

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Doktorský studijní program

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

**CEMBALOVÁ TVORBA J. A. ŠTĚPÁNA Z ARCIBISKUPSKÉHO
ARCHIVU V KROMĚŘÍŽI**

se zaměřením na tři sonáty pro cembalo, PicŠ. 19–21

MgA. Petra Žďárská

Vedoucí práce: prof. Giedrė Lukšaitė – Mrázková

Oponenti práce: prof. Barbara Maria Willi, Ph.D.

prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Datum obhajoby: 7. září 2017

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE

FACULTY OF MUSIC AND DANCE

Doctoral Program of Study

Interpretation and Theory of Interpretation

DISSERTATION

**J. A. ŠTĚPÁN AND HIS MUSIC FOR HARPSICHORD
FROM THE MUSICAL ARCHIVE IN KREMSIER**

with special references to three sonatas for harpsichord, PicŠ. 19–21

MgA. Petra Žďárská

Faculty Mentor: prof. Giedrė Lukšaitė – Mrázková

Thesis Oponents: prof. Barbara Maria Willi, Ph.D.

prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Date of defense: 7th September, 2017

Academic degree awarded: Ph.D.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**CEMBALOVÁ TVORBA J. A. ŠTĚPÁNA Z ARCIBISKUPSKOHO ARCHIVU
V KROMĚŘÍŽI**

se zaměřením na tři sonáty pro cembalo, PicŠ. 19–21

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Tato disertace by nevznikla bez vstřícnosti archivů uchovávajících prameny Štěpánových skladeb (České muzeum hudby Národní muzeum, Praha; Gesellschaft der Musikfreunde, Vídeň; Staatsbibliothek zu Berlin, Berlín; Benediktinerstift, Bibliothek und Musikarchiv, Seitenstetten; Knihovna Koninklijk Conservatorium, Brusel a další). Za konzultace a cenné připomínky k textu dále děkuji Václavu Luksovi, Václavu Kapsovi, Bernhardu Klapprottovi a Ludovice Mosca. Nejvíce si cením velké pomoci prof. Giedrė Lukšaitė-Mrázkové, redaktora Petra Zvěřiny a Víta Jandy, kteří se mnou připravili k vydání edici třech sonát pro cembalo a také podpory všech mých blízkých.

Abstrakt

Předkládaná disertace se zaměřuje na interpretaci sonát pro cembalo Josefa Antonína Štěpána / Joseph Anton Steffan (1726–1797), který byl významnou osobností vídeňského hudebního života 18. století. Svou tvorbou ovlivnil celou řadu současníků, včetně Josepha Haydna, Jana Křtitele Vaňhala, Leopolda Koželuha či Wolfganga Amadea Mozarta. Jeho kompoziční postupy se vymykaly dobovým konvencím: řada sonát a koncertů pro klávesové nástroje začíná pomalou introdukcí úvodní rychlé věty; experimentoval s jednovětou formou (sonáty, capriccia); roku 1778 vydal vůbec první sbírku německých písní s doprovodem klavíru ve Vídni. Jeho hudba je založena na znalosti kontrapunktu a generálbasové praxe, čerpá z italského vlivu, české lidové melodiky, galantního slohu a tzv. citového stylu. Ve svých pozdních skladbách Štěpán dospívá až k preromantismu. I přes svůj dobový věhlas byl ovšem téměř zapomenut.

Nejdůležitější část disertace tvoří přiložená kritická edice Štěpánových sonát pro cembalo, PicŠ. 19–21, která byla v dubnu 2017 vydána v nakladatelství ARTA.

Klíčová slova:

Josef Antonín Štěpán / Joseph Anton Steffan

Sonáty pro cembalo

Sonátová forma

Interpretace

Komorní skladby s cembalem

Hudební archiv Acibiskupského zámku v Kroměříži

Abstract

This thesis focuses on the interpretation of harpsichord sonatas written by Josef Antonín Štěpán / Joseph Anton Steffan (1726–1797), who was an important figure in Viennese musical life of the eighteenth century. His works influenced a large number of his contemporaries, including Joseph Haydn, Jan Křtitel Vaňhal, Leopold Koželuh, and Wolfgang Amadeus Mozart. His compositional procedures departed from period conventions: a number of his sonatas and concertos for keyboard instruments begin with a slow introduction to an opening fast movement; he experimented with one-movement forms (sonatas, capriccios); in 1778 he published the very first collection of German songs with piano accompaniment in Vienna. The foundation for his music is his detailed knowledge of counterpoint and thoroughbass practice, and he draws on influences from Italian music, Czech folk music, the Gallant style and the Sensitive style. In his late works, he even arrives at a Pre-Romantic style. It is incomprehensible that he has nearly been forgotten in spite of his fame in his own day.

In the attachment there is enclosed a critical edition of Steffan's sonatas, PicŠ. 19–21 issued in ARTA (April 2017).

Key words:

Joseph Anton Steffan / Josef Antonín Štěpán

Sonatas for keyboard instruments

Sonata form

Interpretation

Chamber music with harpsichord

Musical archive of the Archbishop's castle in Kremsier (the Czech Republic)

Obsah

Úvod.....	9
1 Život.....	11
2 Dílo.....	15
2.1 Sonáty a sólové skladby pro klávesové nástroje vydané dobovým tiskem ve Vídni.....	16
2.2 Písně s doprovodem obligátního klávesového nástroje	27
2.3 Sonáty, variace a komorní skladby zachované v rukopisech v Hudebním archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži	33
3 Historický kontext.....	37
3.1 Město Vídeň v 18. století	37
3.2 Strunné klávesové nástroje v 18. století ve Vídni	41
3.2.1 Cembalo	42
3.2.2 Kladívkový klavír	44
3.2.3 Klavichord	46
3.2.4 Hybridní nástroje	47
3.2.5 Nástroje u císařského dvora	48
3.3 Štěpánovi vídeňští současníci.....	50
3.3.1 Georg Christoph Wagenseil (1715–1777).....	50
3.3.2 Wagenseilovi žáci českého původu.....	52
3.3.3 Štěpánovi známější současníci	53
3.3.4 Štěpánova odlišnost.....	56
3.4 Vyučování hry na klávesové nástroje a vznik prvních systematických škol	58
4 Hlavní aspekty interpretace Štěpánových sonát pro klávesové nástroje.....	60
4.1 Sonáta – definice pojmu.....	60
4.1.1 Sonátový cyklus v klávesových skladbách – vznik a vývoj do konce 18. století.....	62
4.1.2 Sonátová forma větná v klávesových skladbách – vznik a vývoj do konce 18. století.....	63
4.1.3 Sonátová forma ve Štěpánově tvorbě	65
4.2 Důležitost přednesu	67
4.3 Volba nástroje pro interpretaci sonát do roku 1776.....	68
4.4 Význam tempa	70
4.4.1 Tempové změny.....	73
4.4.2 Tempo rubato	75
4.5 Vývoj dynamiky	76
4.6 Artikulace	78
4.7 Ozdoby	81

5	Poznámky k interpretaci třech sonát pro cembalo, Picš. 19–21	83
5.1	Sonata Prima Es dur, Picš. 19 (cca 1771)	84
5.2	Sonata Seconda B dur, Picš. 20 (cca 1771–1776)	87
5.3	Sonata Terza A dur, Picš. 21 (cca 1776)	90
6	Závěr	93
	Zdroje	94
	Seznam obrázků	100
	Seznam příloh	101

Úvod

Hudební odkaz českého skladatele, virtuosa na klávesové nástroje a pedagoga Josefa Antonína Štěpána (1726–1797) je překvapivě rozmanitý. V jeho skladbách můžeme sledovat vývoj od barokního myšlení, přes galantní sloh až k preromantismu. Používal kompoziční postupy, které se vymykaly dobovým konvencím: pomalý úvod prvních vět sonát a koncertů (často v paralelní, či stejnojmenné mollové tónině); experimentoval s jednovětou formou a hybridními formami – např. rondo a variace (sonáty, capriccia). Štěpánův význam není zanedbatelný ani v písňové tvorbě. Roku 1778 vydal první sbírku německých písní s doprovodem obligátního klávesového nástroje ve Vídni. I přes dobový věhlas byla jeho hudba téměř zapomenuta.

V dobových záznamech se o Štěpánovi zmiňuje jeho přítel Ignaz de Luca¹, stručný životopis najdeme u Ernsta Ludwiga Gerbera² a tři různá hesla uvádí Johann Dlabacz³ (J. A. Steffan: *Hofflüglist in Wien*⁴; *Hofklaviermeister geb. zu Kopidlno* a pod jménem J. A. Stephan: *ein Kompositeur zu Wien in Österreich*). Předchozí zdroje zpracovává Constantin Wurzbach⁵. Nejrozsáhlejší životopis sepsal kopidlnský děkan a spisovatel František Alois Vacek v Zieglerově časopisu *Přítel mládeže* (1827)⁶. Téměř o sto let později na něj navazuje Karel Hůlka třídílným příspěvkem ve sborníku *Hudební revue*.⁷ S veškerými prameny pracují

¹ LUCA, Ignaz de. *Das gelehrte Oesterreich. Ein versuch. Des ersten bandes erstes – zweytes stuck*, 1778 [online], s. 216–219.

² GERBER, Ernst Ludwig. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler: welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält. S – Z*, Svazek 4 [online], s. 254.

³ DLABACŽ, Johann Gottfried. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon: für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien; Zweiter Band. J-R / gesammelt und bearbeitet von Gottfried Johann Dlabacz*, 1815 [online], s. 766–767.

⁴ Zde je jako místo narození uvedena Česká Kamenice, což se neshoduje s údajem z matriky.

⁵ WURZBACH, Constantin. *37 Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich: Siebenundreißigster Teil Stadion – Stegmayer*, 1878 [online], s. 293–295.

⁶ VACEK, František Alois. Josef Štěpán z Kopidlno, později po vlasku Štefány nazvaný, císař. král. dvorský klavírní mistr, šlechtěný vlastenec a příznivec školy. *Přítel mládeže*. Praha, 1827, (V.), s. 32–46.

⁷ HŮLKA, Karel. Josef Antonín Štěpán. *Hudební revue*. Praha, 1914, (VII.), s. 13–19, 67–72, 124–130.

dvě rozsáhlé muzikologické práce Dany Šetkové⁸ a Howarda Pictona,⁹ které vyšly ve 20. století.

Hlavním záměrem mé práce je zpřístupnění Štěpánových sonát širší hudební veřejnosti a upozornění na problémy, s nimiž se interpret potýká při jejich studiu. Disertace je rozdělena do pěti kapitol. První pojednává o Štěpánově životě, který se dá vzhledem k minimálnímu množství zachovaných dokumentů velmi obtížně rekonstruovat.

Druhá kapitola se zabývá Štěpánovým hudebním odkazem, kde opomím jeho koncerty, jimiž se zabývají Howard Picton a Ilona Růčková.¹⁰ Zaměřuji se zejména na sonáty pro sólový nástroj, zhruba do roku 1776. Na rozdíl od pozdějších skladeb určených kladívkovému klavíru, lze všechny tyto skladby interpretovat přesvědčivě na cembalo. V další podkapitole mapuji zdroje zachované v Hudebním archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži.

Třetí kapitola popisuje historický kontext: představuje město Vídeň v 18. století, konfrontuje Štěpánovu tvorbu s jeho současníky, předkládá problematiku strunných vídeňských klávesových nástrojů (terminologie, volba nástroje pro interpretaci) a také se věnuje dobovému vyučování hry na klávesové nástroje, které bylo Štěpánovým hlavním zdrojem obživy.

Čtvrtá kapitola se zaměřuje na nejdůležitější aspekty interpretace Štěpánových skladeb pro klávesové nástroje, jako je např. volba nástroje, přednes, tempo, dynamika a s ní související artikulace či ozdoby.

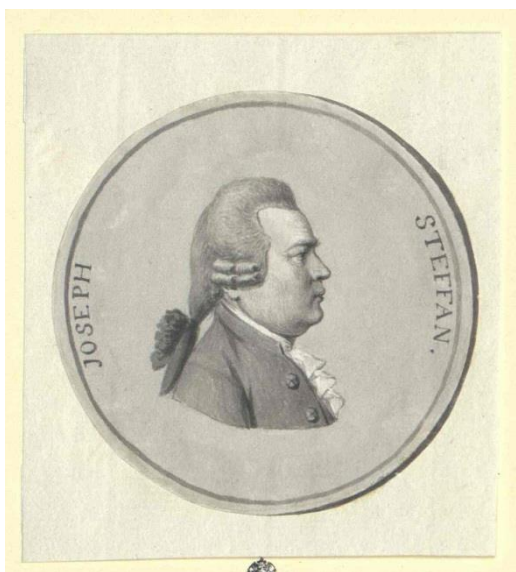
Konkrétními problémy třech sonát (v příloze disertace), se zabývá poslední kapitola. Kritická edice sonát byla připravena na objednávku Mezinárodní interpretační soutěže Pražské jaro 2017 a vyšla v dubnu 2017 v nakladatelství ARTA. Vydání bylo financováno z projektu „Josef Antonín Štěpán – 4 sonáty pro cembalo (*Es dur, B dur, A dur, g moll*)“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2017.

⁸ ŠETKOVÁ, Dana. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

⁹ PICTON, Howard. *The life and works of Joseph Anton Stephan, with Special Reference to his Keyboard Concertos*. New York: Garland Pub., 1989.

¹⁰ RŮČKOVÁ, Ilona. Vydání a nahrání klavírního koncertu *Es dur* Josefa Antonína Štěpána. Brno, 2010. Disertační. JAMU. Vedoucí práce Prof. Barbara Maria Willi.

1 Život



Obrázek 1: Josef Antonín Štěpán, autor ani doba vyhotovení portrétu neznámé (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bild-Archiv; A-Wn)

O životě Josefa Antonína Štěpána (v dobových dokumentech byl označován též jako Joseph Anton Steffan, Stephan, či Giuseppe Antonio Steffan) se zachovalo jen velmi málo přímých dokladů: zápis v matrice, tři dvorské protokoly, vlastnoruční závěť a úmrtní list – viz přílohy 1–5.¹¹

Josef Antonín Štěpán se narodil v Kopidlně v rodině městského písaře a kantora Jana Štěpána (1692–1746) a byl pokřtěn tamtéž 14. 3. 1726. První hudební vzdělání získal patrně od otce, který působil v Kopidlně nejprve jako školský mládenec (1715–1721) a později jako varhaník (od r. 1722), kantor¹² a městský písař (1723–1746). Nebýt Války o rakouské dědictví, která vypukla po smrti Karla VI., pokračoval by Josef Antonín zřejmě v otcových stopách. Před pruskou invazí utekl roku 1741 do Vídně, kde sloužil u hraběte Františka Jindřicha Šlika (1696–1766), majitele zámku ve Štěpánově rodném městě Kopidlně. Hrabě Šlik patřil k velkým milovníkům hudby a štědrým mecenášům. Zařídil Štěpánovi studium hry na cembalo a kompozice u Georga

¹¹ Dana Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 7.

¹² Kantoři působili jako učitelé ve vesnických školách a jejich význam spočívá v rozvíjení hudebnosti na českém venkově. Jednalo se především o neprofesionální hudebníky, jejichž práce pod patronátů hrabat byla obvykle špatně honorována, přilepšovali si proto výpomocí v kostele. Pro žádost o místo kantora bylo výhodou, pokud uchazeč ovládal více různých nástrojů. Štěpánovi současníci, kteří zůstali na českém území a působili jako kantoři: **Jiří Ignác Linka/Linek** (1725–1791); **Jan Antoš** (činný 1772–1792), působil ve Štěpánově rodném městě Kopidlně; **Ondřej Poddaný** (1727–1789); **Jakub Jan Ryba st.** (1733–1792). Z kantorských rodin vzešly také osobnosti, které byly podobně jako J. A. Štěpán známé i mimo české území: **František Xaver Brixl** (1732–1771); **Jan Ladislav Dusík** (1760–1812); **Jan Václav Hugo Voříšek** (1791–1825). Více viz: NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 143–154.

Christopha Wagenseila (1715–1777) a také se díky němu mohl učit hře na housle u kapelníka hraběcího orchestru Hammela.¹³ Po Hammelově smrti byl Štěpán vedením orchestru pověřen.¹⁴

Štěpán získal ve Vídni výbornou reputaci jako virtuos na klávesové nástroje, což zmiňuje ve svém cestopisu hudební skladatel a teoretik Charles Burney,¹⁵ který ve Vídni pobýval v roce 1772: „Zmínky dále zasluhují: *Scarlatti*, synovec proslulého *Domenica Scarlattiho*, znamenitý loutnista *Kohout*, hobojista *Venturini*, *Albrechtsberger* a **Stephani** [zvýraznila PŽ], vynikající pianisté, a *Holandán La Motte*, nejlepší houslista a hráč z listu ve Vídni.“¹⁶ Další cestovatel Christoph Friedrich Nicolai píše: „Pro Vídeňáky existovali jako pianisté jedině *Koželuh* a *Štěpán*, zatímco skladby *C. P. E. Bacha* je nechávaly lhostejnými.“¹⁷

V době, kdy G. Ch. Wagenseil začal trpět revmatismem, ho Štěpán často zastupoval. Když už nemohl ze zdravotních důvodů zastávat svou pozici učitele u dvora, stal se Štěpán jeho nástupcem. Prestižní místo získal i díky doporučení svého krajana Františka Ignáce Tůmy, který byl dvorním kapelníkem císařovny Alžběty Kristiny. Jako učitel císařských dětí (Marie Caroliny – pozdější neapolské královny, Elisabeth a Marie Antonie – pozdější francouzské královny) Štěpán působil od roku 1766 do roku 1775. Byl zároveň prvním českým hudebníkem, který tuto pozici zastával. Jeho předchůdci byli již zmiňovaný G. Ch. Wagenseil, ale i Gottlieb Muffat, oba žáci Johanna Josepha Fuxe.

Díky obdrženímu titulu *Maestro di cembalo della Corte Imperial a Vienna*,¹⁸ neměl Štěpán nouzi ani o vyučování v dalších šlechtických rodinách. Mezi jeho žáčky patřily např.: Madelaine von Kurzbock či Karolina von Greiner (Pichler), která se stala známou spisovatelkou a básnířkou. O svém učiteli píše ve svých

¹³ Křestní jméno ani dataci se k tomuto hudebníkovi nepodařilo dohledat.

¹⁴ Zkušenosti s vedením orchestru, se projevují v jeho hudebním myšlení a vyjadřování. Ve skladbách pro klávesové nástroje pracuje s představou instrumentace a mají také detailně vypracovanou artikulaci.

¹⁵ **Charles Burney** (1726 – 1814) anglický hudební teoretik, skladatel, hudebník a cestovatel. V roce 1789 vydal hudební encyklopedii: „*A General History of Music*.“

¹⁶ Charles Burney. *Hudební cestopis 18. věku*. Přeložila Jaroslava Pippichová. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 275.

¹⁷ Christoph Friedrich Nicolai. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*. IV. Berlin – Stettin: [s. n.], 1783–1796, s. 556.

¹⁸ Císařský dvorní učitel cembala.

pamětech: „Steffan byl humorný, zcela osobitý člověk, který ke zvláštnostem, jež bývají u umělců a zvláště hudebníků obvyklé, připojoval ještě své vlastní. Ale svému umění rozuměl důkladně a měl nevyčerpatelný fond dobré nálady.¹⁹ Dále píše o nástrojích, jež měli pro vyučování a koncerty v domě jejího otce k dispozici: „Ačkoliv jsem byla ještě dítě, můj otec často pořádal velkolepé koncerty, během nichž nutil celý svět poslouchat moji hru na cembalo (tehdy nebylo ještě možné si poslechnout klavír).“²⁰

O jeho pozici váženého učitele a skladatele se píše i v listu *Realzeitung* z roku 1771: „Pan Joseph Anton Steffan podává obecenstvu novou práci, sonátu pro klavír. Sláva tohoto zasloužilého skladatele je tak velká, že už není nutné zdržovat čtenáře tohoto listu nejprve důkazy. Upozorňujeme je na jeho již vyšlé klavírní skladby. Jeho níže uvedených VI Divertiment, jeho Preludia, která věnoval svým žákům a milovníkům hudby, jeho ostatní sonáty komponované pro klavír ukazují mistra teoretického i praktického hudebního umění. Jaké štěstí je však toto umění. Pan Steffan se zavazuje veřejnému dobru, neboť se sám věnuje jinak tak nesnadnému úkolu učitele praktické části hudebního umění, ale zároveň se těší odměnám slávy, že má žáky a žákyně, kteří dělají čest jeho vyučování. Ve Vídni je mezi jinými jeho vznešená žákyně, která zasluhuje obdiv každého hudebníka; jaký výraz citu, správný prstoklad, vyrovnaný pohyb, věci, které se zřídka spolu vyskytují, zvláště u krásného pohlaví, dokonce ovládnutí generálbasu, které jim jinak působí tolik mrzutostí, ukazují velikost genia a umění mistra. Jak je možno prudké, silné i něžné výrazy ve skladbách rytíře Glucka nebo Gassmanna správně vycítit, aniž se ucho navykne správnému postupu harmonických a melodických tónů; k této znalosti by měl dospět každý milovník a milovnice hudebního umění. A kdo je může až tam dovést? Steffan.“²¹

¹⁹ „Steffann war ein humoristischer, ganz eigener Mensch, der zu den Wunderlichkeiten, welche bei Künstlern und besonders Musikern gewöhnlich sind, noch einige besondere fügte. Aber er verstand seine Kunst gründlich und hatte einen unerschöpflichen Fond von guter Laune.“ Citováno dle D. Šetková, *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 12.

²⁰ *Mein Vater gab öfters große, glänzende Konzerte, zu welchen die schöne Welt sich drängte und bei welchen ich – obgleich noch ein Kind – mich auf dem Flügel (damals kannte man noch keine Pianoforte) hören ließ.* PICHLER, Caroline. *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769–1843*. První tisk ve 4 svazcích: Vídeň, 1844, s. 53.

²¹ „Der Herr Joseph Anton Steffan liefert dem geehrten Publikum eine neue Arbeit, eine Sonate für Klavier. Der Ruhm dieses verdienstvollen Tonkünstlers ist so gross, dass man nicht erst nötig hat, die Leser dieses Blattes mit Beweisthümern aufzuhalten. Wir verweisen sie an seine bereits herausgegebenen Klavierstücke. Seine niedergeschriebenen sechs Divertimenti, seine Preludien, die er seinen Schülern und den Liebhabern der Musik zugeschrieben, seine übrigen für Klavier gesetzten Sonaten zeigen einen Meister der theoretischen und

V sedmdesátých letech byl Štěpán ustanoven učitelem zpěvu na nově zřízené normální škole pro vysloužilé vojíny. Ti měli pomoci řešit nedostatek kvalifikovaných pedagogů na triviálních školách po celé habsburské monarchii, který vznikl zavedením povinné školní docházky. Pro příležitosti veřejných zkoušek, jichž se účastnila samotná císařovna, Štěpán komponoval jednoduché sborové skladby, např.: *„Gesang bei dem Beschlusse der in allerhöchster Gegenwart Ihrer Kaiserl. Königl. Apostol. Majestät am 3. August 1780. gehaltenen öffentlichen Prüfung der 31. Unteroffiziere und Gemeinen nebst der bei eben dieser Gelegenheit gehaltenen Anfangs- und Dankrede“*, vydaný u Kurzböcka, včetně proslovu k císařovně.

