aria of Anežka in *Dvě vdovy* (The Two Widows) for the sake of greater effect.¹⁴ Dvořák for his part modified the last several phrases of the part of Xenia in *Dimitrij* for Irma Reichová for similar reasons, and in the same opera added a coda including a cadenza to Marina's toast for Sittová, which according to reviews she then performed in further variants.¹⁵ Pivoda was certainly justified in considering their variants of cadenzas to be exemplary.

Pivoda also refers to another source for the variants of cadenzas, saying that some of them originated 'through the art of outstanding guests who have sung in our country, such as the Marchisio sisters, Giuseppina Vitali, Aglaja Orgeni, Ilma Murska, and Ostava Torriani.'¹⁶ All these singers, who appeared as guests in the Czech theatre in Prague from

12) Ibid.

13) After completing *Braniboři v Čechách* (The Brandenburgers in Bohemia), but before its premiere, Smetana added to Act III, Scene 1 Tausendmark's aria 'Ó, kéž bych nikdy z cesty pravé [...] Tvůj obraz, dívko' (Oh, had I never from the true path [...] Your image, maiden). In *Tajemství* (The Secret) he added an aria for Kalina in Act II, Scene 1, 'Nač o tom dále bádát? [...] Med radosti plnými doušky chci pít' (Why belabour it further? [...] I want to drink the honey of joy to the fullest) after the premiere; it was not until the eleventh performance that Lev sang it for the first time. See the preface and editorial report by František Bartoš in SMETANA, Bedřich: *Braniboři v Čechách. Zpěvohra ve třech jednáních [...]. Partitura* (The Brandenburgers in Bohemia: Opera in Three Acts [...] Score), Museum Bedřicha Smetany and Národní hudební vydavatelství Orbis, Prague 1952 (Study Edition of the Works of Bedřich Smetana 9), pp. XIII and 638. And SMETANA, Bedřich: *Tajemství. Komická zpěvohra ve třech dějstvích [...]. Partitura* (The Secret: Comic Opera in Three Acts [...] Score), Museum Bedřicha Smetany and Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Prague 1953 (Study Edition of the Works of Bedřich Smetana 10), pp. X and 531.

14) Aria of Anežka in Act II, Scene 5, 'Odcházejí spolu k radosti [...] Aj, jaký to krásný den [...] Já, ach, jediná tu mezi všemi šťastnými a blaženými' (They depart together to their joy [...] Oh, what a lovely day [...] I – alas, the only one here among all the happy and blessed ones). The conductor Adolf Čech reported that Sittová had told him this aria 'is too long and that in the Allegro she can't be heard – that I should make a cut and in the Allegro move her voice to a higher position.' Letter of Adolf Čech to Smetana, 30 Mar. 1881, autograph NM-MBS S 217/573. Smetana entrusted the requested adaptation to Čech, but with the reservation 'that I allow the changes to this aria out of special respect only to Miss Sittová ad personam; [...]. But Miss Sittová has full authorization to do with the aria and change it as she pleases!' (Smetana's letter to Adolf Čech, 1 Apr. 1881, autograph NM-MBS S 217/213.)

15) POSPÍŠIL, Milan: 'Vliv pěveckého obsazení na koncepci první verze Dvořákova Dimitrije' (The Influence of Casting on the Conception of the First Version of Dvořák's *Dimitrij*, in *Z Českého ráje a Podkrkonoší* (From Český Ráj and Podkrkonoší), Státní okresní archiv Semily, Semily 2001 (Regional Geographical-Cultural Anthology 14), pp. 138-45.

16) *Nová nauka zpěvu [...]* (op. cit., note 2), p. 290.

1864 to 1878, may be counted among the top artists of their time.¹⁷ They substantially enriched the repertoire of the Czech opera: thanks to them the first performances were given of such works as Rossini's *Semiramide*, Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* and *La sonnambula*, and during the time of Smetana's leadership Gounod's *Faust*, Verdi's *La traviata* and *Un ballo in maschera*, Donizetti's *Don Pasquale*, and the Ricci brothers' *Crispino e la comare*. Above all, they demonstrated masterfully the art of *bel canto* – one need only recall, for example, Smetana's reviews of the Marchisio sisters and Ilma Murska.¹⁸

In his separately-published discussion of cadenzas (*Některé pokyny o kadencích [...]*) Pivoda changed his specification of sources. Of the guest singers mentioned in *Nová nauka zpěvu* he now names only the Marchisio sisters and Giuseppina Vitali, while adding the alto Zelia Trebelli who performed in Prague repeatedly from 1861 to 1878 though only in the German theatre.¹⁹ And he totally eliminates the names of domestic soloists – except for Eleonora z Ehrenbergů, whom alone he retains as being worthy of comparison with the said singers from abroad. In the German edition he praises her even more strongly, referring to 'the former excellent, musically highly educated coloratura singer of the Czech National Theatre in Prague, Miss von Ehrenberg'.²⁰

(Translator's note. The Czech surname 'z Ehrenbergů' is equivalent to the German 'von Ehrenberg'; both may be found in period sources. In most cases apart from direct quotations, however, we shall adopt a third variant which is the most common in Czech literature, using the single word 'Ehrenbergová'.)