Poté, co ve svých padesáti letech oslepl a byl tak vyřazen ze společenského života, byla mu dvorským protokolem přiznána doživotní roční penze 500 florinů. Díky tomu byl finančně zajištěn a mohl se věnovat kompozici. Štěpán později podstoupil operaci očí, ale zrak již nikdy zcela zpět nezískal. Část života s ním sdílel student Jan Vrkoslav, který mu pomáhal se zápisem skladeb.

Zemřel ve Vídni 12. 4. 1797 a většinu své pozůstalosti odkázal škole v Kopidlně. V jeho poslední vůli se píše: *„Žádám, aby kapitál byl uložen na úroky, ze kterých by se chudým kopidlnským dětem opatroval papír, školní knihy, hudební nástroje a jiné potřeby.“*²²

praktischen Tonkunst. Welch Glück aber diese Kunst! Herr Steffan verpflichtet sich dem gemeinen Besten, da er sich selbst dem sonst so beschwerlichen Amte eines Lehrers, des praktischen Theiles der Tonkunst, widmet, allein er genießt auch die Belohnung des Ruhms, Schüler und Schülerinnen zu haben, die seiner Unterrichtung Ehre machen: Wien besitzt unter andern eine vornehme Schülerin von ihm, welche die Bewunderung jedes Tonkünstlers verdient; wahrer Ausdruck der Empfindung, richtige Fingersetzung, gleichseitige Bewegung, Dinge, welche selten beyeinander, fürnehmlich bey dem schönen Geschlechte, gefunden werden, sogar die sonst denenselben so verdrüssliche Erlernung des Generalbasses, zeigen die Grösse des Genies und die Kunst des Meisters... Wie ist möglich, die heftigen, starken, zärtlichen Ausdrücke in der Composition eines Chevalier von Gluck, eines Gassmanns richtig zu empfinden, ohne sein Ohr an eine richtige Fortschreitung harmonischer und melodischer Töne zu gewöhnen; bis zu dieser Kenntnis sollte jeder Liebhaber und jede Liebhaberin der Thonkunst gelangen. Und wer kann sie dahin bringen? Ein Steffan.“ Citováno dle: ŠETKOVÁ, Dana. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 10–11.

²² *„Capital /:will ich:/ soll auf Interesse angeleget werden, und allein von denen interessen die arme Kopidlnner Kinder, als Beytrag für das papir, Lehrbücheln, instrumenta zur Musik, und zur christlichenlehr und weiteren nothwendigkeiten, sollen gebrauch machen und genuss haben.“* Citováno dle: PICTON, Howard. *The life and works of Joseph Anton Stephan (1726–1797): With special reference to his keyboard concertos*, s. 411.

2 Dílo

Štěpánův hudební odkaz je velmi rozličný, komponoval instrumentální hudbu: symfonie, koncerty, concertina, komorní skladby, ale i vokální skladby: tři svazky písní (*Sammlung Deutscher Lieder*), chrámové skladby (*Stabat Mater*, 2 vánoční pastorely, mše, *Laudate Pueri*, *Requiem*) či singspiel (*Der Doktor Daunderlaun*). Těžiště jeho tvorby leží v komorní hudbě a skladbách pro klávesové nástroje. Byl považován za nejlepšího skladatele menuetů ve Vídni, ale také za jednoho z nejzajímavějších autorů koncertů pro klávesové nástroje před W. A. Mozartem. Štěpánovy skladby ovlivnil G. Ch. Wagenseil (přejal od něho např. oblibu triol); C. P. E. Bach a hnutí *Empfindsamkeit*²³ či Christoph Willibald Gluck (1714–1787), jehož obdivoval kvůli smyslu pro hudební drama. Inspiraci hledal v italské hudbě (jako většina tehdejších hudebníků se naučil italsky) a také v české lidové melodice a skladbách svých krajanů: Jana Dismase Zelenky (1679–1745) i Františka Ignáce Tůmy (1704–1774).

Ze Štěpánových skladeb pro klávesové nástroje ve 20. století vyšly dva svazky sonát, koncert D dur v edici *Musica Historica Bohemica*²⁴ a vybrané menuety pro žáky LŠU v edici *Musica Viva Historica*.²⁵ Tato vydání jsou poplatná době vzniku a zkreslují Štěpánovu hudební řeč množstvím edičních úprav dynamiky, artikulace a frázování. V zahraničí vyšla *Capriccia* v urtextovém vydání Alexandra Weinmanna (1970/1971),²⁶ ovšem bez kritického komentáře, či předmluvy a dále dva Štěpánovy koncerty D dur (1976)²⁷ a B dur (1980).²⁸

²³ *Empfindsamkeit* – tzv. *citový styl* se rozvíjel zejména v severním Německu. Jeho představiteli byli C. P. E. Bach, J. J. Quantz, W. F. Bach či J. A. Benda. Kládli důraz na citlivost, vnímavost, zobrazení široké škály emocí.

²⁴ ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Composizioni per piano. Volume primo*. Dana Šetková, Dr. Jan Racek. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Composizioni per piano. Volume secondo*. Dana Šetková, Dr. Jan Racek. Praha: Supraphon, 1968.

ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Concerto in D per il clavicembalo, flauto traverso, violino, corni e contrabasso*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

²⁵ ŠTĚPÁN, JOSEF ANTONÍN. *Menuety, pro klavír*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

²⁶ STEFFAN, Joseph Anton. *Capricci*. Erstausgabe. Wien: Henle, 1971/1999.

²⁷ STEFFAN, Joseph Anton a edited by Howard PICTON. *Concerto in D major*. London: published for the University of Hull by Oxford University Press, 1976.

Nejnovejším materiálem z roku 2012 je *Notové vydání klavírního koncertu Es dur J. A. Štěpána*, které edičně připravila Ilona Růčková.²⁹ Tímto koncertem se zabývala i ve své disertaci *Vydání a nahrání klavírního koncertu Josefa Antonína Štěpána*.³⁰ Některé Štěpánovy sonáty s doprovodem obligátního nástroje spartovala Marie van Rijn,³¹ ale bohužel nebylo vydáno tiskem. Tematický katalog díla na podkladech D. Šetkové sestavil H. Picton (proto se používá značení PicŠ.).

V následujících podkapitolách se zaměřím na sólové skladby pro klávesové nástroje, skladby s doprovodem klávesových nástrojů vydané dobovým tiskem, a také rukopisy zachovanými v Hudebním archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Úmyslně opomím koncerty, jimiž se podrobně zabývá H. Picton a I. Růčková.

2.1 Sonáty a sólové skladby pro klávesové nástroje vydané dobovým tiskem ve Vídni

Za Štěpánova života vyšel tiskem pouze zlomek jeho skladeb pro klávesové nástroje. Další se zachovaly v opisech (variacie, programní skladby, capriccia, koncerty). U většiny tištěných skladeb chybí datace, informace o jejich vzniku můžeme odvozovat pouze z inzerce v dobovém tisku (*Wiener Diarium*, *Realzeitung*), či katalogu *Breitkopf*. Ne vždy se data z různých zdrojů shodují. *Sei sonate da Cimbalo, op. 2* věnované arcivévodovi Josefu Rakouskému k jeho svatbě, jsou inzerovány ve *Wiener Diarium* roku 1760 (shodně s datem svatby, která se konala v 6. října 1760). Breitkopf ovšem jako rok vydání tohoto opusu uvádí 1759 a sám je nabízel v Lipsku k prodeji až v roce 1761. Dobová inzerce se neshoduje ani u prvního opusu, Breitkopf uvádí 1756 a ve *Wiener Diarium* se objevuje až v roce 1759. Přímou na obalu sbírky je letopočet uveden pouze

²⁸ ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Piano concerto in B-flat*. Madison: A-R Editions, 1980.

²⁹ ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Notové vydání klavírního koncertu Es dur J. A. Štěpána*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. Výběrová řada doktorských prací.

³⁰ RŮČKOVÁ, Ilona. *Vydání a nahrání klavírního koncertu Es dur Josefa Antonína Štěpána*. Brno, 2010. Disertační. JAMU. Vedoucí práce Prof. Barbara Maria Willi.

³¹ VAN RIJN, Marie. *Les sonates pour clavier avec accompagnement de violon de Josef Antonín Štěpán: une édition parisienne d'un corpus viennois de la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2012. Travail d'Étude Personnel (T. E. P.). Vedoucí práce M. Hervé Audéon.

u Štěpánových německých písní: *Sammlung Deutscher Lieder* (první díl: 1778) a *90 Cadenze, fermade e capricci* (1783). Obojí vyšlo u Kurzböcka, na rozdíl od tištěných skladeb pro klávesové nástroje, které Štěpán vydal patrně vlastním nákladem u knihkupce Agostina Bernardiho dříve. Uvedená data lze brát tedy pouze orientačně.

Na titulním listu většinou nefiguruje jméno nakladatele, ale často se objevuje jméno rytce a místo, kde je možno noty zakoupit. Vydavatelé Štěpánových skladeb Agostino Bernardi, ani Joseph Edlen von Kurzböck nebyli hudebními nakladateli z povolání, ale knihkupci. První specializované hudební nakladatelství *Artaria*,³² které se zaměřovalo na tisk not a map, ve Vídni začalo působit až v 70. letech 18. století, mnohem později než vznikla první nakladatelství v Londýně a Paříži. Nakladatelství *Artaria* zpočátku nenabízelo vlastní noty, ale sbírky vydané mimo Vídeň. Přímo ve Vídni vyšlo mezi lety 1770–1778 pouze minimum skladeb. Díky široké síti kopistů se zde noty šířily zejména v opisech.

Za Štěpánova života bylo vydáno tiskem jedenadvacet jeho sonát (ve srovnání s Koželuhem je to méně než polovina). Většina níže vložených titulních listů pochází z archivu Českého muzea hudby a Hudebního archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži (Sonata I, II, III). Skladby jsou řazeny chronologicky dle přibližného data vydání. U každé sonáty uvádím počet částí, tóninu a tempové označení. Pokud se některá věta tonálně liší oproti celé sonátě, tato skutečnost je uvedena v závorce.



VI Divertimenti da Cimbalo, Opera I

(WD 1759)

Agostino Bernardi, mercante di libri (knihkupec)

Georg David Nicolai (rytec)

³² U nakladatelství *Artaria* později vydávali své skladby J. Haydn, W. A. Mozart i L. van Beethoven.

Štěpánova první sbírka šesti divertiment pro cembalo je věnována jeho žákům a příznivcům, viz titulek: „*VI Divertimenti da Cembalo, scritti e dedicati alle Illustrissime Signore sue Scolare ed altri Dilettanti Favorevoli da Giuseppe Steffan.*“³³ Dva roky před její inzercí ve *Wiener Diarium* bylo v Praze uvedeno Štěpánovo oratorium, z čehož můžeme usuzovat, že se v té době se nezabýval pouze klávesovou literaturou.

Všechna divertimenta (uvnitř svazku pojmenovaná již jako sonáty) jsou v durové tónině. Paralelní a stejnojmenné mollové tóniny Štěpán používá pouze u trií menuetů. Kromě pomalé věty ze čtvrté sonáty A dur, která je v subdominantní tónině, jinde zachovává tonální jednotu všech vět (což je patrně pozůstatkem barokní taneční suity). Dynamiku nevypisuje u menuetů, v dalších částech se objevuje: dolce, sforzato, forte. Používá trylky, obaly, mordenty, appogiatury, skupinky. Pro trylky se zakončením nepoužívá značku, ale závěr vypisuje drobnými notovými hodnotami. Rozlišuje tečky a kaile, používá lombardský rytmus, trioly, lomené oktávy, albertiho basy. Kromě italského označení tempa je u některých vět předepsán i výraz (např. 3. sonáta: Cantabile con espressione a 5. sonáta: Cantabile grazioso).

1. třívětá **C dur**: Allegro spiritoso; Andante non molto (G dur); Allegro assai
2. dvouvětá **D dur**: Allegro Vivace; Menuet & Trio da capo (D dur & d moll)
3. třívětá **F dur**: Andante non molto, Cantabile con espressione; Menuet & Trio da capo (F dur & d moll); Allegro assai
4. třívětá **A dur**: Tempo di Menuet, Villanesca Galante; Polonese, Andante (D dur); Menuet (bez tria)
5. třívětá **G dur**: Andante, Cantabile grazioso; Menuet & Trio da capo (G dur & e moll); Contredanse angloise, Allegretto
6. čtyřvětá **Es dur**: Andante non molto; Allegro vivace; Menuet & Trio da capo (Es dur & c moll); Allegro assai

³³ „...všem nejjasnějším pánům svým žákům a ostatním příznivcům milovníkům...“ Citováno dle: HŮLKA, Karel. Josef Antonín Štěpán. *Hudební revue*, Praha, 1914, (VII.), s. 16.



VI Sonate da Cimbalo, Opera II

(WD 1760)

Agostino Bernardi, mercante di libri (knihkupec)

Anton Tischler (rytec)

Tato sbírka byla věnována arcivévodovi Josefu Rakouskému při příležitosti jeho svatby, viz titulek: „*Sei Sonate da Cimbalo Scritte e dedicate A sue Altezza Reale / L'Arciduca Giuseppe d'Austria / in occasione / Delle sue gloriosissime Nozze / da Giuseppe Steffan.*“ K. Hůlka píše, že některé slovníky uvádí vydání této sbírky už v roce 1756. Ve WD byla inzerována ovšem až v roce 1760, což souhlasí s datem sňatku.³⁴ Poněvadž další variantu datace nabízí Breitkopf – viz úvod této kapitoly, rok vydání je pouze přibližný. Název sonáty se zde poprvé objevuje přímo na titulním listu.

V tomto svazku se pomalé věty často objevují v subdominantní tónině, dynamika je vypsána zřídka, na rozdíl od pečlivě vypracované artikulace. Štěpán zde opět užívá mordenty, trylky, nátryly, obaly. Pro trylky se závěrem převzal speciální symbol patrně od Gottlieba Muffata. Rozlišuje tečky a kaile, často používá triolové dělení, albertiho basy a lombardský rytmus.

1. třívětá **D dur**: Allegro spiritoso; Andante (G dur); Allegro assai
2. čtyřvětá **F dur**: Allegro; Andante grazioso (B dur); Menuet & Trio da capo (F dur & d moll); Allegro
3. třívětá **C dur**: Allegro moderato; Menuet & Trio da capo (C dur & a moll); Allegro
4. pětívětá **G dur**: Allegro molto; Andante cantabile (C dur); Pollonese; Allegro assai (g moll); Tempo di Menuet
5. třívětá **Es dur**: Adagio; Menuet & Trio da capo (Es dur & c moll); Allegro molto
6. pětívětá **C dur**: Allegro moderato; Menuet (bez tria); Polonese; Allegro molto;
12 Variazioni a tempo di menuet

³⁴ Svatba císaře Josefa II. Rakouského s Isabellou Bourbonskou se konala 6. října 1760.



40 Preludi per il Diversi Tuoni per il cembalo

(WD 1762)

Agostino Bernardi, mercante di libri (knihkupec)

40 preludií v různých tóninách je věnováno Štěpánovým žákům. Jedná se většinou o jedno, či dvouřádkové miniatury v obvykle používaných tóninách, dur i moll (C, c, G, g, D, d, F, f, B, Es). Tato cvičení vypadají jako by vycházela z preludií non mesuré. Sice jsou zapsána v taktu, ale v jejich průběhu se prudce mění tempo i charakter jednotlivých částí – viz následující příklad. 40 Preludií vyšlo ve stejném roce jako 2. díl *Úvahy o správném způsobu hry na klavír*, kde C. P. E. Bach popisuje jakým způsobem podobné skladby improvizovat.



Obrázek 2: J. A. Štěpán – 40 Preludi per il Diversi Tuoni, PicŠ. 56



III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte Prima

(WD 1763)

Agostino Bernardi, mercante di libri
(knihkupec)

G. Böheim (rytec)³⁵

³⁵ Křestní jméno se u tohoto rytce nepodařilo dohledat.

Opus III byl rozdělen na tři díly. První byl věnován hudebním amatérům (*Dilletanti di Musica*). Ve všech sonátách tohoto svazku je vypsána dynamika. Štěpán zde opět používá trylky, obaly, mordenty a trylky se závěrem. Na konci svazku se píše, že druhý díl op. III bude následovat brzy (*La Seconda parte dell' opera terza Seguirá in breve*). U sonáty G dur Štěpán poprvé používá pomalou mollovou expozici úvodní věty, viz obrázek. Pro srovnání: J. Haydn svou první sonátu s pomalou introdukcí komponuje mezi lety 1765–1774 (Hob. XVI: 47 bis, E dur), L. Koželuh vydává podobnou až v roce 1780 (op. 2, č. 3; Largo – Poco presto – Largo).

1. šestivětá **G dur**: Adagio – Allegro (g moll – G dur); Andante non molto (g moll); Menuet & Trio da capo (G dur & e moll); Polonese; Capriccio (g moll); Allegro assai
2. čtyřvětá **F dur**: Allegro spiritoso; Andante, Cantabile; Menuet & Trio da capo (F dur & f moll); Allegretto
3. třívětá **D dur**: Allegro moderato; Menuet & Trio da capo (D dur & d moll); Allegro, Vilanesca galante



Obrázek 3: J. A. Štěpán – Sonáta G dur, op. 3, Parte Prima, č. 1, PicŠ. 13; Adagio (introdukce první věty)



III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte Seconda

(RZ 1771)³⁶

Agostino Bernardi, mercante di libri (knihkupec)

Brunet (rytec)³⁷

Na titulním listu je kromě Štěpánova jména také jeho nová pozice u dvora, kterou zastával od roku 1766: *Maestro di Clavicembalo della Corte di S.[ua] S.[acra] C.[esarea] R.[egia] A.[postolica] M.[aesta]*.

Všechny sonáty tohoto svazku jsou čtyřvěté, první opět uvedena pomalou mollovou introdukcí – viz obrázek pod výčtem sonát. V této introdukci je velmi pečlivě vypsána dynamika. V porovnání s předchozím svazkem je ovšem dynamiky celkově méně. Pomalé věty jsou v subdominantní tónině a použité ozdoby jsou totožné jako u op. 3, Parte Prima.

1. čtyřvětá **C dur**: Adagio non molto Cantabile – Allegro e Vivace (c moll – C dur); Andante non molto (F dur); Menuet & Trio da capo (C dur & F dur); Allegro con Brio
2. čtyřvětá **G dur**: Allegro molto; Andante cantabile (C dur); Menuet & Trio da capo (G dur & e moll); Allegro assai (G dur)
3. čtyřvětá **D dur**: Allegro moderato; Andante non molto (G dur); Menuet, Tempo moderato & Trio da capo (D dur & d moll); Allegro Inglese

³⁶ Přibližně o rok později vyšly v Paříži tiskem Štěpánovy komorní skladby a koncerty: *Six Sonates Choisies pour le Clavecin ou le Forte-piano, avec un Accompagnement de Violon ad libitum; Six Concertos pour Clavecin ou Harpe avec Accompagnement de Violons, Violoncelles, Flûtes et Cors de Chasse, op. 3* (cca 1772).

³⁷ Křestní jméno se u tohoto rytce nepodařilo dohledat.



Obrázek 4: J. A. Štěpán – Sonáta C dur, op. 3, Parte Terza, č. 1, PicŠ. 16; Adagio non molto cantabile (introdukce první věty)

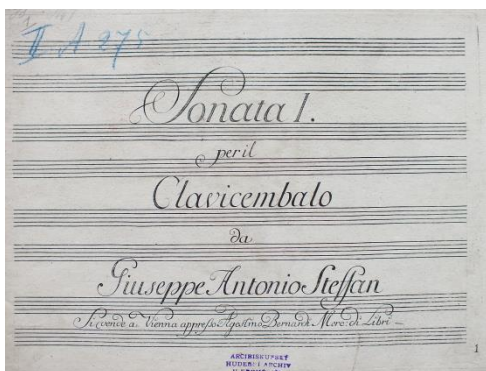
III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte Terza (RZ 1771 – ztraceny)

Je pravděpodobné, že tato sbírka nikdy nevyšla tiskem, není ani uvedena na konci svazku *90 fermade e capricci* v seznamu dosud dostupných Štěpánových skladeb. D. Šetková se domnívá, že plánovaným třetím dílem op. III mohlo být: *VI Soli di Steffani* (dochováno pouze v opisech, inzerováno v Breitkopfově katalogu v roce 1768). Opatřené kopie této sbírky z knihovny Koninklijk Conservatorium v Bruselu svědčí proti tomu. Opisy jsou notovány v houslovém klíči, který se v sedmdesátých letech ve Vídni ještě běžně nepoužíval. Navíc je tato sbírka nejednotná, co se týká hudebního obsahu i vyhotovení (různí kopisté, rozdílný formát, kvalita i provenience papíru). Kromě pěti sonát inzerovaných v Breitkopfově katalogu obsahuje i čtyři další.

1. třívětá **G dur**: Largo (g moll); Allegro assai; Menuet & Trio
2. třívětá **A dur**: Moderato; Menuet & Trio; Allegro
3. třívětá **B dur**: Allegro moderato; Andante; Allegro
4. ztracená **E dur**: počet vět neznámý (o existenci této sonáty víme pouze z Breitkopfova katalogu, inzerována v roce 1768)
5. dvouvětá **As dur**: Allegro; Menuet & Trio
6. dvouvětá **B dur**: Allegro [Filomena]; Menuet & Trio
[La Quaglia & Lo Svegliatoio]

Sonáty I, II, III

Jejichž kritická edice je přílohou mé disertace vyšly samostatně u knihkupce Agostina Bernardiho ve Vídni mezi lety 1771–1776. Jejich obálky jsou nejméně zdobené a chybí i Štěpánův titul, že působil na císařském dvoře jako *Maestro di Cembalo*. K. Hůlka se proto domnívá, že byly vydány již dříve, dokonce před op. III, č. 2. Co se týká hudebního obsahu sonát, patří k nejvzrálším, které za Štěpánova života vyšly tiskem. Můžeme tak soudit podle bohatěji vypravené levé ruky a odvážnějších modulací. Zároveň tvoří pomyslnou hranici skladeb, které lze ještě uspokojivě interpretovat na cembalo i na kladívkový klavír. Ve všech třech sonátách je vypsána dynamika, ale zatím se neobjevuje crescendo ani decrescendo. Podrobně se jim budu věnovat v kapitole o interpretaci.



Sonata I. per il Clavicembalo

(RZ 1771)

Sonata Prima – čtyřvětá **Es dur**:
Allegro moderato
Andante non molto (c moll)
Menuet & Trio da capo (Es dur & c moll)
Allegro



Sonata II. per il Clavicembalo

(cca 1771–1776, je inzerována až spolu se sonátou III. ve WD 1776)

Sonata Seconda – čtyřvětá **B dur**:
Andante – Allegro non molto
Menuet & Trio da capo (B dur & g moll)
Andantino (F dur)
Allegro assai



Sonata III. per il Clavicembalo

(WD 1776)

Sonata Terza – čtyřvětá **A dur**:
Allegro
Andante non molto (a moll)
Menuet & Trio da capo (A dur & a moll)
Allegro



90 Cadenze, Fermade, e Capricci per il Cembalo o Fortepiano

(1783 – na obálce)

si vende Kurzbeck, stamp. della Corte Imperial
ed Christoph Toricella, mercante di musica
(obchodník s hudebninami)

Jedná se opět o jedno až třířádková cvičení v durových a mollových tóninách do čtyř křížků a béček, zjevně pro pedagogické účely. V úvodu jsou uživatelé nabádáni k pečlivému čtení všech tempových změn, ligatur, staccat a

dalších doplňujících poznámek a znaků. Součástí sbírky je soupis dostupných Štěpánových skladeb pro klávesové nástroje, včetně jejich ceny a místa prodeje.

Tato sbírka mohla být inspirována nejen fantaziemi C. P. E. Bacha, ale i jeho článkem o improvizaci takového typu skladeb, který byl součástí druhého dílu jeho školy *Versuch über die Wahre Art das Klavier zu spielen* (rok vydání 1762).³⁸ Bach zde popisuje dva typy fantazií. První slouží jako preludium k následující skladbě a má navodit její náladu a ve druhé, tzv. volné fantazii má interpret předvést všechny své schopnosti. Volná fantazie obvykle není vypsána v taktu a autor v ní moduluje i do vzdálených tónin. O volbě nástroje pro takový typ hudby C. P. E. Bach píše: „*Nejlepšími nástroji pro naši fantazii jsou klavichord a fortepiano. Netlumený rejstřík fortepiana je ten nejpříjemnější, a jakmile se interpret naučí být nezbytně opatrný na jeho ozev, k improvizování ten nejrozkošnější.*“³⁹ Na stejném principu je postaveno i pět Štěpánových *Capriccií* (za jeho života nevyšly tiskem, datace není známá).⁴⁰

25 Variationi per il Cembalo di Forte Piano (B dur)

Scritti e dedicati al Publico Favonerole

da Giuseppe Steffan Maestro di Cembalo della Corte Imperiale di Vienna

(cca 1785–1792)

Musikalisches Magazin – Koželuh

U variací na českou lidovou píseň „*Můj milý Janku, nech mně mou Anku, jestli ji nenecháš, zbije Tě Mikoláš*“ se ve vídeňském tisku poprvé objevuje český text. Štěpán tím potvrzuje, že nezapomněl na prostředí, odkud vzešel a hrdě se hlásí ke svému původu. Variace byly vydány u L. Koželuha, v nakladatelství *Musikalisches Magazin* cca mezi lety 1785–1792. H. Picton upozorňuje na souvislost mezi písněmi s doprovodem klavíru, o nichž bude řeč dále a variacemi, které Štěpán píše na sklonku života. V doprovodech k písním zkouší vystihnout různé afekty (lyrický, tragický, dramatický, atd.) a stejným způsobem pracuje i u svých dalších sólových skladeb pro klávesové nástroje.

³⁸ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Teil I]. Berlin: In verlegung des auctoris, gedruckt bey Christian Friedrich Henning, 1753; Týž. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Teil II]. Berlin: In verlegung des auctoris, gedruckt bey George Ludewig Winter, 1762.

³⁹ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír. Díl první a druhý*. Brno: Paido, 2002, s. 375.

⁴⁰ Tiskem vydáno ve 20. stol.: STEFFAN, Joseph Anton. *Capricci*. Erstausgabe. Wien: Henle, 1971/1999, Urtext.

2.2 Písňe s doprovodem obligátního klávesového nástroje

Následující svazky písní s doprovodem obligátního klávesového nástroje: *Sammlung Deutscher Lieder, Abt. I* (24 písní, rok vydání 1778), *Sammlung Deutscher Lieder, Abt. II* (25 písní, rok vydání 1779) a *Sammlung Deutscher Lieder, Abt. IV* (24 písní, rok vydání 1782) byly vydány u Štěpánova ctitele a mecenáše Josepha Edlena von Kurzböcka. Štěpán v nich vytvořil zcela nový hudební žánr: písňe s doprovodem obligátního klávesového nástroje. Jednalo se o vůbec první takové tištěné písňe ve Vídni, mají velmi bohatý klavírní doprovod a také přede hry, mezihry a dohry. Pravá ruka doprovazeče je sloučena s melodií a pečlivě vypracována – viz ukázka z prvního svazku níže: *Phidile*.

No. V.
Adagio.
Blut ge lit ten hast du aus ge rungen, armer Jüngling del nen So des sterck. Ab ge
blut eet die Be let di gungen und ge büst für del ne Zärt lich feit, und ge büst für del ne Zärt lich
Da Capo.

Obrázek 5: J. A. Štěpán – Píseň Phidile z 1. dílu Sammlung Deutscher Lieder

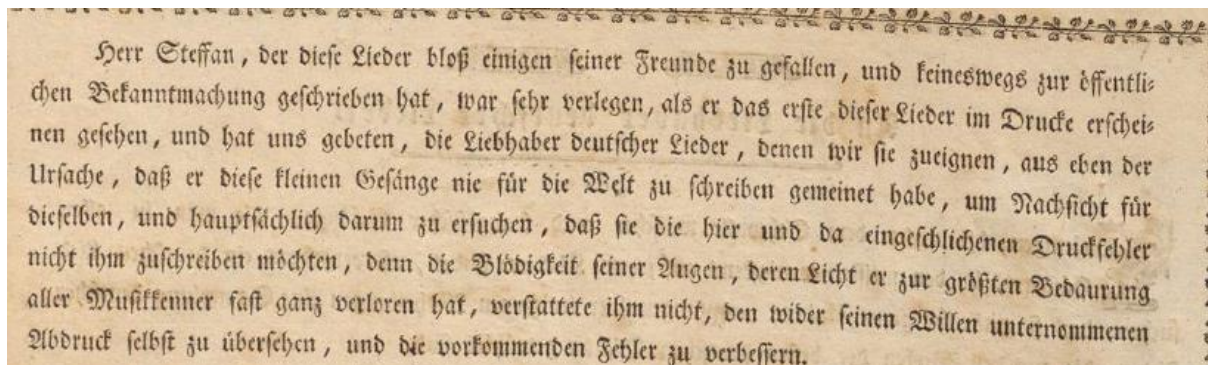
Řada autorů se shoduje, že základy německé písňe byly položeny v roce 1778 právě vydáním této Štěpánovy sbírky. Karoline Pichler ve svém deníku píše, že Štěpán ve svých písních stvořil zcela nový způsob jak jednoduše zpívat německy. Štěpán zhudebňuje texty tehdejších nejvýznamnějších básníků, které mu doporučil otec jeho žačky a patrně i dlouholetý příznivec a přítel hrabě Greiner.⁴¹ Autory textů byli např.: J. W. Gleim, E. von Kleist, F. G. Klopstock,

⁴¹ **Franz von Greiner** (1730–1798) předsedal vídeňskému literárnímu salonu, byl dvorským sekretářem a radou česko-rakouské kanceláře.

J. M. Miller, J. G. Herder, G. A. Bürger, J. W. von Goethe a další. Max Friedlander píše v komentáři k vybraným písním, že Štěpán byl vůbec prvním skladatelem ve Vídni, který komponoval na Goethovy texty.⁴²



Obrázek 6: Titulní list prvního dílu tištěných německých písní (1778)



Obrázek 7: Předmluva k prvnímu dílu tištěných německých písní (1778)

V předmluvě se píše: „Pan Štěpán, který psal tyto písně ku potěše několika svých známých a nikterak ku veřejnému vydání, byl nemálo na rozpacích, vida první z těchto písní tiskem vydanou a prosil nás, abychom požádali za shovívavost pro ně milovníky německých písní, jímž je věnujeme, právě z té příčiny, že nikdy nemínil tyto drobné zpěvy psáti pro svět a hlavně také proto, aby tu a tam se vloudivší chyby nebyly jemu připisovány, neboť

⁴² SUPHAN, Bernhard a Max FRIEDLAENDER, ed. *Schriften der Goethe Gessellschaft: Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen*, 2. díl. Weimar: Verlag der Goethe Gessellschaft, 1896, s. 134.

*slabozrakost jeho očí, jichž světlo ztratil téměř úplně, k největšímu politování všech znalců hudby, nedovolovalo mu, aby sám přehlížel otisk proti jeho vůli vykonaný a opravoval vyskytnuvší se chyby.*⁴³ Tato předmluva svědčí o Štěpánově pečlivosti a je z ní zřejmé, že dokud mohl, pravděpodobně tisky svých skladeb kontroloval.

Sammlung Deutscher Lieder für das Klavier, Abt. I

1778 – uvedeno na obálce

na titulním listu u Štěpánova jména: *Hofklaviermeister* (dvorský učitel klavíru)
Joseph Edlen von Kurzböck (knihkupec a dvorský tiskař)
tisk pomocí typů

V předmluvě k písním se dočteme: „*Písňe prvního oddělení, jež vycházejí nyní, jsou pro hudbu složeny od všeobecně známého, zvláště výborným, jemu vlastním způsobem hry na křídlo a krásnými klavírními kusy osvědčeného císařského dvorního mistra klavírního pana Štěpána.*“⁴⁴

Problematikou dobové terminologie klávesových nástrojů se zabývá následující kapitola věnující se historickému kontextu. Přesto je nutné zmínit již zde, že *Klavier* mohl znamenat jakýkoliv klávesový nástroj s klaviaturou. Vzhledem k tomu, že se v písních vyskytuje podrobně vypracovaná dynamika (včetně crescenda), vypadá to, že měl Štěpán pro jejich interpretaci na mysli klavichord nebo kladívkový klavír.

Seznam písní (v závorce uvedeno jméno autora textu, pokud je známo):

Das Veilchen im Hornung (J. W. L. Gleim)

Das seltsame Mädchen

Philis an Damon (E. von Kleist)

Phidile (M. Claudius)

Lotte auf Werthers Grabe

Nantchens Wantelmuth

Amynt (E. von Kleist)

Bei Übersendung einer Haarlocke

⁴³ HŮLKA, Karel. Josef Antonín Štěpán. *Hudební revue*, Praha, 1914, (VII.), s. 126.

⁴⁴ Tamtéž.

Die Cidly (F. G. Klopstock)
Doris (A. von Haller)
Thyrsis und Phillis (C. F. Weisse)
Trauerode auf Mariens Tod (A. von Haller)
Lieber Damon dein Begehren
Das Weilchen auf der Wieße (J. W. von Goethe)
Dein süßes Bild (F. G. Klopstock)
Daphnens und Thyrsis Bund
Stella
Der glückliche Schäfer
Belise in der Sommerlaube
Das unverhofft geschlossene Liebesband riss zwischen Thyrsis und Chloe
An die Westwinde
Die Sophistinn
Das Hüttchen (J. W. L. Gleim)
Meinst du, dass die Nachtigallen

Sammlung Deutscher Lieder, Abt. II

1779 – předmluva datována 24. září 1779

Joseph Edlen von Kurzböck (knihkupec a dvorský tiskař)

tisk pomocí typů

V tomto svazku se objevuje první Štěpánova píseň v mollové tónině (*Die Alte*), jejíž charakter je vyjádřen ještě německými výrazy: *schwach und zitternd* (tj. slabý a třesoucí se). Zpřesňování afektu pomocí německých výrazů používá také v následující sbírce.

Seznam písní (v závorce uvedeno jméno autora textu, pokud je známo):

Das Mädel, das ich meine
Reden und Schweigen
Doris auf dem Ball
An den Traumgott
Er, dem ich einst alles was (J. M. Miller)
Die Klugheit

An den Schlaf
Seid mir gegrüsst, ihr Täler der Gebeine
O liebes Mädchen, höre mich!
Mina komm, komm mich zu lieben
Klagen (C. F. Weisse)
Weiber list höhnt Schloss und Riegel
Ja, ja, ich schweige, liebste Seele!
Die Liebeserklärung
Der Entschluss
Goldne Freiheit!
Was säuselt hier wie banger Seufzer stöhnen
Der Soldat (C. F. Weisse)
Ich ging einst einen Frühlingstag
Der Traum
Der Frühling (J. M. Miller)
Holdes Mädchen, könnt ich wissen
Die Bosheit der Stadt (podle C. F. Weisse)
Die Alte (F. von Hagedorn)
Die Aussohnung

Sammlung Deutscher Lieder, Abt. IV

1782 – předmluva datována 31. června 1782

Joseph Edlen von Kurzböck (knihupec a dvorský tiskař)

tisk pomocí typů

Třetí sešit Štěpánových písní (v Kurzböckově sbírce čtvrtý),⁴⁵ se vyznačuje lepší deklamací, texty prvních dvou slok jsou přímo pod notami. Štěpán používá kromě italského názvosloví pro tempa písní i německé pojmy pro lepší pochopení afektu, například v písních: *An einen Jüngling (schmachtend – roztouženě)* a *Edward und seine Mutter (bewegt und grauenvoll – neklidně a děsivě)*.

⁴⁵ Ačkoliv je v předmluvě k prvnímu dílu slibováno, že následující svazek písní zhudební L. Hofmann a J. Haydn, nakonec se jejich písně objevují až ve třetím dílu *Sammlung Deutscher Lieder, Abt. III* (z roku 1780).

Seznam písní (v závorce uvedeno jméno autora textu, pokud je známo):

Philander und Pedrille (H. A. Ossenfelder)

An die Rose

An Fanny

Trautel

An einen Jüngling

Das Mädchen am Ufer (J. Hoadly, překlad J. G. Herder)

Landlied (T. d'Urfey, překlad J. G. Herder)

Auf den Tod eines Landmädchens

An Elisas Grabe

Lust am Liebchen (G. A. Bürger)

Schwannenlied (G. A. Bürger)

Die Rose und der Dichter

Edward und seine Mutter (skotská balada, překlad J. G. Herder)

Das strickende Mädchen (C. Sedley, překlad J. G. Herder)

Liebesbund (J. G. Jacobi)

An den Mond

Chloe an Thyrsis (Marianne von Ziegler)

Das zärtliche Mädchen

Der Mädchenlehrer

Seufzer eines Ungeliebten

An die Freude

Abschiedslied

An Minna

Margarethens Geist

Mezi Štěpánovy následovníky v písňové tvorbě patřili F. Schubert, L. van Beethoven, W. A. Mozart i J. Haydn – viz Friedlander: „*Pro písň byl vzbuzen jeho (Haydnův) interest, objevením sbírky německých písní, ve které vídeňští hudebníci Jos. Ant. Štěpán, Karel Früberb a Leop. Hoffmann, uveřejnili svoje zpěvy.*“⁴⁶ Štěpán v písních hledá nový hudební výraz, jenž uplatňuje i ve svých pozdějších programních skladbách, capricciích a variacích.

⁴⁶ HŮLKA, Karel. Josef Antonín Štěpán. *Hudební revue*, Praha, 1914, (VII.), s. 130.

2.3 Sonáty, variace a komorní skladby zachované v rukopisech v Hudebním archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži

Hudební sbírka Arcibiskupského zámku v Kroměříži⁴⁷ obsahuje nejbohatší fond ze Štěpánovy tvorby, nachází se zde i několik unikátů. Bohužel dosud není zcela jasné, kdy a za jakých okolností se zde tyto skladby objevily. Jsou součástí původní zámecké sbírky, do níž se patrně dostaly darem nebo koupí. Část z nich figuruje již v inventáři biskupa Leopolda II. Bedřicha Egkha, který působil v Kroměříži mezi lety 1758–1760.⁴⁸ Je možné, že některá díla přivezl s sebou Karl Ditters z Dittersdorfu při své návštěvě Kroměříže roku 1774.

Názory muzikologů se různí, Theodora Straková⁴⁹ píše, že se většina Štěpánových skladeb dostala do Kroměříže až v 19. století, díky obdržnému daru příruční knihovny kardinála arcivévody Rudolfa (působil v Olomouci od roku 1819 do roku 1831), vnuka Marie Terezie a také známého přítele Beethovenova. Totéž tvrdí i Peter Brown, a dodává, že se jednalo o část císařské sbírky.⁵⁰ K původu skladeb se vyjadřuje také Dana Šetková, která si myslí, že šlo dokonce o část Štěpánovy pozůstalosti.⁵¹ Jako argument uvádí následující: *„Odborným rozbořem Štěpánova písma se zabývalo grafologické oddělení pražského Kriminálního ústavu. [...] v mnohých skladbách jsou různé vpisky, o kterých posudek praví, že byly s velkou pravděpodobností napsány rukou Štěpánovou, a rovněž písmo přednesových označení je velmi podobné písmu autorovu. Nelze*

⁴⁷ **Hudební sbírka arcibiskupského zámku v Kroměříži** obsahuje hudebniny z období od poloviny 17. století do konce 19. století, které se sem postupně dostaly ze zámecké knihovny, kostelů a olomoucké rezidence. Sloužila pro potřeby kapel místních biskupů (od Karla II. z Lichtensteinu-Castelkornu, který sbírku založil až po arcibiskupa Coloreda-Waldsee). Původní sbírku obsahující 36 000 svazků zachvátí v 18. století požár a byla postupně obnovována ve století 19. zejména díky kardinálu Friedrichu Fürstenbergovi. Sbírkový fond čítající v současnosti 83 000 svazků je rozdělen dle období vzniku a místa provenience. PEČMAN, Rudolf. *Musica antiqua aurea: k cyklu koncertů pro Kruh přátel hudby*. Brno: Park kultury a oddechu, 1985.

⁴⁸ KOCŮRKOVÁ, Jitka. *Hudební sbírka arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Kroměříž: Klub UNESCO, 2010, s. 1, 8–9.

⁴⁹ STRAKOVÁ, Theodora. Josef Antonín Štěpán a Haydnovo divertimento Es dur. *Časopis moravského muzea Acta Musei Moraviae*. 1961, s. 127–131.

⁵⁰ „During the early years of nineteenth century a large collection of Steffan's keyboard music became part of the archive at the castle in Kromeriz, a residence of the archbishop of Olomutz. It seems likely that this collection was at one time part of the Imperial holdings since on external grounds it segregates itself from other keyboard copies in the archbishop's archive.“ BROWN, A. Peter. *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, s. 176.

⁵¹ ŠETKOVÁ, Dana. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 24.

proto prokázat, že větší část rukopisů v kroměřížské sbírce jsou autografy, ale je více než pravděpodobné, že je autor vlastní rukou doplňoval." Jediný dosud doložený Štěpánův autograf (Andante Es dur) s nímž Šetková rukopisy porovnávala, se nachází v Bruselu – viz příloha č. 6.

V následující tabulce uvádím soupis zachovaných rukopisů sonát a divertiment, včetně starých i nových signatur a jejich základního popisu. Datace těchto sonát je ještě obtížnější než u dobových tisků. Vodítkem může být používání houslového klíče ve vrchním systému, které se ve Vídni začalo objevovat v osmdesátých letech 18. století. J. Haydn notuje pravou ruku v c klíči od roku 1776. Tento klíč nahradil dříve používaný klíč sopránový, který se vyskytuje u všech Štěpánových tištěných sonát. Dále je zajímavé se zaměřit na značení dynamiky, počet vět, použití pomalé introdukce a titulní list (kde může být uvedeno jméno autora včetně jeho pozice u dvora a někde také určení nástroje).

Vzhledem k zaměření mé disertace jsou v následující tabulce uvedeny pouze sonáty (divertimenta), variace a komorní skladby. Další samostatné drobné skladby (tance, duela, atd.) a koncerty tabulka neobsahuje.

název díla	jméno autora	nová signatura	stará signatura	tónina	počet vět	označení vět	počet stran	použité klíče v pravé ruce	Dynamika	poznámky	tisk / rukopis
Sonata in D	Giuseppe Steffan	A 2680	II A 273	D dur	2	Adagio – Allegro molto C; Allegro molto 3/8	23	g klíč	pp	pomalá introdukce první věty (d moll – D dur), perendosi, calando, corni	rukopis
Sonata in D #	Giuseppe Steffan	A 2681	II A 274	D dur	3	Allegro vivace 2/4; Menuet; Allegro assai 2/4	11	c klíč	jen v první větě		rukopis
Sonata I per il clavicembalo	Giuseppe Antonio Steffan	A 2682	II A 275	Es dur	4	Allegro moderato C; Andante non molto 2/4; Menuet; Allegro 3/8	21	c klíč	pouze sfz ve třetí větě		první tisk
Sonata II per il clavicembalo	Giuseppe Antonio Steffan	A 2683	II A 276	B dur	4	Andante 3/4 – Allegro non molto 3/4; Menuet; Andantino 3/4; Allegro assai 2/4	11	c klíč	for, sfz	pomalá introdukce první věty	první tisk
Sonata III per il clavicembalo	Giuseppe Antonio Steffan	A 2684	II A 277	A dur	4	Allegro C; Andante non molto 2/4; Menuet; Allegro 2/4	11	c klíč	f, sfz, dolce		první tisk
Sonata in C Batalia	Giuseppe Steffan	A 2690	II A 283 S 22	C dur	1	Maestoso s množstvím výrazových i tempových změn uvnitř celku	19	g klíč	ano	odlišný text od druhého exempláře II A 2691	rukopis
(Bez titulního listu)	Gius. Steffan	A 2691	II A 284 S 22b	C dur	1	Maestoso s množstvím výrazových i tempových změn uvnitř celku	17	g klíč	ano	odlišný text od II A 2690, imitace „corni“	rukopis
Sonata per il clavicembalo	Giuseppe Steffan	A 2693	II A 286	C dur	1	Allegro vivace 3/4	7	c klíč	ne	samostatná věta	rukopis
Sonata ex F per il clavicembalo	Giuseppe Ant. Steffan	A 2694	II A 287	F dur	2	Allegro 3/8; Menuet 3/4	6	c klíč	ne		rukopis
Sonata per il clavicembalo	D. Stephan	A 2695	II A 288	F dur	3	Andante e cantabile 2/4; Menuet; Allegro 2/4	15	c klíč	ne	trio, chybí houslový part	rukopis
Sonate in Hb per il clavicembalo ò Forte Piano	Giuseppe Steffan M. D. C. della Corte Imperiale a Vienna	A 2698	II A 291	B dur	4	Allegro spiritoso C; Andante non molto 3/4; Tempo di minuetto 3/4; Variazione ¾	29	g klíč	ano, crescendo a decrescendo	rallentando	rukopis
Divertimento in Eb per Forte Piano	Giuseppe Steffan M. D. C. della Corte Imperiale a Vienna	A 2699	II A 292	Es dur	2	Andante con Brio 3/4; Allegro molto 2/4;	17	g klíč	ano, crescendo a decrescendo		rukopis
Divertimento Clavicembalo	Giuseppe Steffan	A 2700	II A 293	Es dur	4	Allegro cantabile 2/4; Menuetto; Andante 2; Allegro 3	16	g klíč	ne	sporné autorství Štěpán, nebo Haydn	rukopis
Sonata in Eb per il clavicembalo o forte piano	Del. sign. Steffan	A 2702	II A 295	Es dur	3	Adagio non molto 3/4 – Allegro molto C; Andante non molto 2/4; Allegro assai 3/8	27	g klíč	ano	pomalá introdukce první věty	rukopis
Sonata in A #3 per il forte piano	Giuseppe Steffan, M. D. C. della Corte Imp. à Vienna	A 2703	II A 296	A dur	3	Allegro non molto C; Adagio o piu andante non molto 2/4; Allegro molto 2/4	27	g klíč	ano		rukopis
Sonata in G	Gius. Steffan	A 2704	II A 297	G dur	2	Cantabile Adagio non molto 6/8; Allegro molto Courranta 3/8	11	g klíč	ano, crescendo a decrescendo		rukopis