Eleonora z Ehrenbergů (1832-1912), the leading coloratura singer of the Czech opera from 1862 to 1885 with two interruptions, had a voice type that did not inspire any Czech composer to write a role expressly for her, or even to modify a role to suit her special abilities. On the contrary, she was cast in new Czech operas only rarely, as though with hesitation, and mostly outside her *Fach*. Yet as the leading coloratura she was one of the most important pillars of the Czech ensemble, thanks to whom it was possible to present the basic repertoire of operas from abroad at a professional level of quality. Thus

17 Barbara Marchisio (1833-1919), Carlotta Marchisio (1838-72), Giuseppina Vitali (1845-1915), Aglaja Orgeni (real name Anna Maria von Görger St. Jörgen, 1841-1926), Ilma de Murska (real name Ema Pukšec, 1834-89), and Ostava Torriani (1847-?).

18 JARKA, Václav Hanno: *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865* (The Critical Writings of Bedřich Smetana, 1858-65), Nakladatelství pražské akciové tiskárny, Prague 1948, pp. 79-86, 90-92, and 173-74. – An overview of guest performances by all the above-mentioned singers on the stages of the Provincial Czech Theatre in Prague may be found in ŠTĚPÁN, Václav and TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo 1862–1883* (The Provisional Theatre, 1862-83) I.-II., Academia, Prague 2006.

19 Zelia Trebelli (1838-92). *Některé pokyny o kadencích [...]* (op. cit., note 3), p. 9.

20 *Einige Winke über Kadenzen [...]* (op. cit., note 3), p. 11: 'die ehemalige ausgezeichnete, musikalisch hochgebildete Koloratursängerin des Böhmisches Nationaltheaters in Prag, Frl. von Ehrenberg'. By contrast he once rebuked Marie Sittová, who after Ehrenbergová's departure took over her function of performing coloratura roles at the National Theatre, for her personal variant of a cadenza in the former showcase role of her predecessor – Marguerite de Valois in *Les Huguenots*: 'We recommend to the first lady [= Marie Sittová] that she omit the inserted cadenza, which in its lack of good taste seriously threatened the extraordinarily favourable impression made by her masterful performance.' [PIVODA, František]: 'Hugenotté' (*Les Huguenots*), *Hudební listy* (Musical News), Vol. 7, No. 3 (25 Jan. 1889), p. 18.

we need not wonder that Pivoda, a teacher and advocate of *bel canto*, in the end named only her among Czech singers in his separate discussion of cadenzas.

We might mention that Pivoda's view of Ehrenbergová was not always so laudatory, as concerns her person and her position as the coloratura *prima donna* of the Provisional Theatre. After Bedřich Smetana took over leadership of the Czech opera in 1866 her contract was not renewed, evidently because of her alleged close personal relationship with the outgoing conductor Jan Nepomuk Maýr: she was viewed as a representative of the *ancien régime*. However, because no satisfactory replacement for her could be found, after a year the theatre asked her to return. Pivoda (who at the time still supported Smetana as head of the Czech opera) was quite displeased about this, because competition from a *prima donna* of her stature and renown reduced the chances of his own pupils receiving roles.²¹

The question of whether the different specifications of performers from whom cadenzas were taken in the two versions of Pivoda's theoretical discussion reflected a change in selection of cadenzas for publication must remain unanswered, because Pivoda's engraver's copy for the cadenzas – by contrast with Luigi Ricci's anthology – does not give any names of singers at all.²² One could make some progress toward determining the authorship of some of the cadenzas by comparing them with the repertoires of domestic and foreign singers, but this would still be only one range of possibilities. This is easier in the case of several examples for baritone, especially because in his preparatory materials for Op. 106 Pivoda noted in pencil by the cadenza of Luna in *Il trovatore* 'like Lev', and we then find the same cadenza in the engraver's copy.²³ Thus the omission of Lev's name in the engraver's copy did not mean omission of his cadenzas.

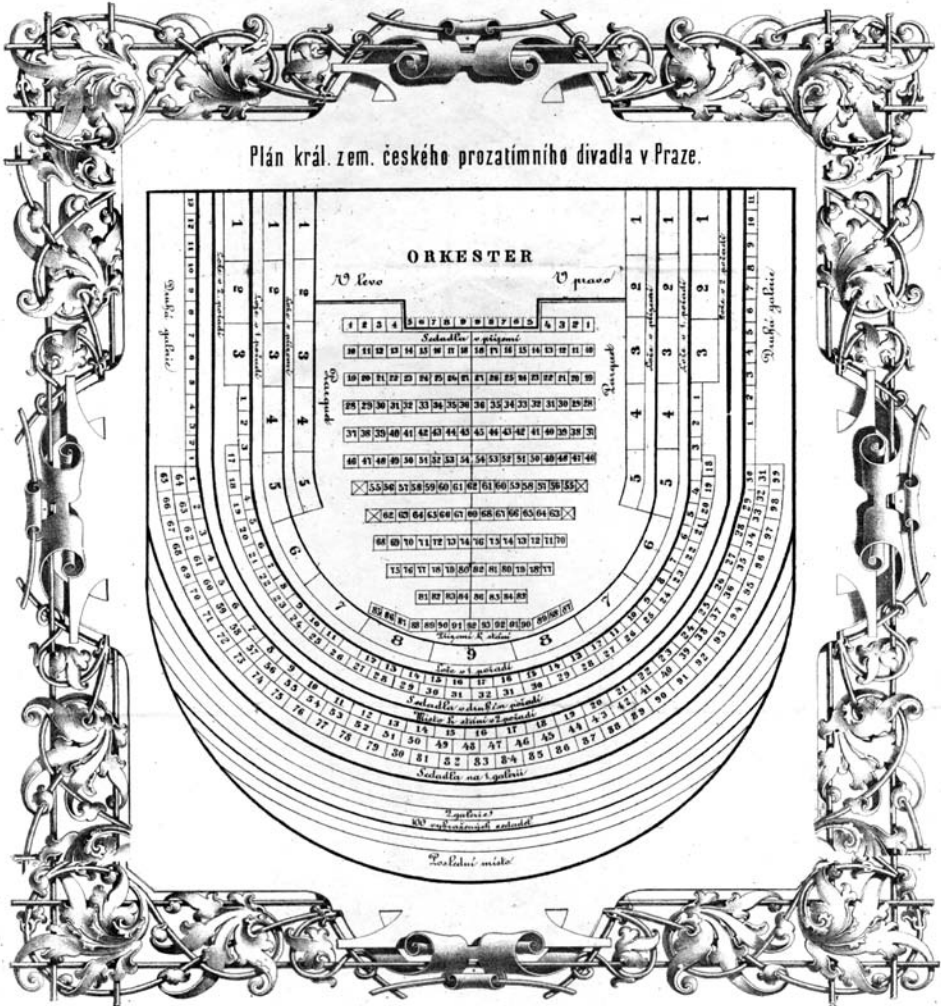
The second and last name Pivoda mentions in the preparatory materials for Op. 106 is Eleonora z Ehrenbergů. I shall now focus on only one part of those preparatory materials – a part which as a whole was not destined for publication, but which constitutes an especially valuable source because it contains musical notations of Ehrenbergová's cadenzas.

What was the concrete source for Pivoda's notations of performance variants in general? By contrast with oral transmission of variants used in singing, which e.g. were communicated to Luigi Ricci mainly by the baritone Antonio Cotogni based not only on his own practice but on that of other singers as well, and not until many years after he and the

21) When Smetana asked Pivoda to make a statement concerning the hiring of the latter's pupil Miloslava Havelková, Pivoda consented to her being hired only on the condition that Ehrenbergová would not be: 'It is not my place to speak about the benefit or harm that will result for the domestic opera in the future should the esteemed association [which ran the theatre] take such a step; I restrict myself to mentioning that the experience I have had with Miss Roubalová, formerly placed next to Miss z Ehrenbergů in our opera, does not allow me to wish to see any of my pupils alongside this lady ever again!' From Pivoda's draft of a letter to Smetana of 9 May 1867. Autograph NM-MBS S 217/788.

22) The only name Pivoda gives in association with a particular cadenza is in the text of *Některé pokyny [...]* (*op. cit.*, note 3), pp. 11-12: Zelia Trebelli.

23) *Op. cit.*, note 10. In the preparatory materials this cadenza is numbered 97, in the engraver's copy 89. In *Některé pokyny* (*op. cit.*, note 3), p. 13 he comments on this cadenza without mentioning any singer.



Plán jeviště a hlediště Prozatímního divadla /
Plan of the stage and seating area of the Provisional Theatre
 NM-ČMH-MBS M 216

others had actively performed them,²⁴ Pivoda relied entirely on his own direct experience: he heard in person all the singers to whom he refers. We may consider it certain that he knew the standard operatic repertoire from memory and was able to distinguish and remember changes made by individual singers in the cadenzas. Moreover, as a respected figure in the Prague musical world he was surely able to gain access to guest artists and to ask them for a written record of a cadenza if he so desired.

24) 'Le variazioni, cadenze e tradizioni da me raccolte, mi furono date – in gran parte – dal Cotogni; e vennero eseguite dalle più grandi celebrità del secolo passato: Patti, Boccabadati, Borghi-Mamo, Stolz, Albani, Mario, Masini, Gayarre, Stagno, Duprez, Tamberlik, Lablache, Nannetti, Fraschini, Graziani, Maurel ecc.' RICCI, Vol. I (op. cit., note 4), p. [IV].

In the case of Ehrenbergová it is demonstrable that Pivoda relied on her own written musical notation. Among materials preserved from her estate in the Theatrical Division of the National Museum we find a partbook for the role of Annetta in the opera *Crispino e la comare* by the brothers Federico and Luigi Ricci – a hardbound book of staff paper in upright format bearing the golden initials ‘E. v. E.’.²⁵ Written in pencil and ink on the first six folia, before the beginning of the actual part of Annetta, are about sixty cadenzas, some designated as being for operas by Auber (*La Muette de Portici*), Bellini (*Norma*), Donizetti (*La Fille du régiment* and *Lucrezia Borgia*), Dörstling (*Eva Hlyna*), Flotow (*Alessandro Stradella*), Glinka (*Ruslan i Lyudmila*), Hérold (*Zampa*), Rossini (*Guillaume Tell*), and Verdi (*Ermani* and *Il trovatore*), while others bear no headings. On the back of this partbook’s title page is a note in pencil: ‘Prof. Pivoda 34 Cadenzen gegeben’ (thirty-four cadenzas given to Prof. Pivoda), which proves that Pivoda had notations of cadenzas directly from the singer.