název díla	jméno autora	nová signatura	stará signatura	tónina	počet vět	označení vět	počet stran	použité klíče v pravé ruce	dynamika	poznámky	tisk / rukopis
Sonate Andante in G	Giuseppe Steffan	A 2706	II A 299	G dur	2	Andante e cantabile alla breve; Allegro assai 2/4	15	g klíč	ano, crescendo a decrescendo	nekompletní	rukopis
Adagio cantabile	Giuseppe Steffan	A 2705	II A 298	G dur	1	Adagio cantabile ¾	5	c klíč	ne	samostatná věta	rukopis
Suonata per il Cembalo	Giuseppe Antonio Stephan	A 2707	II A 300 S 23	g moll	3	Largo C; Allegro assai 2; Menuet 3	15	c klíč	ne		rukopis
Sonata in D	Gius. Steffan	A 2708	II A 301	D dur	12	Andante 3/4; Allegro molto 2/4; Andante 3/4; Allegro molto 2/4; Menuet Allegro Antique 3/4; Polonese Andante 3/4; Maestoso 2/4; Allegro con Brio 2/4; Andante 3/4; Presto 2/4; Moderato 3/4; Presto 2/4	13	g klíč	ano		rukopis
Sonata ex D# per il clavi cembalo	Giuseppe Antonio Steffan	A 2709	II A 302	D dur	2	Andante e cantabile 2/4; Menuet	8	c klíč	ne		rukopis
Malberog Variazioni per il Forte Piano Solo in C	Giuseppe Antonio Steffan Maestro di Cembalo de la Corte Imperial a Vienna	A 2710	II A 303 S 42	C dur	1	Allegro 2/4 s množstvím výrazových i tempových změn uvnitř celku	8	g klíč	ano, crescendo a decrescendo		rukopis
Variazioni combinate in C	Giuseppe Steffan Maestro di Cemb. della Corte Imperial a Vienna	A 2711	II A 304	C dur	1	Allegro moderato 2/4 s množstvím výrazových a tempových změn uvnitř celku	17	g klíč	ano, crescendo a decrescendo	imitace slavíka (Nachtigall), totéž u sonáty La Filomena (VI Soli)	rukopis
Variazioni combinate per il Forte e Piano	Giuseppe Steffan M: di Cemb: della Corte Imperial a Vienna	A 2713	II A 307	D dur	1	3/8 bez označení, s množstvím agogických změn uvnitř celku	15	g klíč	ano, crescendo a decrescendo		rukopis
Variazione in Eb per il Forte Piano Concertate con uno Violino	Giuseppe Steffan Maestro di Cembalo della Corte Imperial a Vienna	A 2969	II C 26 S 89	Es dur	1	rozdílné značení v klavírním a houslovém partu	27	g klíč	ano	tempové změny	rukopis
Sonata in C per il Clavicembalo o Forte Piano con Violino e Violoncello	Giuseppe Steffan	A 3112	II F 124 S 90	C dur	3	Allegro C; Andante 3/4; Allegro moderato 3/8	49	g klíč	ano, decrescendo	druhá věta housle: chyba 2/4 takt; třetí věta housle: Allegro molto	rukopis
Sonata in A Per il Clavicembalo o Forte Piano con Violino e Violoncello	Giuseppe Steffan	A 3113	II F 125	A dur	3	Allegro C; Andante non molto 3/4; Allegro molto 3/8	37	g klíč	ano, včetně mf, crescendo	změna tempa (perdendosi), chybí part violoncella	rukopis
Divertimento ex G a Violino Solo Clavi Cembalo e Violonzello	Giuseppe Antonio Steffan	A 3114	II F 126	G dur	3	Andante cantabile 2/4; Menuet & Trio 3/4; Allegro 2/4	29	c klíč	ne	b. c. v úvodu první věty	rukopis
Concertino in D per il Clavicembalo o Forte Piano accompagnato con uno Violine e Violonzello	Giuseppe Antonio Steffan Maest: di Cembalo di S. S. C. R. A. M.	A 3116	II F 128	D dur	3	Allegro C; Andante non molto 3/4; Rondeau 2/4	36	g klíč	ano		rukopis
Divertimento ex G# per il Clavicembalo Primo, Clavicembalo Secondo	Giuseppe Antonio Steffan	A 3339	II H 4	G dur	2	Allegro C, Menuet ¾	22	g klíč	ne		rukopis

3 Historický kontext

3.1 Město Vídeň v 18. století

Na počátku 18. století se Vídeň stala evropským residenčním sídlem a zároveň jedním z nejdůležitějších hudebních center. Počtem obyvatel se řadila na čtvrté místo hned za Londýnem, Paříží a Neapolí. Čítala přibližně 110 000 obyvatel a z toho tvořilo asi deset procent zaměstnanců u dvora a jejich rodinných příslušníků.⁵² S rostoucím počtem obyvatel pomalu rostlo i město a rozpínalo se za hradby, kde vznikala nová předměstí. O vzhledu vnitřního města v sedmdesátých letech Ch. Burney píše: „Domy jsou však většinou vystavěny z bílých kamenů a v krásném slohu – stejně jako v hudbě tu převládá italský styl, což je dost překvapující. Dokonce i domy, kde jsou v přízemí obchody, vypadají jako paláce. Na první pohled se zdá, jako by se město i předměstí skládaly spíše z paláců než z obytných domů.“⁵³

J. A. Štěpán bydlel dle úmrtního protokolu v ulici *Wintergassel bei der Klein Landskron*, č. 588. Na plánu Vídně od Josepha Daniela von Huber (1769–1773) se tato ulice nachází vlevo nad *Hohe Markt*.



Obrázek 8: Plán Vídně, Joseph Daniel Huber (cca 1769–1773)

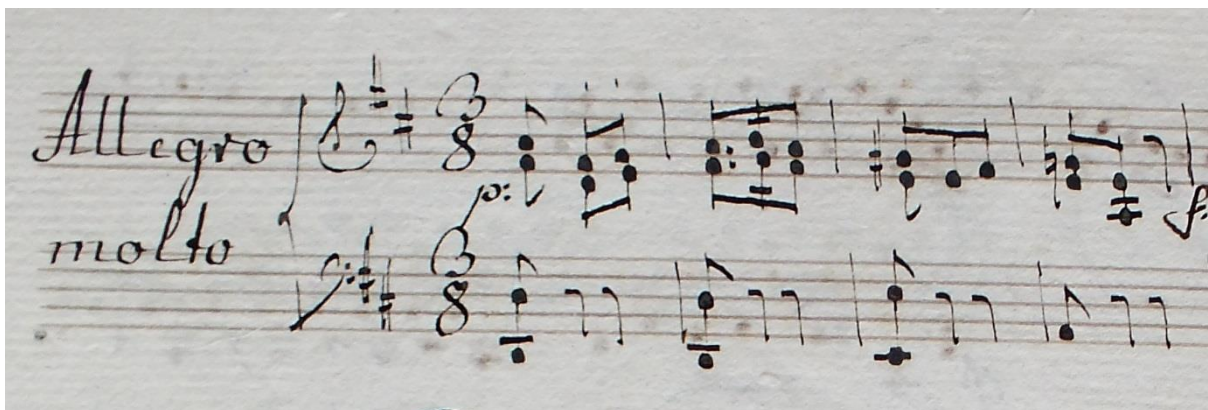
⁵² Více viz: FRANKOVÁ, Jana. *Život a dílo Josefa Kohouta (1734–1777) jako příklad migrace hudebníků v osvětské Evropě*. Brno, 2015. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy / Université Paris-Sorbonne, École doctorale V, Laboratoire de recherche IReMus. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jana Perutková, PhD. / Prof. Raphaëlle Legrand, s. 35.

⁵³ BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 225.

Vídeň byla v 18. století kosmopolitním městem, soužití příslušníků různých národností přinášelo obohacení pro celou společnost. Mezi nejstarší a nejpočetnější přistěhovaleckou komunitu ve Vídni patřili Češi (základy této komunity položil již ve 13. století Přemysl Otakar II). Sčítání lidu bylo sice značně nepřesné, ale odhaduje se, že v roce 1780 žilo ve Vídni asi 6 000 českých obyvatel a jejich počet i nadále rostl, v roce 1799 jich bylo cca 15 000.

Leopold Kalivoda vydával ve Vídni české tisky a dokonce i česky psané noviny zejména pro: „*Na společné české řeči povědomí vlastenectvo a všechny v ní se cvičiti chtějící milovníky.*“⁵⁴ V sedmdesátých letech vznikla stolice českého jazyka na Vojenské akademii a o rok později také na univerzitě.

Většina přistěhovalců z Čech si zachovala pevné pouto k rodné zemi, ačkoliv ve Vídni zakořenila. Bylo tomu tak určitě i v případě J. A. Štěpána, který napsal na sklonku života variace na českou píseň *Můj milý Janku*. České nápěvy najdeme i v dalších jeho skladbách, např. v sonátě d moll (2. věta Allegro molto) pracuje s písní – Já nechci žádného, viz níže. Vztah k Čechám ukazuje také jeho závěť, v níž veškerý majetek odkázal chudým dětem ze svého rodného města Kopidlno.



Obrázek 9: J. A. Štěpán – Sonáta d moll, PicŠ. 30; 2. věta Allegro molto⁵⁵

K vídeňskému dvoru se stěhovala nejen česká šlechta a měšťanstvo, ale také řada řemeslníků, úředníků a také hudebníků, kteří patřili spolu s Italy k těm nejvyhledávanějším. Hudebníky, kteří neměli problém s náboženským vyznáním

⁵⁴ KOUDELKOVÁ, Jana. *Češi ve Vídni: Tschechen in Wien*. Brno: Jihomoravský kraj, 2013, s. 50.

⁵⁵ Rukopis uložený v Hudebním archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži pod signaturou A 2680 (II A 273).

(náboženská svoboda byla nastolena až v roce 1791),⁵⁶ lákala vidina stálého zaměstnání v císařských službách, či šlechtických kapelách a byla jedním z hlavních důvodů jejich velkého přílivu do města.

Když se W. A. Mozart rozhodl opustit službu u arcibiskupa v Salzburgu, v dopise svému otci ze 4. 4. 1781 píše: „*Vídeň je pro mou profesi nejlepší místo na světě.*“⁵⁷ Kromě možnosti uplatnění v císařských službách zde mohla být zdrojem obživy i chrámová hudba, či vyučování ve vysokých šlechtických kruzích, jak tomu bylo v případě J. A. Štěpána. Ten přišel do Vídně v roce 1741, rok po vypuknutí Války o dědictví rakouské a také rok po nástupu císařovny Marie Terezie na trůn.

Císařovna Marie Terezie byla žačkou G. Ch. Wagenseila, stejně jako J. A. Štěpán a zároveň nadšenou zpěvačkou a tanečnicí. Na jejím dvoře měla hudba nezastupitelné místo, během sedmileté války (1759) a s ní rostoucí finanční krize prohlásila: „*Operní představení musí pokračovat, protože bez nich by nebylo možno zůstat v tak krásné residenci.*“ Neobsazená místa v hledišti královského operního domu nabídla poprvé v historii ke koupi bohatým šlechticům. Ačkoliv měla Vídeň v porovnání s Londýnem méně rozvinutý systém veřejných koncertů a chyběla zde speciální koncertní síň, na listu dvorských hudebních představení mezi lety 1758–1763 se objevuje ročně více než padesát koncertů. Další se konaly ve šlechtických sídlech – např. v Palais Rofrano (později Augšperský palác) či v Trattnerově domě, v divadlech (Burgtheater), v tanečních sálech (Zur Melhgrube), v restauracích, zahradách, atd. V roce 1771 vznikla dobročinná organizace *Wiener Tonkünstler-Societät* na podporu vdov a sirotků, která od následujícího roku pořádala benefiční koncerty a koncertní cykly. Od osmdesátých let se také rozrůstalo množství privátních koncertů – např. v domě Barona von Swieten, kde se uváděla nejen soudobá hudba, ale i hudba starších období.⁵⁸

⁵⁶ Josefínské reformy přinesly v náboženské otázce řadu zvrátů, roku 1773 byl zrušen jezuitský řád, o deset let později také náboženská a literátská bratrstva.

⁵⁷ BEALES, Derek. *Vienna* [online]. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326?q=vienna&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

⁵⁸ Tamtéž.

Hudba tvořila nezbytnou součást života nejen pro šlechtu, ale i stále bohatnoucí měšťanstvo. S tím byla úzce spjata i rostoucí poptávka po notových materiálech, která ovlivnila vznik prvních hudebních nakladatelství. Do sedmdesátých let 18. století se ve Vídni noty šířily zejména v cenově dostupnějších opisech a tištěné noty tvořily pouze malé procento. Objevovaly se pouze noty z dovozu, či v produkci místních knihkupců, které byly nejčastěji vydávány vlastním nákladem skladatelů. Štěpán vydával u Agostina Bernardiho, Josepha Edlena von Kurzböck, Christopha Toricelliho a později také u Leopolda Koželuha. Cena jeho not se pohybovala v rozmezí 24 až 30 florinů – viz následující obrázek.

Opera I. ^{ma} continente Sei Divertimenti per il Cembalo	— — — — —	á J.	30.
Opera II. ^{da} continente Sei Sonate per il Forte piano	— — — — —	á J.	30.
Parte prima del Opera Terza continente 3. Sonate	— — — — —	á J.	24.
Parte Seconda del Opera Terza continente 3. Sonate	— — — — —	á J.	24.
40. Cadenze ó Preludi per il Cembalo	— — — — —	á J.	=
Sonata Prima Sola	} — — — — —	=	24.
Sonata Seconda Sola		=	24.
Sonata Terza Sola		=	24.

Beym Verfaller aber find diele um geringeren preis zu bekommen.

Obrázek 10: J. A. Štěpán – 90 kadencí, fermat a capriccií, PicŠ. 57 – soupis skladeb (1783)

První hudební vydavatelství *Giov. Artaria et Comp.*, kde vydal později kolem tři sta skladeb i J. Haydn, vzniklo ve Vídni v roce 1770. Mezi lety 1785–1792 provozoval slavné hudební nakladatelství *Musikalisches Magazin* i L. Koželuh.

Populační růst, postupné zlepšování životních podmínek a rostoucí kupní síla ovlivňovala i poptávku po nových nástrojích. Obtížný transport klávesových nástrojů z dovozu a vysoké clo urychlilo rozvoj místních nástrojářských dílen. Na sklonku 18. století jich ve Vídni působilo více než šedesát.

3.2 Strunné klávesové nástroje v 18. století ve Vídni

V průběhu 18. století postupně krystalizoval nový styl, později označovaný jako vídeňský klasicismus. Oproti melodicko-harmonickému myšlení vrcholného baroka se zde postupně prosazovala homofonie. Kontrapunktické formy ustupovaly do pozadí a na jejich místo nastupovaly formy nové (např. sonátová forma, variace), které měly své kořeny v baroku. Základy moderní harmonické struktury, založené na vertikálních harmonických vztazích, položené v předchozím období byly dále rozvíjeny. Generálbasové myšlení v němž byli všichni skladatelé v průběhu tohoto století školeni, stále přetrvávalo, ale harmonie byla zjednodušována, omezením chromatických postupů a kladením důrazu na diatonické vztahy. Levá ruka se postupně čím dál více osamostatňovala a pasáže, které jí byly určeny, se stávaly virtuóznějšími. Na měnící se hudební myšlení a vkus reagovali stavitelé nástrojů snahou o neustálé zlepšování zvukových možností, jak přestavováním stávajících nástrojů, tak stavbou nových.

J. A. Štěpán zažil ve Vídni dobu plnou změn, přišel tam v roce 1741 jako patnáctiletý a zemřel o půl století později (v roce 1797). Vzhledem k nepřesné dobové terminologii asi již nikdy přesně nezjistíme, pro jaký nástroj byly jeho konkrétní skladby určeny. Klavichordy a cembala se běžně nazývaly slovem *Instrument*,⁵⁹ což dokazuje i pojmenování většiny varhanářů – *Orgel und Instrumentmacher*. Zejména v zimních měsících, kdy nebylo možné stavět varhany, se zaměřovali na výrobu dalších klávesových nástrojů. Pojem *clavier* znamenal dlouhou dobu jakýkoliv nástroj s klaviaturou, tedy: klavichord, varhany, cembalo i kladívkový klavír, mohl označovat zároveň i klávesnici. Německý název *Flügel* byl používán jak pro cembalo, tak cembalo s kladívkou. Viz zmínka ve *Wiener Diarium* (1725): *Flügel ohne Kiele (křídlo bez brkou)*, či *Hammerflügel (kladívkové křídlo)*.⁶⁰ Přeložit historické termíny do současné češtiny je tak často možné jen díky znalosti kontextu.

⁵⁹ Termín *Instrument* mohl znamenat také jakýkoliv nástroj obecně.

⁶⁰ WYN JONES, David. *MUSIC IN EIGHTEENTH – CENTURY, AUSTRIA*. Cambridge: Cambridge university Press, 1996, část IV: The Viennese fortepiano in the eighteenth centur, Eva Badura – Skoda, s. 249–258.

3.2.1 Cembalo

Korpus vídeňských cembal se vyráběl až do 90. let 18. století nejčastěji z ořechového dřeva, poté se po vzoru anglických nástrojů začaly prosazovat u všech klávesových nástrojů exotické dřeviny (např. mahagon), které většinou sloužily jen pro dekorační účely.

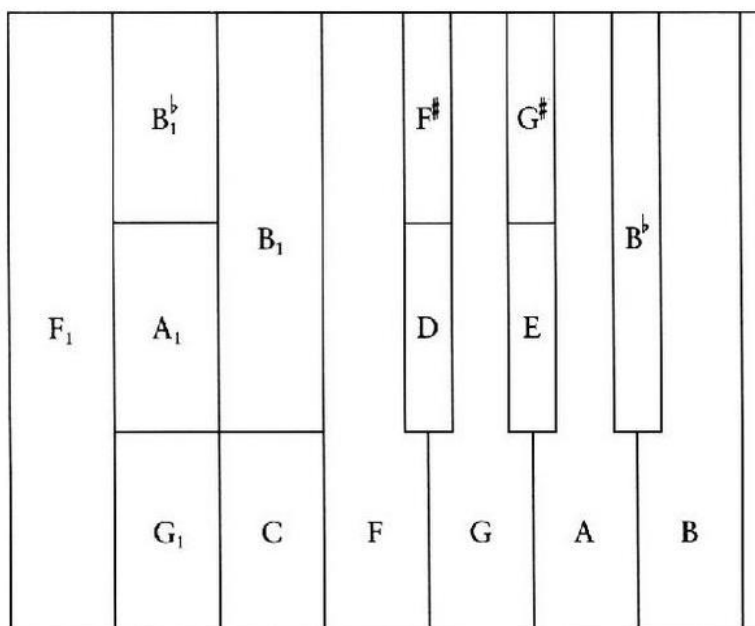
Nástroje byly podobné italským: tj. jednomanuálové, s tenkými stěnami (6–10 mm), patrně se vkládaly do další skříně. Nejčastěji byly opatřeny dvěma osmistopými registry. Rozsah cembal se pohyboval od čtyř do šesti oktáv (viz zmínka o prodeji šestioktávového nástroje ve *Wiener Diarium* z roku 1783). Nejčastěji se ale zřejmě používal rozsah F_1 až f^3 . V basu měla vídeňská cembala mosazné struny a v diskantu železné. Ladění komorního a^1 se pohybovalo v rozmezí 450–470 Hz.

Vídeňská cembala nebo tzv. *cembala habsburského typu* (dle A. Hubera) se vyznačovala speciální kombinovanou lomenou krátkou oktávou v basu (*short broken contra octave*). Viz obrázky níže.⁶¹ Prvním historicky doloženým vídeňským cembalem bez krátké oktávy (s tzv. *long octave*) je Blumův nástroj z roku 1778. O rok později byl tento typ nabízen k prodeji také ve *Wiener Diarium*. Je pravděpodobné, že se nástroje bez krátké oktávy vyskytovaly ve Vídni již dříve.

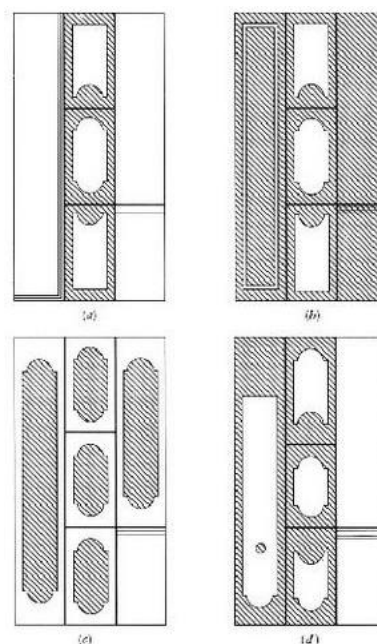
V 18. století cembalo zaujímalo ve Vídni pozici nejrozšířenějšího klávesového nástroje. Využívalo se při větších hudebních produkcích (např. akademiích, operních představeních, ale i v kostelech a kláštorech). Ch. Burney, který se při své studijní cestě v roce 1772 potkal s řadou osobností tehdejšího vídeňského hudebního života, píše o kladívkovém klavíru pouze ve dvou případech a u obou se zmiňuje o špatném nástroji (Maunder poznamenává, že se patrně jednalo o tzv. *stolové klavíry*). Zato hru na cembalo Burney popisuje hned několikrát, např.: u Mozartovy patronky hraběnky Thunové, u pana l'Augiera, u Abate Costa, u J. A. Hasse, u G. Ch. Wagenseila, u Metastasia či J. K. Vaňhala.⁶²

⁶¹ MAUNDER, Richard. *Keyboard instruments in eighteenth-century Vienna*. New York: Oxford University Press, 1998.

⁶² BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 251–259.