Pivoda copied a total of thirty-one cadenzas from Ehrenbergová on a single folio headed ‘Slč. z Ehrenbergů I’ (Miss z Ehrenbergů I) and a bifolio headed ‘Slč. z Ehrenbergů II’. The individual folio, bearing seven cadenzas, names the operas *Les Huguenots* (three cadenzas) as well as *La Muette de Portici*, *La traviata*, *La Fille du régiment*, and *Il barbiere di Siviglia*. None of these cadenzas, however, was copied from Ehrenbergová’s *Crispino e la comare* partbook, or at least none of them is found in that source today. Thus it is clear that Pivoda must have had a different source.

Pivoda’s bifolio headed ‘Slč. z Ehrenbergů II’ contains twenty-four numbered cadenzas. Noted in pencil by the first of them is ‘Rosenfee Halevy’ (*La Fée aux roses* by Halévy), and by numbers 17-24 we find the annotation that they belong to *La Fille du régiment*. However, for most of the cadenzas the title of the opera is not given. By number 2 is written in pencil only ‘Cadenz zwischen zwei Sätzen’ (cadenza between two movements).

In this case most of the cadenzas were copied from Ehrenbergová’s partbook for Annetta in *Crispino e la comare*, in which we find a mark in red pencil next to some of those that Pivoda copied. By comparing the copies made by Pivoda with their models written by Ehrenbergová we can determine that the cadenzas he numbers 3 and 4 are from *Norma*, while number 5 belongs to *Lucrezia Borgia*, numbers 6-8 are from *Il trovatore*, and number 13 is from *Alessandro Stradella*. Written in pencil on the staff below this last-mentioned cadenza in Ehrenbergová’s Annetta partbook is Pivoda’s cadenza number 11. From this same source come the cadenzas numbered by Pivoda 1 (from *La Fée aux roses*), 2, 9, and 10, all written in Ehrenbergová’s partbook on fol. [3] recto without indication of the opera or operas to which they belong. Here Ehrenbergová used empty staves between *Norma* and *Tell* to write additional cadenzas from various operas, of which she named only *Ermani*. Similarly Pivoda’s cadenza number 16 is found in Ehrenbergová’s partbook, written in pencil (together with two other cadenzas) on the staves beneath *Eva Hlyna*. Pivoda’s remaining numbers 12, 14, and 15 do not correspond to any of the cadenzas in Ehrenbergová’s Annetta partbook, which fact we can regard as further evidence that she provided Pivoda with additional

25) Theatrical Division of the National Museum, Č 2506/5.

materials.

Among the above-mentioned Ehrenbergová materials held by the National Museum we also find – within a large file of correspondence, repertoire lists, clippings, etc. – a folder containing printed and manuscript musical notation headed *Koncerty – // písně // její kadence* (Concerts – // songs // her cadenzas).²⁶ This material is very diverse, ranging from copies of songs and whole arias through one- and two-voice operatic cadenzas and cadenzas for practice, to pencil sketches of coloratura passages. The cadenzas bear no indication of the role or the opera to which they belong, with only a few exceptions such as Adam's *Si j'étais roi*, Auber's *Le Dieu et la Bayadère*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, and Rossini's *La Cenerentola* and *Otello*. One item is a fragment (the end) of an aria from the opera *La Fée aux roses* (with text in both German and Czech), containing a cadenza identical to that in Ehrenbergová's *Crispino e la comare* partbook which, as mentioned, Pivoda copied onto the bifolio headed 'Slč. z Ehrenbergů II'. A folio headed in pencil 'Cenerentola' contains among other things Pivoda's cadenza no. 11, with a note in red pencil 'do es' (in *E flat*); this, too, is found in the *Crispino e la comare* partbook. We do not find here any models for Pivoda's above-mentioned anonymous cadenzas numbered 12, 14, or 15, nor for any of the cadenzas he copied on the folio 'Slč. z Ehrenbergů I'. Thus this folder of materials is of no help in determining Pivoda's source for the cadenzas not found in Ehrenbergová's partbook for Annetta.

Of course Ehrenbergová did not need to note for herself to what opera and what place in the opera each cadenza belonged. Her notations served only for her own needs, so that identification of cadenzas lacking headings in the folder of musical manuscripts just described and in her partbook for Annetta presents an almost impossible task. Only in a few cases can a cadenza be identified easily based on the sung text and on knowledge of the broader musical context.²⁷ In some cases fragments of underlaid text (mostly in German) might be of help.

In view of the size of Ehrenbergová's operatic and concert repertoire one cannot rely on preserved partbooks. Only two that she used are found today among materials held by the National Theatre, both of them for Mathilde in *Guillaume Tell*.²⁸ Apart from one pencil annotation of a variant in the conclusion of No. 10, 'Récitatif et Duo' (Mathilde and Arnold), in a part book from which other singers sang after Ehrenbergová,²⁹ there are no notations of any individual variants – these are simply copies of the part written out from the score, as attested by use of the soprano clef.

A possible reason why so few partbooks from which Ehrenbergová sang have been

26) Ibid., Č 3904/30.

27) E.g. cadenzas from *L'Africaine* for the roles of Inès (I, № 1 Scène et romance; II, № 7 Finale) and Sélika (II, № 4 Air du sommeil), 1 folio, manuscript in ink, Theatrical Division of the National Museum, Č 3904/30.

28) *Vilím Tell. Mathilda*. Manuscript, 15 fol., upright format, on the envelope the stamp 'Král. české zemské divadlo' (Royal Czech Provincial Theatre). Annotations (in Czech): 'By order of the director Miss Glaserová Miss Reichová the charming Miss Bílá Miss z Ehrenbergů.' – *Tell. Mathilda*. Manuscript, 14 fol., upright format, on the envelope the stamp 'Král. české zemské divadlo'. Annotation (in Czech) 'Miss z Ehrenbergů'. National Theatre, library of musical notation, shelf mark H 102.

29) *Vilím Tell*, ibid., top of fol. 6 verso.

preserved among the National Theatre's performing materials is provided by the above-mentioned Ehrenbergová materials in the National Museum: they contain several written-out parts belonging to her core repertoire that were her personal property, and which she used during her engagements with various theatres undoubtedly for the whole duration of her career. Besides the role of Annetta in *Crispino e la comare* one finds here Zerlina in Mozart's *Don Giovanni*, Angèle in Auber's *Le Domino noir*, Norma in Bellini's opera of that title, and Isabelle in Hérold's *Le Pré-aux-clercs*, as well as an aria from Adam's *Giralda* (III, 10 bis Entr'acte et Air) that Ehrenbergová inserted at the beginning of Act III of *La Dame blanche*, and finally a concert coloratura waltz *Il bacio* by Arditì that she sang in the role of Rosina in *Il barbiere di Siviglia*.³⁰ Comparison of Pivoda's unidentified cadenzas with variants in these partbooks, however, has yielded no results.

These partbooks preserved among materials from Ehrenbergová's estate account for only a small fraction of her repertoire, which encompassed 132 roles.³¹ Nevertheless they and her separate notations of cadenzas demonstrate that she carefully prepared her cadenzas and modifications of coloratura passages, and fixed them in musical notation. Such a large quantity of vocal variants and cadenzas captured in musical notation coming directly from the possessions of the singer who performed them constitutes, e.g. in comparison with the rather unclear manner of transmission that formed the basis for Luigi Ricci's anthology,³² a source of extraordinary importance, even though largely difficult to interpret.

Until more information is acquired, we cannot answer the question of the origin even of those variant cadenzas for which we know to what opera and to what passage they belong, because, mainly due to lack of sufficient sources, vocal variants in European performance practice in general have been studied only in part. As a rule the performer of a certain change that has been noticed has been considered its author.³³ However, adoption from other performers of models that had proven successful (e.g. among Ehrenbergová's notated cadenzas those headed 'Cadenzen zu Norma von Madame Pauline Viardot-Garcia')³⁴ was completely in accord with customs of the period. Such a practice on Ehrenbergová's part is confirmed by reviews. For example a review of her debut (in Leipzig) in the title role in *Dinorah* confirms that when just beginning her career she learned from her predecessors:

30) Theatrical Division of the National Museum, Č 2506/1, 2506/2, 2506/3, 2506/22, 3904/30, and 2506/11.

31) This number is given by Ehrenbergová herself in her brief autobiography. Autograph: *ibid.*, Č 1549.

32) Ricci drew mainly on orally-transmitted tradition communicated to him by Cotogni. Written sources he may have had, e.g. written notation of variants used by the singers Barbara and Carlotta Marchisio – see RICCI (*op. cit.*, note 4), Vol. I, *Nota dell'autore*, p. [IV] – are not identified sufficiently and are today apparently lost.

33) 'Alcune di queste cadenze sono originali degli stessi autori.' *Ibid.* Concerning the transmission and authorship of cadenzas see Lanfossi (*op. cit.*, note 4), especially the chapter 'Introduzione all'opera' in the part titled *Le «Variazioni – Cadenze – Tradizioni»*, pp. 21-29, and the chapter 'I tipi di fonti e il confronto con la raccolta di Ricci' in the part titled *Le varianti di tradizione del Rigoletto di Giuseppe Verdi*, pp. 42-45.

34) Cadenzas for the duet of Norma and Adalgisa, 1 folio, manuscript in ink, Theatrical Division of the National Museum, Č 3904.