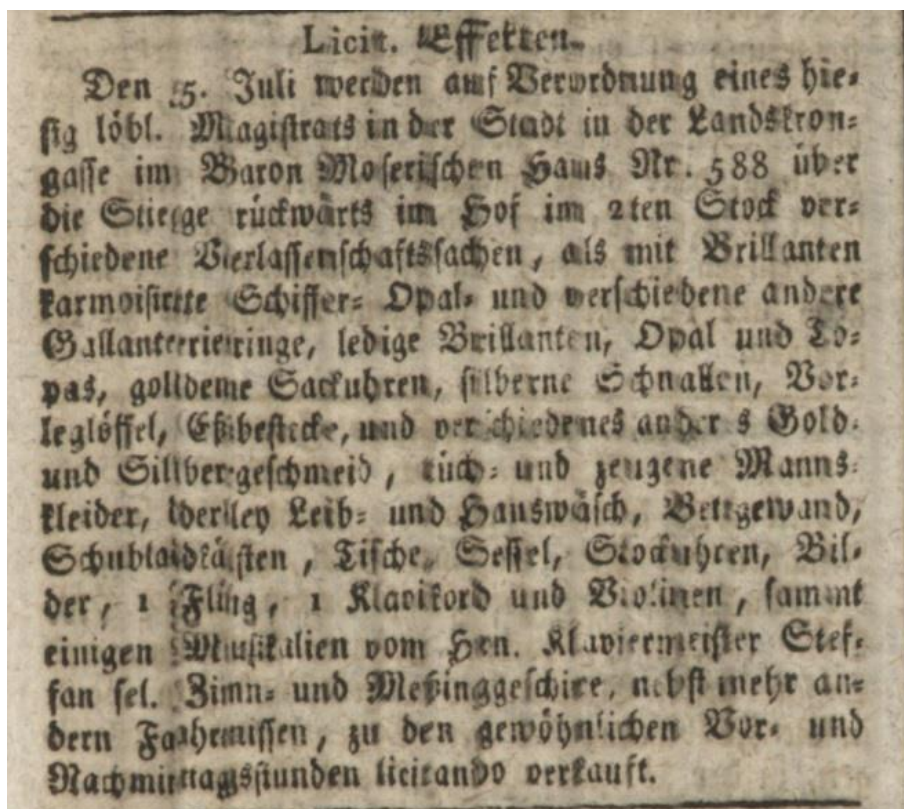


Obrázek 11: Vídeňská krátká oktáva



Obrázek 12: Dekorování krátké oktávy

Štěpánova pozůstalost obsahovala kromě klavichordu také cembalo (*ein Flieg*), které bylo ve *Wiener Diarium* na prodej 24. 6. 1797, bohužel se o něm nic bližšího nedočteme – viz Obrázek 13.



Obrázek 13: Inzerce prodeje Štěpánovy pozůstalosti – Wiener Diarium, 24. 6. 1797

3.2.2 Kladívkový klavír

Nový nástroj se v konzervativní Vídni prosazoval pomalu. Do osmdesátých let se klavíry dovážely odjinud, měly řadu problémů a nemohly cembalům konkurovat. Postupně ale přibývalo místních nástrojářských dílen a na sklonku 18. století jich tam působilo kolem šedesáti.

Vznik kladívkového klavíru a jeho prosazování s sebou nese řadu terminologických problémů. Bartolomeo Cristofori, který je považován za jeho vynálezce, nazval svůj nástroj z roku 1698: „*arpicembalo che fa il piano e il forte nebo cembalo (cimbalo) con martelli, con piano e forte, di martellati.*”



Obrázek 14: Nejstarší dochovaný klavír Bartolomea Cristoforiho (cca 1720)

Na něj nenavázal německý stavitel Gottfried Silbermann, jenž mu dal v roce 1732 i nový název: *pianoforte*.⁶³ V Prusku se tento název v padesátých letech již běžně používal, bohužel kontakt mezi Vídni a Pruskem narušila sedmiletá válka a tak byl ve Vídni poprvé zaznamenán až v roce 1763 (v účetní knize Hofkamer Archivu), a také 6. 3. 1763, kdy byl oznamován koncert Johanna

⁶³ WYN JONES, David. *MUSIC IN EIGHTEENTH – CENTURY, AUSTRIA*. Cambridge: Cambridge university Press, 1996, část IV: The Viennese fortepiano in the eighteenth century – Eva Badura – Skoda, s. 249–258.

Baptisty Schmiedta. Podle P. Gumpenhubera hrál Schmidt: „*sur un nouveau instrument fait comme un clavecin par le quel il veut imiter le Pantaleon.*“⁶⁴ Stejný interpret vystoupil i na oslavě narozenin Marie Terezie a hrál: „*sur son nouveau instrument nommé Piano et forte.*“⁶⁵

Známí stavitelé klavírů Stein,⁶⁶ Backers, Broodwood začínali často jako stavitelé cembal a některá starší cembala použili pro přestavbu na kladívkový klavír. Proto mají oba nástroje vzhledově mnoho společného – ořechové dřevo, tenké stěny, absenci rozety, rozsah F₁ až g₃, ovšem bez krátké oktávy. U klavírů se používalo nejčastěji dvojité ostrunění pro silnější zvuk, ovšem existují také nástroje, které měly čtyři struny pro jeden tón (Beethovenův klavír).

Základem vídeňské klavírní mechaniky je tzv. *Prellmechanik* (odrazná mechanika): „*Při stisknutí klávesy je konec násadky zachycen zářezem vypouštěče a kladívko se odrazí ke struně.*“⁶⁷ Výhodou této mechaniky je její lehčí chod (oproti modernímu klavíru cca o 50 procent) a obrácená pozice kladívek, které umožňují rychlejší tempa, široké spektrum artikulace, ale i senzitivnější a preciznější hru. B. Čížek o nich píše: „*Vídeňské klavíry se vyznačovaly jasným, štíhlým tónem flétnového zabarvení. Chod kláves byl lehký a ponor kláves mělký. Z vídeňské mechaniky vyrostla vysloveně prstová technika vídeňských mistrů.*“⁶⁸

Světlejší barvu zvuku ovlivňovalo mj. natažení strun, které byly stejně jako u cembala paralelně vedle sebe. Tím pádem zněly basy mnohem méně a nebylo třeba ubírat levé ruky.

⁶⁴ „...na novém nástroji vyrobeném jako cembalo, ale který chce imitovat pantaleon...“ MAUNDER, Richard. *Keyboard instruments in eighteenth-century Vienna*. New York: Oxford University Press, 1998.

⁶⁵ „...na svém novém nástroji, který nese název Piano et forte...“ Tamtéž.

⁶⁶ **Johann Andreas Georg Stein** (1728–1792) byl jedním z neoriginálnějších stavitelů nástrojů 18. století. Velkou měrou se zasloužil o vývoj kladívkového klavíru, byl také slavným stavitelem cembal a varhan (např. v Barfüsserkirche v Augsburgu). Přispěl k rozvoji papírového průmyslu, vylepšil trubku a vynalezl i další nástroje jako např. *Polí-Toni-Clavichordium* (1796), *Melodika* (1772) či *Saitenharmonika*, které se neprosadily.

⁶⁷ Základem dnes běžnější anglické mechaniky je tzv. *Stossmechanik* (nárazná mechanika): *kladívko je při stisku klávesy vymrštěno zespodu vzhůru pohyblivým, nárazným jazýčkem či kolíčkem*. ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě: výrobci strunných klávesových nástrojů, dochovaných na území České republiky: klavichordy, cembala, kladívkové klavíry*, s. 23–25.

⁶⁸ Tamtéž, s. 23–25.

3.2.3 Klavichord

Do poloviny 18. století se používaly klavichordy vázané, druhá polovina století přinesla již nástroje volné a plně chromatické. Rozsah byl stejný jako u cembal, používala se také speciální lomená krátká oktáva – viz výše. Jako referenční nástroj můžeme použít např. Mozartův klavichord (cca 1780–1790), volný, plně chromatický s rozsahem F_1 až f_3 . Dochoval se nám i klavichord, který patřil dvorním kapelníkům, jedním z majitelů byl např. Vojtěch Matyáš Jírovec (cca 1791), volný, rozsah C až f_3 .

Poslední dvě dekády 18. století si podmanil klavichord volný se silnějším a expresivnějším zvukem, jak to píše např. Leopold Mozart o nástroji Friedericiho z Gery v dopise svému synovi: „...Soprán má jako jemně znějící housle a bas jako trombón.“⁶⁹

Štěpán se mohl s klavichordem setkat přímo na královském dvoře. Jeho urozená žačka princezna Marie Antonie byla kolem roku 1769 portretována u klavichordu, autorem obrazu je F. X. Wagenschön⁷⁰ – viz Obrázek 15, s. 55. Ze Štěpánovy závěti a prodeje pozůstalosti vyplývá, že sám klavichord vlastnil. Viz také inzerát z *Wiener Diarium* 24. 6. 1797 uvedený výše.

Klavichordy se používaly jako cvičné nástroje, k didaktickým účelům a zároveň jako cestovní nástroje (snadněji se transportovaly). Byly oblíbeny pro svou možnost dynamiky a expresivnosti, umožňovaly hru vibrata (*Bebung*), pro něž se používala speciální značka. Specifickou klavichordovou technikou bylo i portato (*Tragen der Töne*), o němž bude řeč v kapitole o přednesu.

Ch. Burney píše pochvalně o hře na klavichord v následujícím odstavci: „Šel jsem odtud na koncert k panu L'Augierovi. Zahájilo jej osmi až devítileté dítě, o němž se mi už zmínil, zahrálo dvě obtížné Scarlattiho sonáty a tři nebo čtyři skladby od pana Becka. Hrál na malém špatném pianoforte. Neobdivoval jsem se ani tolik technice toho dítěte, ačkoli byla vynikající, jako spíše jeho přednesu. Dbalo tak každého označení piano a forte a umělo pasáže tak odstínit a zdůraznit, že je to buď výsledkem vynikající metody učitele, nebo působí

⁶⁹ MAUNDER, Richard. *Keyboard instruments in eighteenth-century Vienna*. New York: Oxford University Press, 1998.

⁷⁰ F. X. Wagenschön (1726–1790) byl malířem řeholních řádů, pocházel z Litíče.

*přirozený hudební cit žákyně. Ptal jsem se Itala pana Giorgia, který ji doprovázel, na jaký nástroj obvykle hrává, a dostal jsem odpověď na clavichord. To vysvětlilo její přednes a potvrdilo mou domněnku, že se mají děti učit hrát brzy na pianoforte nebo clavichord a že se musí dbát, aby při snadných skladbách dávaly pozor na přednes. Jestliže dlouho hrají na monotónní cembalo, je po naději na pěkný přednes, i když to ruce prospívá."*⁷¹

3.2.4 Hybridní nástroje

Klavírní mechanika se nejprve stavěla do původních cembalových skříní. Kladívka tak mohla být vnímána jen jako další barevný rejstřík. U některých nástrojů bylo možno dosáhnout až padesáti možností zvukových změn. Takové nástroje vyráběl např. Franz Jacob Späth.

U nově vznikajících klavírů se jejich výrobci nechtěli vzdát cembalové barvy. Mnoho nástrojů tak mělo kromě jiných rejstříků i tzv. *Cembalo Register* (kovové plíšky na strunách). Dále vznikaly hybridní nástroje, které se snažily kombinovat výhody cembala a kladívkového klavíru (např. jeden manuál obsluhovala brka a druhý kladívka). Takové nástroje stavěl např.: Andreas Stein v Augsburgu, Johann Andreas Silbermann ve Strasbourgu, Franz Jacob Späth v Regensburgu. Hybridní nástroje ovšem nikdy netvořily většinu stavitelské produkce, ale byly spíš okrajovou záležitostí.

Jednotlivé typy klávesových nástrojů vedle sebe v 18. století žily v symbióze, každý byl užíván k jiným účelům. U všech se používaly nerovnoměrné temperatury (např. Werkmeister, Kirnberger, Valotti). Tóniny s více křížky a béčky tak měly rozdílný charakter, který někteří skladatelé využívali (J. Haydn). Jiní naopak zůstávali v tóninách, kde se nevyskytovalo tolik „nečistot“ (W. A. Mozart).

⁷¹ BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 249.

3.2.5 Nástroje u císařského dvora

Vzhledem k tomu, že J. A. Štěpán působil jako učitel u císařského dvora, je zajímavé se podívat, jaké nástroje měl pro výuku k dispozici. Bohužel toho o nich víme jen velmi málo. Znamé doklady v chronologickém pořadí:

1706: *Inventář Hofkapelle obsahoval 5 spinetů, 13 cembal a klavicytherium, žádný klavichord (Stradner, Der Instrumentenfundus der Wiener Hofkapelle).*

1741: Štěpánův příchod do Vídně

1765: *Arcivévoda Leopold (později Leopold II.) hrál na cembalo v Gluckově opeře II Parnaso confuso u příležitosti svatby Josefa II. v Schönbrunnu (Wiener Diarium, 30. ledna 1765).*

1766: *Princ Albert von Teschen, manžel arcivévodkyně Marie Christiny, koupil cembalo od Ferstla za 100 f.*

1766–1775: J. A. Štěpán působil u dvora jako učitel cembala

1769 nebo 1770: *Portrét arcivévodkyně Marie Antonie (pozdější královny Marie Antoinette) F. X. Wagenschöna ji zobrazuje, jak hraje na klavichord – viz výše.*

1772: *Burney (Hudební cestopis 18. věku) píše, že Josef II. hrál na cembalo.*

1773: *Shudi a Broadwood – dvoumanuálový nástroj zasláný císařovně Marie Terezii jako dárek od Bedřicha II.*

před rokem 1780: Portrét Josefa II. sedícího u jednomanuálového vídeňského cembala nebo klavíru – viz Obrázek 16.

24. 12. 1781: *Soutěž mezi Mozartem a Clementim, kteří měli k dispozici pouze jeden dvorní rozladěný klavír se třemi rozbitými klávesami (Mozartův dopis, 16. ledna 1782).*

Cca 1785: Koberův klavír, říká se, že patřil Josefovi II.

Po roce 1790: Anton Walter měl prodat čtyři své klavíry ke dvoru.⁷²

⁷² MAUNDER, Richard. *Keyboard instruments in eighteenth-century Vienna*. New York: Oxford University Press, 1998.



Obrázek 15: Marie Antonie u klavichordu
– olej na plátně, Franz Xaver Wagenschön
(Kunsthistorisches Museum, Vídeň)



Obrázek 16: Portrét Josefa II. s jeho sestrami
Marianne a Elisabeth (cca. 1780)
– olej na plátně, Joseph Hauzinger
(Kunsthistorisches Museum, Vídeň)

3.3 Štěpánovi vídeňští současníci

Mezi Štěpánovy vídeňské současníky patřili skladatelé trvale žijící ve Vídni: G. Ch. Wagenseil, L. Hofmann či L. Koželuh; občasní rezidenti, kteří se do Vídně pravidelně vraceli: bratři Haydnové, C. D. von Dittersdorf či J. K. Vaňhal a cestující umělci jako např. W. A. Mozart. Pravděpodobně se s většinou z nich osobně znal, poněvadž vyučoval dceru hraběte Greinera, jehož salon v domě *Zur Mehlgrube*, patřil k vyhlášeným místům vídeňského kulturního a společenského života. Kromě výše zmíněných skladatelů ve Vídni působila i celá řada dalších, dnes podobně jako J. A. Štěpán téměř zapomenutých autorů českého původu, např.: František Ignác Tůma, Pavel Vranický, Jan Václav Hugo Voříšek, František Krommer nebo Josef Jelínek.

Dále se zaměřím zejména na linii žáků J. J. Fuxe – viz diagram v závěru této kapitoly. Fux napsal stěžejní učebnici kontrapunktu *Gradus ad parnassum*, která ovlivnila celou další generaci skladatelů (své žáky podle ní vyučoval ještě W. A. Mozart nebo L. van Beethoven).⁷³ Jedním z Fuxových studentů byl také G. Ch. Wagenseil, kterému se budu věnovat podrobněji. Stručně se zmíním o Wagenseilových žácích českého původu. U slavnějších Štěpánových současníků J. Haydna, L. Koželuha a W. A. Mozarta všeobecně známé životopisné údaje opomímám.

3.3.1 Georg Christoph Wagenseil (1715–1777)

G. Ch. Wagenseil byl významnou osobností vídeňského předklasicismu. Působil jako skladatel, uznávaný virtuos na klávesové nástroje a učitel. Mezi jeho žáky patřili kromě J. A. Štěpána také L. Hofmann, F. X. Dušek, J. K. Vaňhal, J. Gallus-Mederitsch, G. A. Matielli, P. le Roy, bratři Teyberovi či J. B. Schenk.

Wagenseil získal díky svému otci, který působil v císařských službách výborné vzdělání. Studoval u Adama Wegera a později u Johanna Josepha Fuxe, kde se mu dostalo výuky hry na klávesové nástroje, kontrapunktu a kompozice.

⁷³ JOHANN JOSEPH FUX, TRANSLATED AND EDITED BY ALFRED MANN WITH THE COLLABORATION OF JOHN EDMUNDS. *The study of counterpoint*. New York: W. W. Norton, 1965, s. XII.

6. 2. 1739 se stal dvorním skladatelem, jímž byl až do své smrti (jeho předchůdcem byl jiný Fuxův žák – Gottlob Muffat). Od roku 1741 byl Wagenseil zároveň varhaníkem v soukromé kapli císařovny Elisabethy Christiny (vdovy po Karlu VI.). Roku 1749 byl jmenován *Hofklaviermeisterem* a svým císařským žákům věnoval čtyři svazky divertiment v galantním stylu (vydaných mezi lety 1753–1763 u A. Bernardiho).

G. Ch. Wagenseil byl také uznávaným operním skladatelem a připravil cestu operní reformě Ch. W. Glucka. V roce 1745 podniknul koncertní cestu do Benátek na premiéru své opery *Ariodante* a v letech 1759–1760 do Milána na svou operu *Demetrio*. Jeho symfonie a koncerty byly známé i mimo vídeňské prostředí. Jeden z Wagenseilových cembalových koncertů hrál mladý W. A. Mozart na dvoře Marie Terezie v roce 1762 a poté na anglickém dvoře v roce 1764.

Jeho sólové skladby pro cembalo prošly vývojem podobně jako u Štěpána – nejprve byly na půdorysu barokní taneční suity s ouverturou, či preludiem, poté psal divertimenta k pedagogickým účelům. Stejně jako Štěpán experimentoval s různým počtem vět (dvě, tři, pět). Nakonec se u něj ustálilo na třech, nejčastěji: rychlá – menuet – rychlá, nebo: rychlá – pomalá – menuet (totéž najdeme u raných Haydnových sonát).

Zajímavé je posouzení rozdílů mezi klávesovými skladbami G. Ch. Wagenseila a J. A. Štěpána uvedené v roce 1761 v *Kritische Briefe über die Tonkunst* (Berlín, autorem je pravděpodobně Friedrich Wilhelm Marpurg). „Nemohu jasně říci, zda si vzal pan Štěpán za vzor pana Wagenseila, či obráceně. Oba komponují podobně až na malé detaily, které potvrzují, že pan Štěpán používá každou chvíli plnější akord než jiní skladatelé... Jinak co se týká záměru a vnitřního obsahu jejich skladatelského stylu, vypadá to, že Štěpán se snaží být vážnější a rezervovanější než Wagenseil.“⁷⁴

⁷⁴ „Ich kann nicht sagen, ob der Herr Steffani den Herrn Wagenseil, oder dieser jenen zum Muster genommen hat. So ähnlich sehen sich beyde in Absicht auf das Mechanische des Satzes, bis auf eine Kleinigkeit, die darin besteht, dass Herr Steffani hin und wieder die Hand einen etwas vollstimmigern Griff machen lässt, als der andere... Sonst in Absicht auf das innere der Schreibart, scheint er etwas ernsthafter und gesetzter seyn . zu wollen, als der Herr Wagenseil.“ Joseph Anton Steffan / Works for fortepiano; fortepiano Edoardo Torbianelli. – Basel Switzerland: Panclassics, 2009.

3.3.2 Wagenseilovi žáci českého původu

František Xaver Dušek (1731–1799)

F. X. Dušek se věnoval již před svým příchodem do Vídně studiu kompozice, ale také varhan. U G. Ch. Wagenseila strávil pouze tři roky a na rozdíl od dalších krajanů se v roce 1770 vrátil zpět do Prahy,⁷⁵ kde se stal vyhledávaným učitelem hry na klávesové nástroje. Většinu skladeb pro klávesové nástroje (sonáty, sonatiny, variace, koncerty) psal pro pedagogické účely. V jeho sonátách se vyskytuje minimum dynamiky, nepoužívá crescendo-decrescendo. Stejně jako Štěpán vychází z české melodiky a lidového tanečního rytmu.

Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813)

J. K. Vaňhal byl skladatelem, houslistou a vyhledávaným učitelem. Do Vídně přišel kolem roku 1760. Kromě studií u G. Ch. Wagenseila a C. D. von Dittersdorfa, podnikl i dvouletou studijní cestu do Itálie. Ovládal hru na cembalo, kladívkový klavír i další nástroje. Hrál např. na violoncello ve smyčcovém kvartetu spolu s W. A. Mozartem, C. D. von Dittersdorfem a J. Haydnem. Skladbám pro klávesové nástroje se nevěnoval tak systematicky jako Štěpán, ale zachovala se řada jeho čtyřručních skladeb (sonáty, sonatiny). Těžiště jeho tvorby leží v symfoniích, které ovlivnily J. Haydna, či W. A. Mozarta. Je typickým představitelem galantního stylu. Jeho skladby ovlivnil G. Ch. Wagenseil, italská hudba, ale také česká rytmika a melodika. U posledních vět koncertů používá často označení *Alla boema*.⁷⁶

⁷⁵ Kromě F. X. Duška v Praze působil i **František Xaver Brixi** (1732–1771), jenž pocházel stejně jako J. A. Štěpán z kantorské rodiny. Od roku 1759 působil jako regenschori chrámu sv. Víta a zejména jeho chrámové skladby byly známé i mimo české prostředí. Můžeme u něho pozorovat vývoj stylu od baroka ke klasicismu. Ve svých skladbách kladl důraz podobně jako Štěpán na rytmickou složku (synkopy, trioly, nepravidelnosti) a originální melodiku.

⁷⁶ BRYAN, Paul R. [online]. [cit. 2016-12-08]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29007?q=jan+křtitel+vaňhal&search=quik&pos=1&start=1#firsthit>

ZELENKA, Rudolf. G. Ch. Wagenseil und seine böhmischen Schüller. *Studien zur Aufführungpraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhundert: Die Einflüsse einzelner Interpreten und Komponisten des 18. Jahrhunderts auf das Musikleben ihrer Zeit*. 1980, s. 97–98.

3.3.3 Štěpánovi známější současníci

Joseph Haydn (1732–1809)

Ze všech současníků byl Štěpánovi hudebně nejbliž Haydn. Oba přišli do Vídně ve čtyřicátých letech bez rodiny a museli se spolehnout pouze na své schopnosti, Haydnovi bylo osm let, Štěpánovi patnáct. V jejich hudebním myšlení můžeme sledovat společné rysy: důležitost rytmu, experimenty a intelektualismus. Dokonce existuje několik děl, u nichž je doposud jejich autorství sporné.⁷⁷ Díky informacím, které o Haydnově tvorbě máme, si můžeme částečně domyslet i chybějící články týkající se J. A. Štěpána.

Neexistují žádné doklady o tom, že se Štěpán znal s Haydnem osobně, ale jak již bylo zmíněno výše, oba navštěvovali salon hraběte Greinera a oba v jejich začátcích ovlivnil G. Ch. Wagenseil – viz následující příklad z Wagenseilova Divertimenta G dur a Haydnovy sonáty B dur.



Obrázek 17: G. Ch. Wagenseil – Divertimento II, op. 1, č. 2, WV 1; Allegro assai e svelto



Obrázek 18: J. Haydn – Sonáta B dur, Hob. XVI: 2; 1. věta Moderato

⁷⁷ Např. Divertimento Es dur (J. A. Štěpán, Picš. 82; J. Haydn, Hob. XIV: Es1) či koncert pro dvě cembala a orchestr G dur (J. A. Štěpán, Picš. 137; J. Haydn, Hob. XVIII: G2).

Haydn i Štěpán začínali kompozicí divertiment pro cembalo – dvou až třívětých skladeb, v nichž nechyběl menuet jako pozůstatek barokní taneční suity. Mohl být zařazen uprostřed nebo jako závěrečná věta. Divertimenta obou autorů se pohybovala v durových tóninách s minimem posuvek. Patrně byla zamýšlena pro pedagogické účely nebo málo technicky vybavené amatéry (u Haydna zejména Hob. XVI: 1, 3, 4, 7, 10). Části neměly ještě zřejmou tematickou spřízněnost a v rámci věty byly jednotlivé nápady spíše řazeny jeden za druhým, než že by se jednalo o důslednou tematickou práci. Haydn používal do roku 1760 kromě označení divertimento ještě *Partita (Parthia)*. Což byly ve skutečnosti skladby pro zkušenější hráče, možno soudit i dle volby obtížnějších tónin (Es dur, E dur) a také mollových pomalých vět.

Název sonáta se u Haydna poprvé objevuje až v roce 1771, v době, kdy Štěpán vydává první ze samostatně stojících sonát Es dur, PicŠ. 19. Jedná se o sonátu c moll, Hob. XVI: 20, která je určena spíše kladívkovému klavíru, objevuje se zde dynamika (sfz, crescendo, diminuendo). Dynamická znaménka Haydn poprvé vypisuje již u sonát F dur, Hob. XVI: 29 a Cis dur, Hob. XVI: 36 – ovšem pouze p a f. Podobně jako Štěpán v některých sonátách uvádí dynamiku jen u jedné věty – sonáta D dur, XVI: 37 (první věta). Je možné, že takové sonáty byly určeny pro dvoumanuálové cembalo.

Haydn byl stejně jako Štěpán schopným hráčem na housle i klávesové nástroje. Dle dochovaných dokladů je zřejmé, že začínal komponovat u klavichordu (za svých studií u Sv. Štěpána). Během své služby u Esterházyho měl k dispozici patrně francouzské dvoumanuálové cembalo. Tato šlechtická rodina obdivovala vše, co bylo francouzské, dala si zbudovat zámek ve stylu Versailles. Postupný přechod od cembala ke klavíru se dá u Haydna vystopovat v sedmdesátých letech. Deset Haydnových sonát vydaných mezi lety 1765–1774 již vykazuje znaky nového stylu, Haydn počítá s větším rozsahem až po e2. Pomalé věty jsou tříhlasé, mizí menuet – u některých sonát se vyskytuje pouze označení Tempo di menuetto. Takové věty jsou obvykle formálně variacemi. Další sonáty jsou pouze dvouvěté. S jistotou můžeme říci, že skladby z osmdesátých let už jsou určeny výhradně kladívkovému klavíru.

Leopold Koželuh (1747–1818)

Leopold Koželuh byl císařským dvorním skladatelem (*Hofmusik Kompositor, Kammer Kapellmeister*), pedagogem a nakladatelem českého původu. Studoval v Praze u F. X. Duška a svého bratrance Jana Koželuha, do Vídně přišel v roce 1778.⁷⁸ Dodnes se dochovaly jeho opery, balety, oratoria, symfonie, klavírní koncerty, komorní hudba a kolem padesáti sonát pro klávesové nástroje. Sonáty mají obvykle tři věty, kromě jedné výjimky – sonáta č. 10 F dur, op. 8, č. 2, která je čtyřvětá a obsahuje menuet, který v jeho dalších sonátách najdeme zřídka.

Jeho skladby byly populární mezi hudebními amatéry, jimž byly často určeny (*für Kenner und Liebhaber*). Ve své době byl slavnější než W. A. Mozart, což dokládá i dvojnásobná výše platu u dvora. Podobně jako J. A. Štěpán se na sklonku svého života věnoval menším formám a objevování nového stylu.

Je o něm známo, že neměl rád cembalo a tudíž přijímal pouze žáky se zájmem o kladívkový klavír. Potvrzuje to i soupis jeho pozůstalosti, kde je zapsáno pouze *Zwerg Forte Piano* (tj. krátké křídlo). Ačkoliv byl schopným hráčem na klávesové nástroje, nikdy nevystupoval veřejně. Od roku 1784 do roku 1802 působil ve Vídni též jako nakladatel, nejprve pod svým jménem, poté jako *Musikalisches Magazin*. Po předání živnosti bratrovi bylo nakladatelství přejmenováno na *Kozeluchsche Musikhandlung*.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

W. A. Mozart je ve srovnání se Štěpánem naprosto rozdílnou osobností reprezentující jinou generaci. Štěpán byl talentovaným skladatelem, který hledal nové kompoziční cesty, ovšem věnoval se zejména svým žákům a tak je dnes téměř zapomenut. Mozart se stal předčasně vyspělým skladatelem i cestujícím virtuosem, píšícím pro své koncertní účely. Jeho první sonáty ovlivěné galantním stylem vznikly v roce 1774 v Salzburgu, či 1775 v Mnichově, byly ovšem vydány až posmrtně. První jeho sonáty vydané tiskem se objevily ve Vídni teprve v roce 1784. Tyto sonáty už byly ovlivněny novým stylem a také kladívkovým klavírem, s nímž se setkal v Mannheimu a Paříži mezi lety 1777–1778.

⁷⁸ POŠTOLKA, Milan. [online]. [cit. 2016-12-08]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15446?q=kozeluh&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

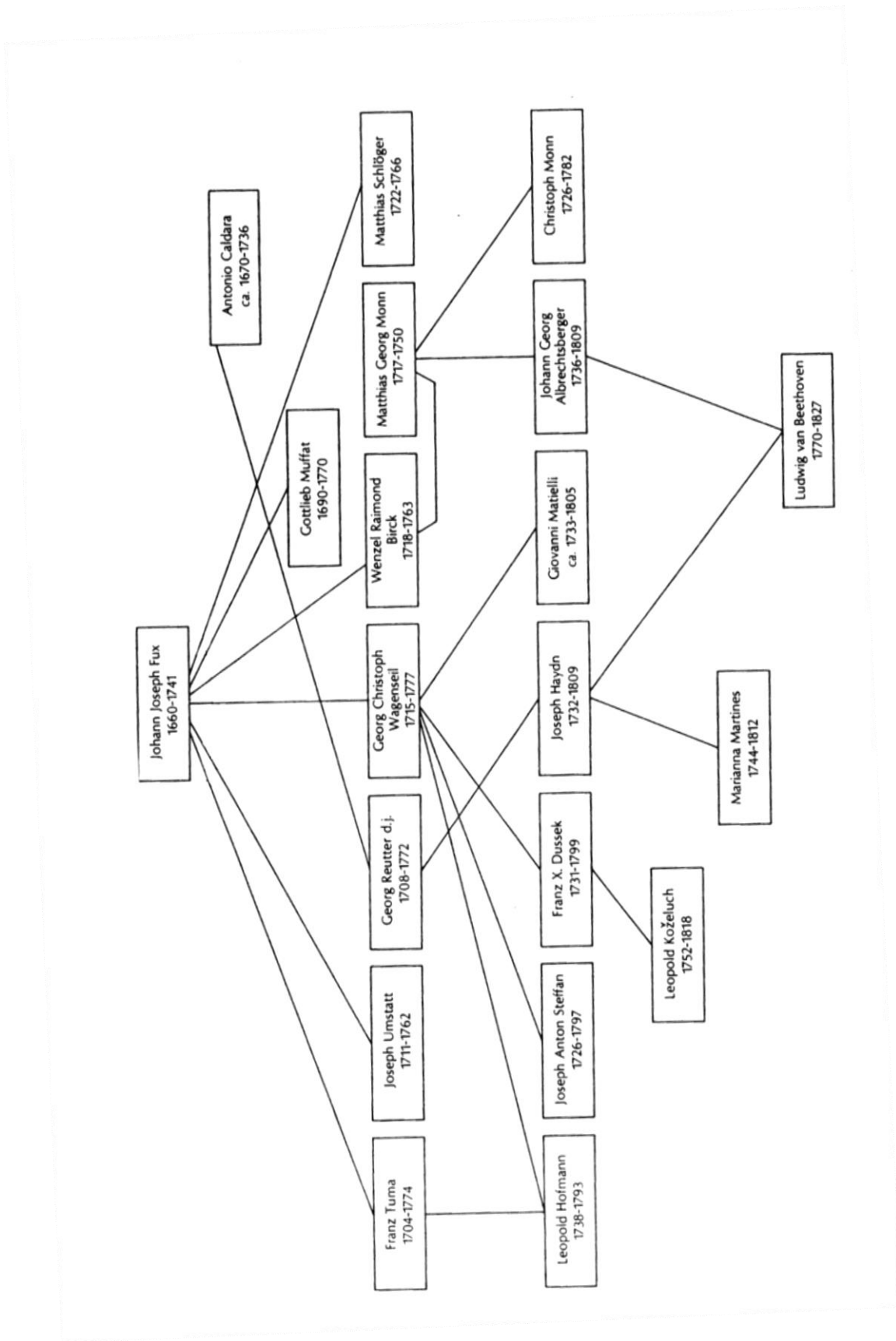
3.3.4 Štěpánova odlišnost

Většině Štěpánových současníků nepřinesly slávu jejich sonáty, divertimenta, či variace, ale spíše symfonie, koncerty a opery. Štěpán symfonie opustil a věnoval se spíše menším formám. Z řady jeho koncertů a komorních skladeb vyšlo tiskem minimum. Jedná se hlavně o skladby z mládí vydané v Paříži a Lipsku *Six Sonates Choisies pour le Clavecin ou le Forte-piano, avec un Accompagnement de Violon ad libitum* (cca 1772), *Six Concertos pour Clavecin ou Harpe avec Accompagnement de Violons, Violoncelles, Flûtes et Cors de Chasse, op. 3* (cca 1772), které nejsou určeny do velkých sálů, ale spíše do komorních prostor. Kromě malého obsazení orchestru se vyznačují intimnějším stylem a nejsou zaměřeny na efekt a virtuozitu.

Štěpán rád experimentoval (kombinoval formy, sonáty a koncerty uváděl pomalou introdukcí). Nebyl ovšem jediný, recitativní a fantazijní prvky nalezneme i u G. M. Giarnovichiho (cca 1740–1804), J. G. Mühela (1728–1788) či C. P. E. Bacha.

Ačkoliv byl Štěpán vynikajícím hráčem na klávesové nástroje, patrně se příliš nevěnoval koncertní činnosti. Svou energii vkládal spíše do pedagogického působení. Jeho skladby nevznikaly primárně pro něj, jako tomu bylo v případě cestujících virtuosů,⁷⁹ ale pro jeho žáky (např. Marii Theresii Paradies). Ti je hráli na svých koncertních cestách a starali se tak i o propagaci Štěpánova díla.

⁷⁹ Virtuosové píšící pro své vlastní potřeby: violoncellisté – A. Kraft, J. Fiala, flétnisté – A. Zimmerman, F. A. Hoffmeister, houslisté – V. Pichl, G. B. Viotti, G. M. Giornovich.



Obrázek 19: Vídeňští skladatelé 18. století (žáci J. J. Fuxe)

3.4 Vyučování hry na klávesové nástroje a vznik prvních systematických škol

Jak již bylo řečeno výše, v průběhu 18. století přibývalo nástrojářských dílen, kde se vyráběly kladívkové klavíry (na sklonku století jich ve Vídni působilo na šedesát). Vzhledem k přibývajícimu množství nástrojů se mladá generace skladatelů a interpretů postupně přikláněla od cembala ke klavíru. Kladívkový klavír přinášel nové dynamické, technické i výrazové možnosti a tak spolu s jeho prosazováním souvisí i vydání prvních velkých systematických škol, které už nejsou pouhým filozofickým pojednáním pro úzký okruh zájemců, ale školami hry na nástroj v moderním slova smyslu. Christian Friedrich Daniel Schubart v roce 1784 píše: „Klavír měl mezi všemi nástroji naší doby veliké štěstí. V předchozím století a v první polovině toho současného se našel v některých oblastech stěžl hráč na klávesové nástroje; nyní hrají, tlučou, bubnují a vržou všichni: ušlechtilý i hanebný; amatér i profesionál: žena, muž, uličník, děvečka. Klavír se stal dokonce jednou z nejdůležitějších součástí módního vzdělání.“⁸⁰

Díky změnám ve společenské struktuře, v 18. století stoupala poptávka po kvalitním vyučování hry na klávesové nástroje nejen mezi šlechtou, ale i měšťanstvem, které postupně začínalo stále více ovlivňovat také hudební vkus. Vzhledem k postupnému rušení a úpadku šlechtických kapel (hudebníci byli najímáni již spíše jen na konkrétní hudební produkce), které byly zdrojem obživy pro řadu hudebníků v předchozím období, se hlavním zdrojem financí stávala výuka hry na nástroj. Pro účely vyučování, ale i pro potěšení vzdělaných amatérů vznikala řada skladeb s podtitulem: *für Kenner und Liebhaber* (tj. pro znalce a milovníky).

Nejen na území dnešního Německa byla nejrozšířenější školou hry na kladívkový klavír, ale i na cembalo a klavichord: *Versuch über die Wahre Art das Klavier zu spielen* (1753) C. P. E. Bacha.⁸¹ V 18. století byla vydána čtyřikrát,

⁸⁰ SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784). Neuausgabe. Leipzig, 1977, s. 221.

⁸¹ C. P. E. Bach (1714–1788) čerpal z pedagogických zásad svého otce, ale zároveň ve své škole kodifikoval nový styl. Jeho skladby jsou založeny na *citovém stylu* (*Empfindsamkeit*) a kontrastech. Ve Vídni byly dostupné také jeho sonáty (dokládají záznamy z dobového vídeňského tisku: *Wiener Diarium*, *Wiener Zeitung* i zachovaný katalog nakladatele J. Traega z roku 1799). Je jisté, že ve Vídni bylo možno sehnat Bachovy *Württemberské sonáty* a patrně i další skladby pro klávesové nástroje. Největší vliv na hudbu jeho vídeňských současníků měla ale zřejmě jeho škola.

naposledy ještě v roce 1797 (rozšířený druhý díl).⁸² Ve Vídni byla dostupná dle historických dokumentů nejpozději v roce 1762. Populární byla i po Bachově smrti a dočkala se řady dalších reedic i v průběhu 19. století.

Pouze jednomu konkrétnímu klávesovému nástroji nesloužily ani další školy. Daniel Gottlob Türk v úvodu své *„Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende“* (1789) píše, že jeho školu lze použít pro kladívkový klavír, cembalo, lautenklavier, theorbenflügel, klavicytherium, pantalon, klavichord atd.⁸³ Friedrich Wilhelm Marpurg propagoval ve svém: *„Anleitung zum Clavierspielen“* (1755) nástroj zvaný *Bogenflügel* (měl spojovat vlastnosti smyčcových a klávesových nástrojů, což se nakonec neuchytilo). Je tedy zřejmé, že rozličné klávesové nástroje žily v té době ještě v symbióze a každý si mohl vybrat dle svých finančních možností i preferencí.

Ať už si student zvolil jakýkoliv klávesový nástroj, neučil se pouze hrát, ale byl školen i v hudební teorii, hře generálbasu, improvizaci a získal také základy komponování. O všech složkách hudebního vzdělání píše v *„Grundsätze des generalbasses“* Johann Phillip Kirnberger (1781/82 Berlín). Kromě dnes běžných věcí, kterými začíná výuka hry na klávesový nástroj, jako jsou názvy tónů ve spojení s klaviaturou, nauka o intervalech, stupnice a akordy, nás upoutá také nauka o vedení hlasů a detailní vyučování generálbasu. Je třeba upozornit, že tato škola byla vydána až v roce 1781.

Generálbas sloužil jako základ pro studium kompozice a lepší porozumění interpretovaných skladeb. Přetrvával názor, že klávesové nástroje jsou pro komponování nejvhodnější. Také Štěpánova hudba je na harmonickém myšlení založena a u svých žáků kladl na výuku bassa continua důraz: *„Ve Vídni je mezi jinými jeho vznešená žákyně, která zasluhuje obdiv každého hudebníka; jaký výraz citu, správný prstoklad, vyrovnaný pohyb, věci, které se zřídka spolu vyskytují, zvláště u krásného pohlaví, dokonce ovládnutí generálbasu, které jim jinak působí tolik mrzutostí, ukazují velikost genia a umění mistra.“*⁸⁴

⁸² BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002. Edice pedagogické literatury, s. I–IV.

⁸³ TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789. Kassel: Bärenreiter, 1997, s. XV–XVIII.

⁸⁴ ŠETKOVÁ, Dana. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 10–11.

4 Hlavní aspekty interpretace Štěpánových sonát pro klávesové nástroje

Předkládaná práce je zaměřena zejména na Štěpánovy sonáty pro cembalo, které byly vydány cca do roku 1776. V následující kapitole se stručně zastavím u vývoje sonáty a sonátové formy pro klávesové nástroje obecně a také konkrétně ve vztahu ke Štěpánovým sonátám a divertimentům. Dále se budu věnovat přednesu a jeho hlavním složkám: volbě nástroje, tempu, dynamice, artikulaci a ozdobám.

4.1 Sonáta – definice pojmu

Pojem sonáta pochází z italského slova **suonare** (tj. znít, hrát) a původně označoval čistě instrumentální skladby bez vokální složky. Název *sonada* najdeme již v literárních pramenech 13. století, ale běžně používán začal být až ve 2. polovině 17. století. Ještě v roce 1768 Jean Jacques Rousseau ve svém *Dictionnaire de musique* popisuje sonátu následujícím způsobem: „... skládá se ze tří nebo čtyř částí v kontrastním charakteru [...] pro instrumentalisty je zhruba tím, čím je kantáta pro zpěváky.“⁸⁵

Název skladby nebyl dlouho totožný s názvem formy. Kolem roku 1700 vzniká u Arcangela Corelliho nejčastěji čtyřvětá skladba – **sonata**. V 18. století se používala v chrámech – **sonata da chiesa** i pro dvorské účely – **sonata da camera**. Tyto dva typy se lišily řazením rychlých a pomalých vět, jejich počtem, a také jejich formální výstavbou. *Sonata da chiesa* (církvní): 1. věta pomalá, 2. rychlá, 3. pomalá, 4. rychlá (často kontrapunktická). *Sonata da camera* (komorní): formálně splývající s barokní taneční suitou, byla prvním krokem ke zrodu klávesového sonátového cyklu (ve Vídni zpočátku nazývaného divertimento).⁸⁶ Ačkoliv se v obou případech jednalo o cyklickou instrumentální skladbu pro jeden, či více nástrojů s doprovodem *basso continuo*, formálně nešlo ještě o sonátový cyklus.

⁸⁵ IRVING, John. [online]. [cit. 2016-12-08] Dostupné z:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191?q=sonata&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

⁸⁶ Ve Francii: *Pièces de clavecin en sonates*, v Itálii: *Soli*, v Anglii: *Lessons*.

V 18. století měly sonáty, jako skladby s rozličným formálním obsahem (např. canzony, ricercary, toccaty, fantasie, sinfonie, concerty, suity, partity) i skladby v sonátové formě (zatím bez ustáleného názvosloví) řadu společných rysů. Jednalo se nejčastěji o:

1. Instrumentální skladby – sólové či komorní (maximálně pro čtyři hráče).
2. Skladby s kontrastními větami (pokud byla sonáta jednovětá, kontrasty se objevovaly mezi jednotlivými tématy). Jak píše J. G. Walter v *Musicalisches Lexicon* už v roce 1732: „Sonáta je instrumentální skladba, zejména pro housle, ve vážném a rafinovaném charakteru, kde se střídají části adagio a allegro.“⁸⁷
3. Ve většině případů skladby neprogramní. J. A. P. Schulze v roce 1775 uvádí: „V žádné jiné formě není lepší příležitost vylíčit pocity beze slov [...] kromě symfonií, koncertů a tanců, které jsou v sonátové formě a obsahují každý charakter a všechny výrazy.“⁸⁸

Pojmy *Sonatenform* a *Sonatensatzform* (tj. sonátová forma cyklická a větná)⁸⁹ se objevují poprvé až v roce 1824 u A. B. Marxe v souvislosti s Beethovenem. V současné češtině se užívají tři významy slova sonáta: instrumentální skladba obecně (bez vztahu k formě), sonátová forma cyklická a sonátová forma větná. Jak píše Karel Janeček ve své knize *Hudební formy*: „Nelze tedy říci, že sonáta je taková cyklická skladba, v níž se uplatňuje sonátová forma (jak by tomu zřejmě bylo, kdyby cyklus rostl ze sonátové formy, a ne obráceně), nýbrž naopak: sonátová forma je taková, která se zhusta vyskytuje v sonátě.“⁹⁰ Pro lepší přehlednost se budu v následujících podkapitolách věnovat vývoji formy cyklické a větné odděleně.

⁸⁷ IRVING, John. [online]. [cit. 2016-12-08] Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191?q=sonata&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ DOBOZYOVÁ, Borbála. *Jiří Antonín Benda a jeho sonáty pro cembalo: Tradice, historické pozadí, duch doby*. Magyar Kultúra Kiadó Kft., 2016, s. 88.

⁹⁰ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955, s. 293.

4.1.1 Sonátový cyklus v klávesových skladbách

– vznik a vývoj do konce 18. století

Sonátový cyklus vznikl z barokní taneční suity, o jejíž ustálené formální schéma (allemande, courante, sarabande, gigue) se zasloužil zejména **Johann Jakob Froberger** (1616–1667). Díky studiím u Girolama Frescobaldiho v Římě a kontaktům se svými francouzskými současníky (loutnistou D. Gaultierem a cembalisty J. Ch. de Chambonnièrem a L. Couperinem) měl velký přehled o širokém spektru hudby pro klávesové nástroje. Ve svých suitách syntetizoval německý, italský a francouzský styl. V tomto duchu pokračoval i **Johann Joseph Fux** (1660–1741), který byl jedním ze starších vídeňských skladatelů 18. století. Podobně jako u Johanna Sebastiana Bacha u něho nalezneme tři typy suit: 1. soubor tanců bez preludia, 2. cyklus tanců s francouzskou ouverturou v úvodu a 3. suitu s preludiem v improvizčním stylu. Všechny Fuxovy suity obsahují menuet a trio, který patřil k módním tancům, tzv. gallanteriím. Sonátový cyklus měl zejména v počátku s barokní taneční suitou řadu společných prvků:

1. Přetrvávající kontrapunktické vedení hlasů.
2. Pečlivé vedení basové linie – vliv generálbasové tradice (u sonát později módní albertiho basy, murky a virtuózní pasáže).
3. Dvojhlasé vedení věty, které není tak přísné a důsledné jako u fugy (u sonát později tříhlas a směřování k homofonii).
4. Kontrasty mezi jednotlivými větami (tempové a charakterové, u sonáty také tonální).

Suita se vyznačovala tonální centralizací (většina vět zůstávala v jedné tónině, maximálně se objevovala změna tónorodu dur – moll), některé věty byly mezi sebou motivicky spřízněné (např. allemande – courante, což patrně pocházelo z variačního sepětí mezi pavanne a gagliarde). Cyklus obsahoval zejména kratší věty (v malé dvoudílné formě s repetitivy; ve variační formě – tanec a jeho double; ve velké třídílné formě da capo – nejčastěji u menuetů).