That Miss von Ehrenberg has taken the so-admirable performance of Frau Bürde-Ney in this role as a model, that she has learned much from that great artist in both singing and acting, speaks not only for the seriousness of her artistic strivings, which here too have proved successful, because if Miss von Ehrenberg were not a talented and educated representative of her *Fach* she would not have been in a position to emulate her great model in this manner and with such a fortunate outcome.³⁵

Later, during her long-term engagements in Prague, she adopted variants from colleagues who appeared there as guests:

Of the house artists it was Miss z Ehrenbergů who performed best, using in the role of Lucia several fioratura passages introduced here by Miss Orgeni.³⁶

The items of musical notation in the National Museum's materials from Ehrenbergová's estate offer very rich material for studying the process by which coloratura ornamentation was disseminated. For example changes written in pencil into the printed piano-vocal scores of Rosina's cavatina and her duet with Figaro (both printed separately) in *Il barbiere di Siviglia* provide a unique source for comparison in examining performance variants of these numbers.³⁷ Here I shall restrict myself to a selection from among the cadenzas that Ehrenbergová provided to Pivoda to be published for purposes of teaching and for use on the stage.

Ehrenbergová's cadenzas show a very wide range of types of changes made to what the composers prescribed. For example a cadenza of Leonora in *Il trovatore* as written by Verdi (Example 1) is changed only modestly (Example 2), with virtuosic enrichment – reaching up to db^3 (two octaves and a semitone above middle c) as the highest tone instead of the original bb^2 – but also a certain simplification, whereby Verdi's skips of a sixth and a fifth in the melodic elaboration of the dominant seventh chord are replaced by diatonic stepwise motion. But a cadenza of Violetta in *La traviata* is a completely different matter. If we compare Ehrenbergová's version (Example 4) with what Verdi wrote (Example 3) and with the changes found in the instruction books of Mathilde Marchesi and Luigi Ricci,³⁸ we see that Ehrenbergová's cadenza is a creation having nothing in common with any of the others. If the unidentified cadenzas show a similar degree of departure from the original and from other variants in use at the time (a sufficiently representative selection of which may be

35) F. [Ferdinand] Gleich: 'Stadttheater. Meyerbeers neueste Oper „die Wallfahrt nach Ploërmel“ [...]'. Clipping from the magazine *W. Bloch's Theater-Zeitung* with no further identification, on or after 13 May 1860, *ibid.*, Č 3905, p. 131. For the German original of the quoted passage see the Czech version of this article.

36) This pertains to Ehrenbergová's performance in *Lucia di Lammermoor* on the occasion of a guest appearance by Gustav-Hippolyt Roger. Roger's performances followed directly after those of Aglaja Orgeni. See Ces. [author's insignia]: 'Divadlo' (Theatre), *Národní pokrok* (National Progress), Vol. 1, No. 177 (17 June 1868), p. [3].

37) *Il barbiere di Siviglia. Melodramma buffo in due atti di Sterbini. Posto in musica da Gioachino Rossini*, Giovanni Ricordi, Milan s.a. No. 11. Cavatina 'Una voce poco fa'; [Duetto] 'Dunque io son [...]'. Theatrical Division of the National Museum, Č 2506/24.

38) MARCHESI (*op. cit.*, note 4), p. 85; RICCI (*op. cit.*, note 4), Vol. I, p. 83 and Vol. III, p. 57.

found in the books of Marchesi and Ricci, each of whom gives the mentioned cadenza from *La traviata* in nine different variants!),³⁹ then the difficulty of identifying them is clear.

Ricci's anthology states for each cadenza the composer, the title of the opera, the role, and the act, as well as page and measure numbers in piano-vocal scores. Likewise Marchesi indicates at least the musical numbers and the measure numbers. Both Ricci and Marchesi then present the cadenza with the needed context in the vocal line, sometimes even with piano accompaniment.

Pivoda's Op. 106, by contrast, gives only the cadenza itself with the title of the opera and the role to which it pertains, but with no information as to where it belongs in the opera (and without accompaniment, even though such accompaniment is promised in the announced subtitle). Thus in Pivoda's notations the precise placement of the cadenza is not completely certain. In his preparatory materials he indicated at least roughly the operatic numbers where cadenzas that are mentioned belonged, but he did not provide such information in his notations of Ehrenbergová's cadenzas, apparently because they were not intended as a whole for publication.

Thus for example on the folio headed 'Slč. z Ehrenbergů I' the last cadenza, numbered 7 (Example 5), is marked as coming from *Il barbiere di Siviglia*. The pencil heading in German, 'Barbier bei der Bez von', is incomprehensible, but in view of the key signature of four flats this can only belong to Finale I, Andante, 12/8, in A flat major. This passage was usually modified in performances, because in the original part of Rosina (Example 6), written for alto, it lay too low for coloratura sopranos. In comparison with the tradition represented by Marchesi and Ricci, however,⁴⁰ and also with Ehrenbergová's own other cadenzas, relatively short, the length of this melisma (on the last beat of a measure) corresponds rather to the cadenza at the end of an aria than to Rosina's little solo at the beginning of the slow section of the final ensemble. A possible explanation might be that Ehrenbergová took great liberties in her roles, going beyond the customs of the time, and expanded cadenzas substantially even in places where this was not normally done.

Another kind of problem in identification is indicated by the example from an aria in Halévy's *La Fée aux roses*, which was not performed in Prague in either the German or the Czech theatre. Ehrenbergová apparently inserted this aria into a different opera, which at the time was a common practice, well-known in performances she gave and documented repeatedly in reviews.⁴¹

39) Pivoda himself gives two variants of this cadenza in his Op. 106, in addition to what Verdi prescribed. *Op. cit.* (note 10), part B, cadenzas numbered 80-82.