Sonátový cyklus některé suitové znaky přejal a zdokonalil, jiné naopak zavrhl. Tonální centralizaci nahradil tonální plán, v hlavní tónině obvykle setrvala úvodní a závěrečná věta. V případě pomalého úvodu – viz Štěpánova

sonáta G dur, PicŠ. 13 (1763) se mohla objevit změna tónorodu. Střední věta, či věty nezůstávaly pouze ve stejnojmenné durové nebo mollové, ale mohly být v subdominantní, paralelní, či jiné tónině – viz např. Haydnova poslední sonáta Es dur, Hob. XVI/52 z roku 1794, kde je pomalá věta v E dur (s mollovým středním dílem). Zdá se, že přetrvávalo vnímání charakteru jednotlivých tónin, jemuž se v 17. a na poč. 18. století věnovala celá řada teoretiků. Sonátový cyklus převzal i myšlenkové sepětí jednotlivých vět. Ačkoliv nemuselo být motivické spříznění vět na první pohled patrné, u dobře vystavěného sonátového cyklu je na první poslech zřejmé, že k sobě jednotlivé věty patří a vzájemně se doplňují. Jednotlivé části získávaly větší závažnost a délku. Klasický sonátový cyklus se ustálil nejčastěji na třech větách (allegro, zpěvná část, finále), ale mohl být obohacen o další taneční věty (např. menuet), či naopak zkrácen.

4.1.2 Sonátová forma větná v klávesových skladbách

– vznik a vývoj do konce 18. století

Sonátová forma větná se vyvinula z tzv. starosonátové formy, kterou používal Domenico Scarlatti (1685–1757). Jeho jednověté *essercizi* (cvičení), dnes nazývané jako sonáty, se kvůli své různorodosti formálně těžko analyzují. Můžeme v nich sledovat ale několik společných rysů:

1. Úvodní téma má v mnoha případech pouze navodit charakter tóniny a dále již není rozvíjeno.
2. První část se končí znaménkem pro repetici.
3. Druhá část začíná obvykle na dominantě, či v paralelní durové, eventuálně mollové tónině.
4. S tematickým materiálem první části je často pracováno v části druhé.

Porovnání klasické sonátové formy a Scarlattioho dvoudílné formy přehledně ukazuje následující tabulka z knihy Ralpa Kirkpatricka – *Domenico Scarlatti*.⁹¹ Obě formy mají mnoho společného, ale nelze je zaměňovat. V původní dvoudílné starosonátové formě se objevují pouze náznaky provedení, oproti tomu v klasické sonátové formě dostává provedení čím dál větší závažnost. Také jednotlivá témata začínají mít jasněji profilovaný charakter, ztrácí figurativní ráz a jsou čím dál více melodicky i rytmicky vyhraněná.

⁹¹ KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1953, s. 251–254.

CLASSICAL SONATA		SCARLATTI SONATA
<i>Exposition:</i>		
First theme, subsidiary material, extensions and transitions	BASIC TONIC	Opening, central section (continuation, transition, pre-cruX) (CruX)
Second theme, subsidiary material, extensions, closing theme or themes	CLOSING TONIC	Tonal section (post-cruX, closing, further closing, *final closing)
<i>Development:</i>		
	MODU- LATION	<i>Second Half:</i> Opening (optional) Excursion Optional restatement of pre-cruX or also preceding material (CruX)
<i>Recapitulation:</i>		
First theme, subsidiary material, extensions		
Second theme, subsidiary material, closing theme or themes	BASIC TONIC	Restatement of tonal section (post-cruX, closing, further closing, final closing)

Obrázek 20: Porovnání klasické sonátové formy a starosonátové formy

K rozvoji sonátové formy ve Vídni přispěla celá řada skladatelů, zejména Fuxových žáků: Wenzel Raimond Birck (1718–1763), František Ignác Tůma (1704–1774), Matthias Schlöger (1722–1766) a také Georg Christoph Wagenseil (1715–1777). Mezi Wagenseilovými sólovými skladbami nalezneme divertimenta, sonáty (tento název používá velmi zřídka), suity a partity. Pojmenování nepoužívá nijak systematicky, každý typ může označovat buď jenom taneční cyklus, směs tanců a volných forem, nebo pouze jeden tanec a menuet s triem.

V 18. století neexistovala terminologie, kterou dnes při analýze sonátové formy větné běžně užíváme. Názvy expozice, provedení a repríza se objevily v souvislosti se sonátovou formou až na počátku 20. století. Původně byla forma členěna jen na 1., 2. a 3. část / periodu. 1. část se dále dělila na úvodní pasáž

(někdy označovanou jako *Hauptsatz*, *Hauptgedanke*, *Haupterfindung* – tj. hlavní věta, myšlenka, nápad) a další nebo též druhý nápad. Scheibe ve svém *Compendium musices* (1730) mluví v souvislosti s 1. tématem o *Haupt Satz*, *erster Satz*, *Invention* (tj. hlavní větě, první větě, nápadu), 2. téma označuje jako *Nebensatz* (tj. vedlejší věta).

4.1.3 Sonátová forma ve Štěpánově tvorbě

Pokud se podíváme na vývoj sonáty od barokní suity ke klasicistní sonátě Haydnově, je zřejmé, že Štěpán byl jedním z velmi podstatných skladatelů, kteří vývoj sonáty ovlivnili a možná i urychlili. V průběhu svého života vydal tiskem celkem šest divertiment (PicŠ. 1–6) a patnáct sonát (PicŠ. 7–21) pro klávesové nástroje.⁹² Dále je dosud známo jedenadvacet sonát zachovaných pouze v opisech (PicŠ. 22–41 a PicŠ. 82 – sporné autorství: J. A. Štěpán, nebo J. Haydn).

J. A. Štěpán na rozdíl od G. Ch. Wagenseila nepoužíval starší označení *suita* ani *partita*. Termín *divertimento* najdeme u jeho tištěných skladeb jen do roku 1759 a to pouze na obalu not, uvnitř svazku používá označení *sonáty*. Na titulním listu se pojmenování *sonáty* poprvé objevuje u jeho opusu II, věnovanému Josefu Rakouskému (cca 1760).

Vzhledem k tomu, že Štěpánovy sonáty a divertimenta vznikají na přelomu baroka a klasicismu, počet vět se pohybuje mezi jednou až třinácti. Nejčastěji používá dvou, tří a čtyřvětou formu. V jeho sonátách se stále ještě objevují tance a charakteristické kusy, ale méně než u předchozí generace. Nalezneme u něj *Polonaise* a *Capriccio*, ze starších tanců *Courante (currant)*. Na *suitu* odkazují i další: *Villanesca Gallante*, *Contredanse Angloise* a *Inglese*. Tonální spřízněnost vět zpočátku vychází z barokní suity, ale postupně se diferencuje. Témata získávají jasnou strukturu, podpořenou brilantní prací s pomlkami.

Ve Štěpánových sonátových cyklech nalezneme náznaky sonátové formy včetně nejen v prvních větách, ale její vlivy můžeme sledovat i u volných vět či menuetů. Používá kontrastní témata; druhé téma se často stává dramatickým středem expozice. Mezivěty nejsou technicko-figurativního rázu, ale uplatňuje

⁹² Heinrich Christoph Koch popisuje v *Musikalisches Lexikon* (1802) rozdíl mezi *divertimentem* a *sonátou* následovně: *divertimento* slouží nejčastěji pro pedagogické účely, bývá v lehčích tóninách s méně posuvkami (např. C, G, F, D), počet vět osciluje mezi dvěma a čtyřmi.

v nich volnost a fantazii. V reprízách se vyhýbá doslovnému opakování a pracuje s melodickými, artikulačními či harmonickými obměnami tématu. V závěrečných větách používá často rondo (ještě před J. Haydnem). Ucelenost Štěpánových sonátových cyklů bývá podtržena tematickou, rytmickou a stylistickou spřízněností jednotlivých vět.

Na rozdíl od svých spolužáků L. Hofmanna a bratří Monnů, kteří se drželi spíše ověřených postupů svého společného učitele G. Ch. Wagenseila Štěpán experimentoval s formou. Přibližně v roce 1763 poprvé používá pomalou mollovou introdukci úvodní věty – sonáta G dur, op. 3, Parte Prima, č. 1 (PicŠ. 13). Mnoho jeho úvodních pomalých vět se zcela liší od typu preludia, jaké můžeme najít u předchozí generace. Mají improvizální charakter, ale neomezují se pouze na arpeggia. Jejich forma i obsah kontrastují s následující částí, která je většinou označena jako allegro a následuje ihned po úvodu – attacca. Tento způsob zahájení sonátového cyklu je velmi originální a u jeho současníků jej nalezneme až později

Tím jeho formální experimenty nekončí, po ztrátě zraku (1775) získává doživotní rentu a zdá se, že své další skladby píše spíše z vnitřní potřeby, bez myšlenky na jejich pedagogické uplatnění, či větší prodejnost. U některých nevydaných skladeb, které se zachovaly pouze v opisech, používá hybridní formy vznikající kombinací sonátové formy, variací a ronda.

4.2 Důležitost přednesu

Přednesem se zabývala celá řada teoretiků a skladatelů již v 17. století (např. G. Frescobaldi, T. Morley), ale samotný pojem se objevil až ve století osmnáctém. Bez zachovaných pokynů, které se týkaly konkrétních skladeb daného autora, bychom se dnes těžko obešli. Vzhledem k tomu, že Štěpán sám o přednesu svých skladeb nepíše, je třeba hledat informace u jeho současníků.

V 18. století se o důležitosti dobrého přednesu vyjadřují např. J. J. Quantz, L. Mozart, F. W. Marpurg, či J. Mattheson. Velký důraz na něj klade také C. P. E. Bach. Píše, co dobrým přednesem není: *„Rozhodně je předsudek, že umění hráče klávesového nástroje spočívá pouze v rychlé hře. Je možno mít ty nejjobratnější prsty, ovládat jednoduché i dvojité trylky, rozumět prstokladu, umět zahrát z listu ať je v průběhu skladby kolik chce klíčů, dokázat transponovat spatra bez velké námahy všechno, dosáhnout decimy, ba duodecimy, umět zahrát všechny druhy běhů a skoků s překládáním rukou a mnoho podobného, a nebýt při tom všem srozumitelným, milým a dojemným klavíristou. Zkušenost poučuje až příliš často, že technicky zdatní a rychle hrající profesionálové nemají nic víc než tyto vlastnosti, protože sice dovedou prsty vyvolat údiv v obličeji, citlivé duši posluchače však nedovedou dát nic. Překvapují ucho, aniž je uspokojili, omračují ducha, aniž jej dojali. [...] Pouhý technicky zdatný hráč si však nemůže činit nároky na skutečné zásluhy toho, kdo je schopen strhnout, kam chce, více ucho než pohled a přenést v něžný cit spíše srdce než ucho.“*

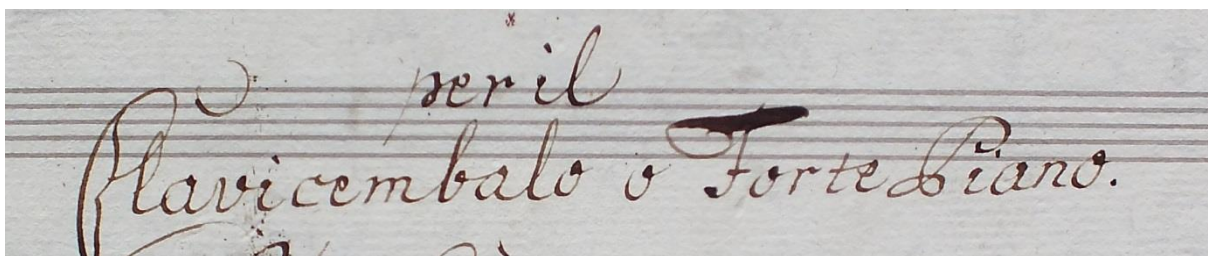
„Protože hudebník nemůže dojmout jinak, leda je-li sám také dojat, musí se nezbytně umět vcítit do všech afektů, které chce u svých posluchačů vzbudit. Sděluje jim své pocity, a tak je nejlépe přiměje, aby cítili jako on. V tlumených a smutných pasážích je interpret tlumený a smutný. Je to na něm vidět a znát. [...] Stejně je tomu v živých, veselých a jiných pasážích, v nichž se hráč musí přenést do odpovídajících afektů.“⁹³

Dále popisuje i prostředky, které můžeme pro docílení dobrého přednesu používat: dynamiku, úhoz, uškubnutí, legato, staccato, vibrato, arpeggio, vydržování tónu, zpomalování a zrychlování. Jednotlivými aspekty se zabývám v následujících kapitolách.

⁹³ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír. Díl první a druhý*. Brno: Paido, 2002, s. 122.

4.3 Volba nástroje pro interpretaci sonát do roku 1776

Základním problémem pro výběr nástroje k interpretaci Štěpánových sonát je nepřesná dobová terminologie – viz výše, zvolený nástroj ovšem ovlivňuje celkový přednes. Štěpán uváděl cembalo bez dalších alternativ na všech svých tištěných sbírkách až do roku 1776 (*da cimbalò, da cembalo, per il clavicembalo*). V roce 1778 vyšel jeho první díl německých písní, kde je na titulku uvedeno *Klavier* – což dle dobové terminologie ukazuje spíše na kladívkový klavír, či klavichord. Objevuje se zde i specifická klavichordová technika portato (viz výše) a množství vypsané dynamiky (včetně *crescenda*). U *90 Cadenze, Fermade, e Capricci* z roku 1783 Štěpán nabízí dvě možnosti⁹⁴ (*per il Cembalo o Forte Piano*), stejně tak jako u řady dochovaných rukopisných skladeb – viz následující obrázek z titulního listu *Tria C dur, Picš. 90*.



Obrázek 21: J. A. Štěpán – *Trio C dur, Picš. 90*; titulní list⁹⁵

Maunder se domnívá, že přechod od cembalového myšlení ke klavírnímu proběhl u Štěpána ještě dříve, než začal klavír uvádět na titulní listy. Upozorňuje na jeho sonátu op. 3, č. 1 G dur (cca 1763), kde se kromě pomalé introdukce úvodní věty objevují i prudké dynamické zvraty (označení *forte* a *piana*), které vyžadují provedení na klavichordu, nebo dvoumanuálovém cembalu. Podle zachovaných dokumentů se dvoumanuálové cembalo v době vydání sonáty ve Vídni ještě spíše nevyskytovalo. Tato sonáta se dá pohodlně zahrát na cembalo s lomenou krátkou oktávou, podobně jako Haydnova sonáta e moll, Hob. XVI: 47bis (kde navíc není uvedena dynamika, 1772). U druhé Štěpánovy sonáty F dur z tohoto opusu se ale vyskytují tóny, které lomená krátká oktáva neobsahuje (*cis* a *es*). Proto je možné, že měl Štěpán již pro tuto sbírku na mysli kladívkový klavír, který mohl u dvora slyšet ve stejném roce (viz koncert

⁹⁴ Stejně matoucí určení najdeme ještě na prvních Mozartových koncertech, u Beethovenovy sonáty A dur, op. 101 z roku 1816 nebo u F. Schuberta. Je možné, že se jednalo o *cembalo s kladívky*, nebo jak tvrdí H. Picton: titulěk umožňující výběr zajistil lepší prodejnost notových materiálů.

⁹⁵ Rukopis uložený v Hudebním archivu Arcibiskupském zámku v Kroměříži, pod signaturou A 2680 (II A 273).

J. B. Schmidta v Burgtheatru uvedený výše). Na titulním listu ovšem píše: „*III Sonate da cembalo.*“

Ačkoliv se jedná o tak zásadní zlom v dějinách klavírní hudby, přímých dokladů o odklonu od cembala a volbě kladívkového klavíru se zachovalo minimum. Zdá se, že probíhal na přelomu 70. a 80. let. J. Haydn ve svém dopise z roku 1773 píše, že hrál v Esterházy ne fortepiano před princem a dalšími hosty. V dalším listu z roku 1780 se zmiňuje, že jeho sonáty na kladívkovém klavíru znějí lépe.

Klavíry byly stavěny v malých dílnách a velmi se tak lišily výrobky jednotlivých stavitelů. J. Haydn si oblíbil nástroje od bratří Schantzů a později si přivezl nástroj s anglickou mechanikou z Londýna. W. A. Mozart obdivoval nástroje od Steina (1777) a později si zakoupil klavír od dvorního nástrojaře Antona Waltera (cca 1782–3). O preferencích Josefa Antonína Štěpána nemáme bohužel žádný doklad, můžeme se jen domnívat, že vzhledem ke svému zaměstnání u dvora se s nástroji zmíněných stavitelů také setkal.

Johann Andreas Stein (1728–1792) stavěl klavíry, které se vyznačovaly jasným zpěvným tónem, velmi lehkým chodem kláves (12–20 g) a umožňovaly stejně jako cembala mnoho artikulačních možností. Stein vylepšil nástroj tím, že kladívka upevnil přímo na klávesovou páku a usnadnil tak převod od stisku klávesy k úderu na strunu. Nástroje měly původně dusítka pro každý tón zvlášť (stejně jako u cembala), později byla umístěna v rámu podobně jako u moderního klavíru. První nástroj s repeticí vyrobil Stein v roce 1781. Po jeho smrti převzala řemeslo jeho dcera Anna Marie (Nanette) zároveň talentovaná klavíristka a její manžel Andreas Streicher. Jejich dílna se přestěhovala z Augsburgu do Vídně až v roce 1794.

O čtrnáct let dříve v roce 1780 přišel do Vídně i Anton Gabriel Walther (1752–1826). Ten vylepšil stávající Steinovu mechaniku. Jeho klavíry měly dvojité ostrunění v basu a střední poloze a vyznačovaly se silnějším zvukem. Vzhledově stále ještě připomínaly cembala – korpus měly nejčastěji z ořechového nebo třešňového dřeva. Klaviatura byla v kombinaci ebenového dřeva a kosti, rozsah měla totožný jako tehdejší cembala: F_1 až $f^3(g^3)$. Ladění nebylo ustálené, pohybovalo se v rozmezí $a^1 = 405\text{--}425$ Hz (komorní), $a^1 = 430\text{--}440$ (vyšší komorní) a používaly se ještě nerovnoměrné temperatury. Waltherovy nástroje

byly rozšířeny po celé střední Evropě a cenili si jich všichni tehdejší významní skladatelé (viz např. dochované Beethovenovy dopisy). Od roku 1790 Walther zastával pozici královského dvorního stavitele varhan a dalších nástrojů. Kolem roku 1800 již zaměstnával dvacet řemeslníků.

Rozsah cembala i nově vznikajícího kladívkového klavíru byl zpočátku obdobný. Největší počet kláves měl klavichord, v této době již plně chromatický a volný. Štěpán ve svých sonátách nepřekračuje d^3 (výjimečně f^3), tím se pohodlně vejde na všechny nástroje. Totéž můžeme sledovat i u Štěpánova učitele G. Ch. Wagenseila, či v raných sonátách J. Haydna. Vzhledem k tomu, že se Štěpán hodně inspiroval italským stylem a veškeré jeho tištěné sonáty (cca do roku 1766) pracují s orchestrální představou zvuku, obsahují baterie, albertiho basy a murky, většinou se zvukově jejich interpretace na klavichordu příliš nehodí.

Pokud pro sonáty vydané do roku 1776 volíme cembalo, je třeba si uvědomit, že klavichord umožňující větší odstínění dynamiky, sloužil po celé 18. století jako cvičný nástroj a pomalu se prosazoval i kladívkový klavír. Proto je nutné se dynamikou zabývat i u cembala. Mistrovské nástroje nám dovolí také provedení vibrata, sloužícího zejména k zesílení afektu smutku. Další technikou, kterou se lze využít inspirovat od klavichordu je *portato*. Bohatšího zvuku dosáhneme u obou nástrojů, pokud bude ruka hrát v co nejpohodlnější poloze bez zbytečné tenze a prsty si dojdou pro každý tón. Totožné je i používání úsporných pohybů a „sbírání“ tónů směrem do dlaně.

4.4 Význam tempa

Volba tempa je jedním ze zásadních problémů dobrého přednesu. „*Tempo začalo hudebníky zajímat až po roce 1600. Předtím bylo stanoveno hodnotou jedné brevis, která trvala zpravidla jednu sekundu a měla odpovídat rychlosti lidského pulsu a samozřejmě taktovým označením.*“⁹⁶ Původní proporcionální systém pro určování tempa, kde pro dělení not existovaly další pomocné symboly, byl v průběhu 16. a 17. století postupně nahrazován systémem současným. Henry Purcell v předmluvě ke své škole *A Choice Collection*

⁹⁶ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.

of Lessons (1696) říká: „V hudbě není nic složitějšího než hrát ve správném tempu.“⁹⁷ K číselnému značení taktu, které v sobě mělo tempo zakódováno, se pro upřesnění postupně přidávalo slovní vyjádření. Tím se nejprve zaznamenával afekt skladby a až v 18. století se změnilo spíše na označení tempa. Viz například posunutí významu slova *allegro* (vesele – rychle).

Při snaze stanovit tempo přesně se teoretici uchylovali k lidskému tepu, který má, jak říká Johann Joachim Quantz (1697–1773), „každý hudebník stále s sebou.“ Pokud si prohlédneme jeho tabulku převedenou na metronomické údaje, můžeme si všimnout, že doporučená tempa byla dosti živá. J. J. Quantz vycházel z předpokladu osmdesát tepů za minutu. Aby se ubránil možným námitkám proti své metodě, nabádal horkokrevné osoby pro mírnění jejich temperamentu a osoby se sklonem k melancholii k povzbuzení.

Tempová označení dle J. J. Quantze (1752)⁹⁸	
Presto, Allegro assai	čtvrtřová = 160
Vivace, Allegro, Allegro moderato	čtvrtřová = 120
Allegretto	čtvrtřová = 80
Andante cantabile	osminová = 80
Adagio assai	osminová = 40

O živých tempech svědčí i zmínka z nekrologu J. S. Bacha: „V dirigování byl velmi akurátní a v tempu, která vzal obvykle velmi živě, velice jistý.“ Totéž píše Bachův životopisec J. N. Forkel: „Při provedení vlastních skladeb vzal obvykle tempo velmi živě, uměl však vedle této živosti vnést do svého přednesu ještě tak mnoho rozmanitostí, že každá skladba pod jeho rukama promlouvala jako řeč.“⁹⁹

Pro stanovení tempa vznikaly v 18. století také různé přístroje (např. *chronometr*, *métromètre*, na sklonku století *metronom*). Do té doby si interpret

⁹⁷ „...nothing more difficult in musick then playing of true time...“ FERGUSON, Howard. *Keyboard interpretation from the 14th to the 19th century: an introduction*, s. 40.

⁹⁸ Tamtéž, s. 44.

⁹⁹ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. 71.

musel vystačit s dobrým vkusem a vlastním instinktem. Ten ovlivňovaly nezbytné znalosti kontextu, u tanců jejich taneční realizace, u variací znalost předlohy, skryté významy u počítací jednotky¹⁰⁰ a další specifické notové zvláštnosti (např. bílá notace). Vodítkem pro správnou volbu tempa byla také faktura skladby: komplikovaná sazba, mnoho ornamentů a drobné notové hodnoty znamenaly volnější tempo. Méně ornamentů, přehlednější harmonie, čtvrtkové noty jako nejdrobnější hodnoty značily svižnější tempo.