40) Marchesi shows two variants for this passage (*op. cit.*, note 4, p. 22); Ricci gives three (*op. cit.*, note 4, Vol. I, p. 14).

41) She alternated among items in her repertoire of inserted arias even in various performances of a single work. For example, compare reviews of three of her performances in *Il barbiere di Siviglia* at the Provisional Theatre. On the occasion of its first performance there, in 1863: 'Miss z Ehrenbergů was outstanding as Rosina and had sufficient opportunity to utilize coloratura singing very well. She was rewarded by copious applause not only for the role itself but for the insertions (by Isouard and Arditi).' See ## [author's insignia]: 'Divadlo. V neděli dne [...]' (Theatre. On Sunday [...]), *Slavoj*, Vol. 2, No. 7 (1 Apr. 1863), p. 141. Then on the occasion of a reprise in 1874: '[I]n this whole charming role and also in the insert – concert variations by Adam (on a theme by Mozart) – she unfolded all her splendid artistic mastery.' See xx [author's insignia]: 'Česká zpěvohra' (The

Of the explicit references in Pivoda's preparatory materials for Op. 106 to numbered notations of Ehrenbergová's cadenzas, in the end he used three variants of a cadenza of Marie in *La Fille du régiment* (Examples 7-9) and two variants of a cadenza of Marguerite de Valois in *Les Huguenots* (Examples 10-11).⁴² In his manuscript characterizations of cadenzas written by Ehrenbergová he explicitly confirmed her authorship in one case, describing the cadenza for *La fille du régiment* as follows: '51 virtuosic effect. Mood of extreme impatience (Miss z Ehrenbergů)'.⁴³

Let us now consider the whole selection of cadenzas copied by Pivoda from Ehrenbergová from the standpoint of the vocal art she displayed in them. In the literature it is stated that her voice reached up to f^3 .⁴⁴ Mozart wrote such a tone for the Queen of the Night in *Die Zauberflöte*. Smetana appreciated the fact that Ehrenbergová sang 'the aria in one act in the original key of F major'.⁴⁵ The specification of the key is erroneous here, because the two arias of the Queen of the Night are in B flat major and D minor, but Smetana may have had in mind the aria 'Der Hölle Rache [...]' from Act II,⁴⁶ where the tone f^3 occurs several times, if we allow that he was judging by the key signature of one flat.

The highest held tone in Ehrenbergová's cadenzas is eb , while the lowest is $b\flat$ below middle c . Closing tonic tones three octaves above middle c and higher do not occur in her cadenzas (nor in Pivoda's other cadenzas with the single exception of a cadenza for *Dinorah* in the preparatory materials). Apparently it was a custom in performances at the time to place a fermata on the preceding dominant, which Smetana criticized as a mannerism, referring to

the emphasis usually of the penultimate tone, most of all the dominant [...], practiced with real self-indulgence by singers from abroad.⁴⁷

Ehrenbergová was a specialist in trills, which occur relatively frequently in the cadenzas on tones as high as c^3 . Smetana wrote of having 'respect for the vocal art of Miss z Ehrenbergů, especially in melismas and trills'.⁴⁸ In comparison with the cadenzas

Czech Opera), *Dalibor*, Vol. 2, No. 6 (6 Feb. 1874) pp. 47-48, here p. 48. Finally on the occasion of a farewell performance for her benefit upon her forced departure from the Provisional Theatre in 1876: 'Especially after both inserts – Adam's variations on a theme by Mozart and an aria from Isouard's *Le billet de loterie* – then after the waltz inserted near the end, the applause was almost endless.' [unsigned]: 'Zpěvohra. Slečna z Ehrenbergů [...]' (The Opera. Miss z Ehrenbergů [...]), *Národní listy* (National News), Vol. 16, No. 103 (13 Apr. 1876), p. [3].

42) In the engraver's copy in section B under numbers 46, 47, 51, 52, and 53. *Op. cit.* (note 10).

43) 'Poznámky k op. 106' (Notes to Op. 106). *Ibid.* – In *Některé pokyny* (*op. cit.*, note 3, p. 16), cadenza number 51 is characterized as follows: 'A state of strongly suppressed impatience'. See Example 9.

44) REITTEREROVÁ, Vlasta: 'z Ehrenbergů Eleonora', in Jitka Ludvová et al.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století* (Musical Theatre in the Czech Lands: Prominent Figures of the Nineteenth Century), Divadelní ústav and Academia, Prague 2006, pp. 132-35.

45) *Op. cit.* (note 18), p. 98.

46) *Die Zauberflöte*. II, № 14 Aria.

47) *Op. cit.* (note 18), p. 79.

48) *Ibid.*, p. 132.

presented by Marchesi and Ricci, Ehrenbergová more often used descending and rising chromatic scales. Clearly she was also fond of arpeggios and, for repeated tones, staccato. Thus the notations of the cadenzas confirm traits of her singing that were appreciated by critics:

Coloratura singing scored real triumphs here, and Miss z Ehrenbergů again proved her rare mastery in this realm; endless roulades and cadenzas, beautiful staccato, an amazing trill – all this flowed from the throat of our singer with such lightness and bravura that even older visitors to the theatre were astonished.⁴⁹

Different variants of the same cadenza also attest to the fact that Ehrenbergová made changes in her parts according to the custom of the time and perhaps even improvised according to her inclination of the moment, thus making her performances more engaging for the audience. Again the testimony of Smetana:

This time Miss z Ehrenbergů had an especially good day and surprised us with many exceedingly difficult fioratura passages that she tossed off with great ease.⁵⁰

With her performances based on the principle not only of independent expansion of passages composers explicitly left to the singer's creativity, but also of occasional variation of the melodic line at the singer's own discretion, Ehrenbergová conformed to a practice that was standard especially among Italian singers of her time. Her long-term undisputed position as the leading coloratura singer in the ensemble of the Czech opera was appreciated by Prague audiences. And reviewers were aware of it as well, especially on the occasions of her returns after temporary interruptions of her engagement forced by changes in the theatre's management:

In the history of the Czech opera the name of Miss z Ehrenbergů will always occupy a place of high honour among the foremost artists and masters of operatic singing. Over the many years of her meritorious performances on the Czech stage the virtuosic singing of this revered artist has always provided the audience with an unblemished experience of all the compositions in which she has performed, and moreover she has had no small influence on the maturing generation of Czech female singers, who have had a guide on the path of their studies in such a perfect model. These merits were acknowledged and appreciated most ardently by the Czech audience once more upon the most recent appearance of Miss z Ehrenbergů in the showcase role of the queen in Meyerbeer's *Les Huguenots*. Immediately upon her first entrance in Act II she was welcomed in a very flattering manner, and the loud applause intensified after each of her closing cadenzas,

49) From a review of a performance of *Il barbiere di Siviglia* for Ehrenbergová's benefit when she bade farewell to the Provisional Theatre for the second time. See -f- [author's insignia]: Česká zpěvohra (The Czech Opera), *Pokrok* (Progress) 9 Apr. 1876, No. 99, supplement, p. [5].

50) *Op. cit.* (note 18), p. 143.

each of which overflows with brilliant passages and other technical artistry to an uncommon degree. And the artist mastered this whole combined apparatus of coloratura singing, which adorns the said part, just as effortlessly and smoothly as ever before.⁵¹

A more detailed examination of Ehrenbergová's cadenzas and all of Pivoda's materials for his Op. 106 would far exceed the space limitations of this article. However, for the time being we may be satisfied with general determination of the historical importance of Pivoda's work: above and beyond the pedagogical purpose he pursued, his sampling of cadenzas documents specific variable parts of the operatic form according to customs in singing at the Provisional Czech Theatre. We find here further confirmation that the Provisional Theatre – especially during the time when the operatic ensemble or the whole theatre was directed by Maýr – rarely performed non-Czech operatic repertoire only in the form of a more-or-less successful simplification to the point of distortion. Rather via its leading performers, both domestic and guests, it met the demands of performance practice elsewhere in Europe at the time. From the standpoint of the context of the notated operatic cadenzas, especially as represented by Ricci's anthology, Pivoda's Op. 106 forms a contribution to this topic that, while relatively small in size, is not insignificant and whose historical importance should be acknowledged through an edition. As concerns the sources of variants and cadenzas found in musical manuscripts from Ehrenbergová's estate, they comprise material so rich and demanding for comparative study that it deserves treatment in a lengthy specialized study, as does her entire collection. Pivoda had only a small fraction of this material available, or in any case used only a small fraction of it. Nevertheless his work constitutes, if only through these several samples of the vocal art of Eleonora z Ehrenbergů, testimony of the highest value possible prior to the invention of sound recording,⁵² and certainly in this, too, ranks her among the leading coloratura sopranos of Europe at the time.

Note on the musical examples:

Pivoda conceived the publication of his Op. 106 as being bilingual, in Czech and German, in the titles of works as well as in the sung texts, showing also original versions in the case of French and Italian operas. In this article the examples are given with titles and texts only in the language of the original. Pivoda's notation is transcribed faithfully according to his autograph, except that abbreviated notation of chromatic scales has been written out. Editorial additions that seemed desirable are placed in parentheses or distinguished graphically. In all the examples the time signature of the passage in the musical number where the cadenza belongs has been added in square brackets.

51) -ý. [Novotný, Václav Juda]: 'Česká zpěvohra. (Hugenoti.)' (The Czech Opera: *Les Huguenots*), *Národní listy* (National News), Vol. 18, No. 62 (9 Mar. 1878), p. [3].

52) In association with the singer Giuseppina Vitali, performing as a guest in Prague, Pivoda once directly expressed regret that there was no way of recording sound: 'Plus le temps approche ou elle [= Giuseppina Vitali] cessera de nous faire entendre sa voix d'ange, plus je deviens triste à cause d'impossibilité de photographier son admirable chant!' (From Pivoda's letter to Raffael Vitali of 20 July 1869. *Copir-Buch*. Czech Museum of Music, František Pivoda Collection, inventory no. 8672, shelf mark H IV/3, fol. 146-47, this sentence on fol. 146.)