J. A. Štěpán nabádá v úvodu ke svému svazku *40 Cadenze, fermade, e capricci* z roku 1763 k pečlivému čtení všech tempových změn, ligatur, staccat a dalších doplňujících poznámek. Z toho je zřejmé, jak mu na volbě tempa záleželo a je třeba si dát pozor i u jeho dalších skladeb. Tempových změn v jeho skladbách postupně přibývá. Jeho vrcholná capriccia sice na posluchače působí dojmem improvizované hudby, ale vše je poctivě zapsáno. V následujícím příkladu uvádím pro zajímavost, jak Štěpán posouvá tempo jedné konkrétní pasáže ve svém druhém *Capricciu* (Allegro – Presto – Allegro molto):

The image displays three staves of musical notation for a piano piece. The first staff, starting at measure 7, is marked 'Allegro' and features a melody with eighth notes and chords. The second staff, starting at measure 65, is marked 'Presto' and shows a more rapid, sixteenth-note melody. The third staff, starting at measure 111, is marked 'Allegro molto' and continues with a fast, rhythmic melody. The notation includes various dynamics like *f* and *sf*, and includes fingerings and slurs.

Obrázek 22: J. A. Štěpán – Capriccio č. 2, F dur, PicŠ. 52; tempové změny

¹⁰⁰ Hudební tvorba 18. století je založena na metrickém principu, v němž hraje hlavní roli takt a jeho přízvukné a nepřívukné doby. Počítací jednotka v sobě obsahuje již předepsané tempo. Obvykle čím menší hodnota se nachází pod lomítkem, tím rychlejší by mělo být tempo skladby, např. 3/8 takt značí v této době rychlejší tempo než 3/4.

4.4.1 Tempové změny

Přístup k tempu a jeho změnám se ve Štěpánových skladbách vyvíjí, přesto od počátku tvoří jednu z nejdůležitějších složek přednesu. V prvních cembalových divertimentech vychází ještě z barokní tradice. Italské označení věty vyjadřuje její charakter a s ním i naznačuje tempo. Nejedná se ovšem o exaktní určení rychlosti, jak jsme tomu zvyklí dnes. Postupně Štěpán označení vět zpřesňuje přívlastky (např.: *allegro spiritoso*, *allegro cantabile*, *cantabile con espressione*) a další agogické změny naznačuje použitím fermat. Pro zpomalení používá označení: *perdendo*, *perdendosi*, *calando*, *rallentando*, pro zrychlení: *poco allegro*, *poco presto*.¹⁰¹

Ve Štěpánově pozdní tvorbě (*capriccia*, či *variaci*) jsou tempové změny velmi prudké. Viz Obrázek 23 – *Capriccio č. 1, g moll, PicŠ. 50*. Stejně tendence můžeme sledovat i u Štěpánových současníků, J. Haydna a zejména C. P. E. Bacha. V jeho *6 Pruských* (1742) a *6 Württemberských sonátách* (1744) se objevují kadence, recitativní pasáže, v závěrech používá *poco adagio*, či *adagio*. Tempových změn v souvislosti s prudkými zvraty charakteru přibývá a tak ve *Württemberských sonátách* píše dokonce návod, jak k takovým změnám přistupovat. Zcela volně s tempem C. P. E. Bach nakládá u svých fantazií, které popisuje i ve své škole. Říká, že tyto zapsané skladby, či improvizované kusy vychází z principu preludií *non mesuré* a barokní *toccaty*.

¹⁰¹ U Štěpánových současníků C. Ph. E. Bacha najdeme pouze výraz *adagio*, u W. A. Mozart *calando*.

CAPRICCIO Nr. 1

Adagio

Allegro

Adagio

poco Allegro

Andante

Allegro molto

Andante

Obrázek 23: J. A. Štěpán – Capriccio č. 1, g moll, PicŠ. 50; úvod

4.4.2 Tempo rubato

V 17. a 18. století se používaly dva typy rubata: melodické a strukturální. U strukturálního typu se mění pulzace v obou rukou a hodí se zejména pro volné improvizační formy (preludia, toccaty). Poprvé tuto praxi zmiňuje Girolamo Frescobaldi v předmluvě jeho *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* (1615): „*Tempo toccat není stále stejné, mění se (jako u madrigalů) v závislosti na náladě hudby, chvíli pomalu, chvíli rychle, s nádechem, kde je nutno.*“¹⁰² Ani jedno výše zmíněné rubato se nepoužívalo u ryze rytmických a polyfonních skladeb a také u tanců.

Na rozvoj melodického rubata měla vliv vokální hudba. Basová linie zůstávala stabilní a melodie byla vedena svobodněji nezávisle na basu. S touto praxí se můžeme setkat již ve Francii – tzv. *notes inégales*. Melodické rubato popisují ve svých spisech F. Couperin (1717), J. J. Quantz (1752), C. P. E. Bach (1753), či L. Mozart (1756). Jednalo se o běžnou praxi, kterou všichni hudebníci ovládali. W. A. Mozart píše v roce 1777 v dopise svému otci: „*Každý je překvapený, že vždy udržím stejné tempo. Co tito lidé nepochopí je tempo rubato v Adagiu, kde levá ruka pokračuje ve stejném tempu.*“¹⁰³ Jak je z popisu zřejmé toto rubato by posluchač neměl téměř postřehnout a používá se zejména u kantabilních částí.

Kromě vypsanych agogických změn je třeba ještě počítat téměř s neznatelnou změnou tempa při proměně afektu, která se ovšem nijak nezapisovala. Používalo se např. u variací nebo přechodu do mollové tóniny.

¹⁰² „*The tempo of a toccata does not remain unchanged throughout, but varies (like that of madrigal) according to the mood of the music, now slow, now fast, with pauses where necessary.*“ FERGUSON, Howard. *Keyboard interpretation from the 14th to the 19th century: an introduction*. New York: Oxford University Press, 1975, s. 49.

¹⁰³ „*Everyone is amazed that I can always keep the time. What these people cannot grasp is that un tempo rubato in an Adagio, the left hand should go on playing in strict time. With them the left hand always follows suit.*“ Tamtéž, s. 48.

4.5 Vývoj dynamiky

Do poloviny 18. století se objevují dynamické značky v klávesové literatuře pouze sporadicky (např. u J. P. Sweelincka nebo J. S. Bacha). Dynamika byla zapisována přímo do hudebního textu použitím konkrétní faktury (přidáním, či ubráním hlasů), artikulací, frázováním, atd. Od poloviny 18. století postupně dynamických symbolů přibývá. Technické a výrazové prvky důležité pro jejich realizaci ovšem přetrvávají z předchozího období.

U Štěpánových vydaných sonát a divertiment se objevuje pouze minimum dynamických pokynů (většinou *sforz* a *for*, u pomalých vět ještě *dolce* a *p*). Pokud bychom měli určit pořadí vzniku skladeb dle množství dynamických symbolů, zdálo by se, že *VI Sonát pro cembalo, op. II* vzniklo dříve než *VI Divertiment pro cembalo, op. I*. Divertimenta obsahují větší množství *sforz*, *for*, *dolce*. Určení datace touto cestou ale spíše není směrodatné, protože ani u pozdějších *40 preludií pro cembalo* není dynamika zapsána.

U prvních třech sonát opusu III přibývá označení *pia* (piano). Štěpán zároveň hned první sonátu tohoto svazku uvádí pomalou mollovou introdukcí, po níž následuje attacca rychlá věta v dur (G dur, PicŠ. 13). Tato sonáta je pozoruhodná také tím, že se zde střídají věty, kde je dynamika pečlivě vypsána s větami, kde není jediné dynamické znaménko. Následuje druhý díl op. III, který obsahuje další tři sonáty. Ve třetí z nich D dur opět není jediný náznak dynamiky. Třetí díl op. III je bohužel ztracen. *90 kadencí* vychází o mnoho později a obsahuje jen zkratky *sfz* a *pia*. U většiny rukopisných sonát značky naopak přibývají, objevuje se crescendo a decrescendo (viz tabulka zachovaných skladeb v Hudebním archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži).

O změně dynamiky pomocí registrace se v historických pramenech dočteme zřídka, jedním z mála příkladů je *Sonata per cembalo a due tastature* (Wq 69, 1747) C. P. E. Bacha, která je napsaná pro dvoumanuálové cembalo s následujícími registračními možnostmi: první manuál: 8' (Flöte), 4' (Octava). Druhý manuál: 8' (Cornet a Spinett, stejné ostrunění pro oba registry, obsluhované dvěma sadami trsátek) a loutnový rejstřík. Oba manuály bylo možno spojit (Coppel). V prvních dvou větách C. P. E. Bach nabádá k registraci použitím dynamických znamének: *p* a *f*, ale také přidáním slovními pokyny: „*Forte hrajte dole se všemi registry, piano nahoře.*“ Ve druhé větě píše: „*Forte*

s čtyřstopým rejstříkem spojeným s Cornetem dole, Piano nahoře."¹⁰⁴ Poslední větou jsou variace, u nichž je každá registrována jinak, např. třetí variace je uvedena slovy „gedämpfte Cornet“ (tzn. loutnový registr) na vrchním manuálu a 4' se spojkou dole. Tato sonáta je jedním z mála exemplářů, kde máme autorův popis, jak s dynamikou a potažmo registrací u cembala zacházet. Je to cenný zdroj nejen pro Štěpánovy skladby, ale i pro další klávesovou literaturu 18. století.

Registrace by vždy měla vycházet z možností nástroje a prostoru, kde hrajeme. Zvolenou registraci ve vztahu k charakteru věty musí podpořit i vhodná artikulace, k tomu C. P. E. Bach ve své škole dodává: „*Na cembale s dvěma manuály, setrváváme při změnách forte a piana připsaných u jednotlivých not na téžže manuálu a nestřídáme je dříve, dokud se ve forte a pianu neodlišují celé pasáže. Na klavichordu tento problém odpadá, protože na něm je možno všechny stupně forte a piana provést tak zřetelně jako na málokterém nástroji.*“¹⁰⁵

Při porovnání dynamických možností cembala a kladívkového klavíru, či klavichordu je zřejmé, že rozdíl mezi piano a forte je v rámci jednoho registru u cembala mnohem menší, než u dalších dvou zmíněných nástrojů. Přesto už je dnes vědecky podloženo, že hra na cembalo s použitím dynamiky není pouhá iluze. Síla zvuku se dá ovlivnit pomocí úhozových nuancí, zejména aktivitou prstů, tzn. rychlejším (forte), či pomalejším stiskem kláves (piano). Pro cembalistu je zcela zásadní naučit se dávkovat váhu jednotlivým prstům a kontrolovat kdy přesně klávesu stiskne a pouští. Zejména v sekvencích lze postupným přidáváním, či naopak ubíráním váhy a délky tónů ovlivnit plasticitu celé pasáže. Pomocí zkracování a prodlužování (až *legatissima*) a také vzrůstající aktivitou a pasivitou můžeme vytvořit i dojem *crescenda* a *decrescenda*. Pokud vyčerpáme všechny technické a výrazové možnosti a přesto skladba nebude na cembalo znít přesvědčivě, znamená to, že jsme překročili pomyslnou hranici a pokoušíme se o interpretaci skladby, která je určena jinému nástroji. Viz následující příklad, kde je na první pohled zřejmé, že se jedná o skladbu pro kladívkový klavír či klavichord.

¹⁰⁴ „*Das Forte unten mit allen Registren, das Piano oben... Das Forte mit Octav und Cornet unten, das Piano oben.*“ KROLL, Mark. *Playing the harpsichord expressively: a practical and historical guide*, s. 43.

¹⁰⁵ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír. Díl první a druhý*. Brno: Paido, 2002, s. 130.



Obrázek 24: J. A. Štěpán – Trio C dur, PicŠ. 90; 2. věta Andante

4.6 Artikulace

Ačkoliv dynamiku Štěpán ve svých prvních opusech vypisuje minimálně, artikulaci, která s dynamikou úzce souvisí, píše pečlivě. Dle dobových dokumentů byl Štěpán vynikajícím hráčem na cembalo a jeho skladby nás mohou inspirovat i pro další hudbu 18. století. Jeho artikulační paleta je nesmírně bohatá a přináší řadu neobvyklých kombinací. Často se objevuje rozdílná artikulace pro každou ruku, jejíž pečlivou realizací můžeme docílit větší barevné rozmanitosti. Obecně se dá říci, že v 18. století se mnohem více používalo non legato a artikulovaná hra, než legato, které bylo spíše speciálním efektem.

Ve Štěpánových sonátách si můžeme všimnout také mnoha témat, která artikuluje při jejich dalším uvedení jinak. Vzhledem k tomu jak pečlivě k artikulaci přistupuje, není vhodné tato místa systematicky sjednocovat. Viz následující příklad ze sonáty A dur, která je přílohou této práce. Jednalo se o běžnou dobovou praxi tzv. *veränderte Reprisen* (pozměněných opakování), kterou používali např. i C. P. E. Bach, či J. Haydn.



Obrázek 25: J. A. Štěpán – Sonáta A dur, PicŠ. 21; 1 věta Allegro; varianty artikulace

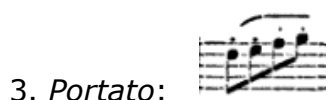
Speciální kapitolu týkající se artikulace u Štěpánových sonát tvoří **obloučky**. Mohou mít totiž několik různých významů:

1. *Legato*: obloučky obvykle vedou od harmonicky důležitých not tvořících strukturu fráze. Aby byly tyto noty dobře slyšitelné, lze použít předržování (*legatissimo*). Totéž platí v případě levé ruky, která má podobným způsobem vypsáný „prstový“ pedál u figurací. U tzv. albertiho basů je dobré předržet harmonické noty (obvykle první ze skupinky) i v případě, že není oblouček vypsáný. Malé odsazení by mělo přijít pouze mezi jednotlivými skupinkami, obvykle oddělenými novým trémcem.

2. *Odtahy*, pro jejich zvukově uspokojivou realizaci je třeba zahrát disonanci do dna klávesy (aktivně) a dobře vyposlechnout, konsonanci naopak s pocitem lehké ruky (pasivně). Jak naznačuje ve své tabulce ozdob J. P. Rameau s použitím *legatissima* a celkově pouze na jeden pohyb s pomocí malé rotace ruky.



Obrázek 26: J. P. Rameau – Tabulka ozdob (Port de voix, Coulé)



3. *Portato*:

Tato technika vychází od klavichordu, kde je označována jako *Tragen der Töne*, tj. doslova *nesení tónů*. Tečky naznačují prstové staccato, obloučky frázi, kterou je nutno zcelit. Pohyb je veden ze zápěstí, bez přidané váhy ruky.

4. *Označení trioly, či sextoly*: obloučky u triol a sextol většinou označovaly metrickou změnu, nikoliv legato.

5. *Oblouček pro dodržení celé hodnoty noty* (viz např. sonáta Es dur, PicŠ. 19). Tento typ obloučků může být pro interpreta velmi matoucí, často totiž hrozí jejich záměna s ligaturou. V 18. století bylo běžné nedodržovat všechny noty přesně až do konce (kvůli artikulaci a metrické hierarchii dob v taktu).

V případech, kde si Štěpán přeje dodržení celé hodnoty noty nebo akordu (aby podpořil harmonické slyšení), to na rozdíl od svých současníků pečlivě vypisuje následujícím způsobem:



Pro **staccato** Štěpán používá dvě odlišné značky: *tečky* a *kaile*. Tečky značí prstové staccato bez váhy na povrchu kláves, kaile naopak delší staccato s použitím větší váhy do dna kláves. Kaile se objevují často na místech, kde je třeba použít zároveň „agogický“ akcent. Pro interpretaci může pomoci i představa smyčcového pizzicata.

Další inspirací pro různé délky staccata může být artikulace u dechových nástrojů. Následující příklad je z Tromlitzovy školy (1791).¹⁰⁶ Odlišně použité souhlásky znamenají pro flétnisty ostřejší, či měkčí artikulaci odpovídající různým afektům. V hudbě 18. století byla v notovém textu ponechána řada míst, která mají několik řešení. V takových místech můžeme artikulaci a ozdoby měnit podle aktuální nálady, vždy bychom měli ale v první řadě myslet na charakter skladby.



Obrázek 27: J. G. Tromlitz – Příklad artikulace pro dechové nástroje

¹⁰⁶ TROMLITZ, Johann George. *Ausführlicher und gründlicher unterricht die flöte zu spielen*. Leipzig: A. F. Böhme, 1791.

4.7 Ozdoby

Jak podstatnou složku hudebního textu tvořily ozdoby v průběhu 18. století, se můžeme dovtípit, podle prostoru, který jejich správné realizaci a interpretaci vyčleňuje C. P. E. Bach ve své škole *Versuch über die Wahre Art das Klavier zu spielen*. Poněvadž značky pro jednotlivé ornamenty nebyly ustálené, skladatelé doplňovali vydání svých děl o vlastní tabulky. Bohužel ve Štěpánově případě se žádná taková tabulka nezachovala. Vypadá to navíc, že se přesným zápisem ozdob příliš nezabýval a nechával interpretovi jistou míru svobody, spoléhající na jeho dobrý vkus. Artikulaci a dynamiku totiž vypisuje mnohem pečlivěji.

Ve Štěpánových skladbách pro klávesové nástroje najdeme pouze několik typů značek, které mohou mít vzhledem k absenci jeho vlastní tabulky ozdob různé vysvětlení. Následující text je doplněním tabulky ozdob v kritických poznámkách přiložené edice. Při jejich realizaci se můžeme inspirovat několika zdroji. Tabulkou ozdob ze sbírky *Componimenti musicali per il cembalo* Gottlieba Muffata, která je uložena v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni. Mimo jiné zde nalezneme značku trylku se zakončením, kterou začal používat již jeho otec Georg Muffat. Další návod nalezneme u Josefa Pantaleóna Roškovského v jeho *Museum Pantaleonianum*. Tato sbírka je uložena v Nationalbibliothek Széchenyi v Budapešti a obsahuje velké množství skladeb pro klávesové nástroje z 18. století, mj. i Štěpánových. Samozřejmě nelze vynechat ani školu *Versuch über die Wahre Art das Klavier zu spielen* C. P. E. Bacha.

Appogiatury: Štěpán používá standardní značku pro appogiaturu (oporu). Je jí malá škrtnutá nota (osmina, šestnáctina, nebo čtvrtová), jejíž délka se mění dle kontextu a harmonie. Bohužel není možné se zcela spolehnout na notový zápis (nevypisuje pečlivě) a jsou místa, kde musíme upravit, např. v závěrech vět (Es dur sonáta, PicŠ. 19 – konec expozice: appogiatura je notována jako osminová, ale je třeba ji prodloužit). Při realizaci opor je třeba poslechnout disonanci, která má víc energie než zdobená nota a tu naopak zahrát tak, aby navázala na doznívající zvuk. Appogiatura nejčastěji ubírá zhruba polovinu délky zdobené noty. C. P. E. Bach píše ve své škole, že obě noty se mají svázat i když nejsou spojeny obloučkem a zahrát *legatissimo*, tím můžeme dosáhnout

u odtahů iluzi decrescenda. Naopak v rychlých pasážích, má člověk tuto ozdobu sotva postřehnout, hraje se lehce.

Trylek: univerzální značka **t** může být u Štěpána trylkem se zakončením i bez něj, v rychlém tempu nátrylem, přírazem, nebo dokonce i obalem. Ačkoliv Štěpán používá pro každý typ ozdoby jeho vlastní symbol, někde se zdá, že znakem *t* označuje pouze notu, která by měla být ozdobena. Pokud to harmonie a délka noty dovoluje, je vhodné používat trylky se zakončením, pro něž Štěpán píše speciální značku, kterou přejal patrně od D. G. Muffata. Druhou možností, s níž se ve Štěpánových sonátách často setkáme, je vypsání závěr – viz následující příklad z B dur sonáty, PicŠ. 20, která je přílohou této disertace. Ať už je zakončení vypsáno, či nikoliv, k trylku by mělo být připojeno bez zpomalení. Rychlost a provedení trylků je třeba uzpůsobit afektu jednotlivých vět.



Obal: v rychlých pasážích může být obal zastoupen trylkem se zakončením. Rozdíl mezi těmito dvěma ozdobami bude pouze v zastavení, které je u obalu nutné u poslední noty, jak píše C. P. E Bach v kapitole o ozdobách (§ 20). Zde také řeší, jak postupovat v případech, kde není jasné, zda symbol pro obal patří nad notu, či mezi dvě sousední noty.

Arpeggia: Štěpán píše buďto jako přeškrtnutý akord, či vypisuje malými notami. Jejich provedení by stále ještě mělo vycházet z barokního generálbasového myšlení, tzn. akord je veden od basu, který přijde na dobu a spodní nota pravé ruky zazní buď spolu s ním, nebo až po něm.

5 Poznámky k interpretaci třech sonát pro cembalo, PicŠ. 19–21

Tři z vybraných sonát v příloze disertace (Es dur, B dur, A dur), vyšly ve Vídni u knihkupce A. Bernardiho mezi lety 1771–1776 jednotlivě, což může svědčit o dobové popularitě Štěpánových skladeb. Většina jeho současníků vydávala sonáty kvůli lepší prodejnosti ve svazcích. Určení *per il clavicembalo* mohlo zaručit větší zájem o koupi not, ovšem nemuselo znamenat, že lze tyto sonáty interpretovat pouze na cembalo.

Myslím si, že ačkoliv je v textu uvedeno minimum dynamických pokynů, není vypsané *crescendo*, *decrescendo* ani velké agogické změny, stojí tyto sonáty stylově na pomezí (mezi skladbami výhradně určenými cembalu a jinými, které již na cembalo vyloženě interpretovat nelze). Dají se totiž ještě přesvědčivě hrát jak na cembalo, tak na klavír (některé věty i na klavichord).

U každé sonáty upozorňuji na textové problémy, na něž jsem narazila při přípravě kritické edice i na zajímavé interpretační otázky, které z nich většinou vyplývají. Ozdoby byly ponechány dle původní předlohy, ačkoliv v některých místech je nelze realizovat tak, jak jsou zapsány. Jedná se zejména o sonátu A dur, PicŠ. 21, kde se zdá, že značka pro mordent označuje spíše rychlý nátryl. Objevuje se zde také množství trylků se závěrem (více v podkapitole 5.3). V předlohách nalezneme různé appogiatyry (osminové a šestnáctinové). Ačkoliv je zřejmá jejich nesystematičnost, byly zachovány podle originálního textu, Délku ozdob by měl interpret upravit dle kontextu, zejména s ohledem na harmonii a jak radí C. P. E. Bach, řídit se při jejich realizaci dobrým vkusem.

Tato kapitola doplňuje úvodní text přiložené edice a její kritickou zprávu. Poznámky se týkají interpretace sonát na cembalo. Navrhovaná registrace není jediná možná, je třeba vždy vycházet z dispozic konkrétního nástroje a prostoru, kde hrajeme.

5.1 Sonata Prima Es dur, PicŠ. 19 (cca 1771)

Allegro moderato (C)

Zásadním interpretačním problémem první věty ze sonáty Es dur – *Allegro moderato* je volba tempa. Tato věta není založena na virtuozičtě, nýbrž na pohrávání si s jednotlivými afekty, rafinovanými motivy a zvukovými barvami. V textu jsou obsaženy půlové, čtvrté, osminové, šestnáctinové i dvaatřicetinové noty. Při příliš živém tempu hrozí záměna drobných not s ornamenty a tím i změna charakteru celé věty.

Pro volbu tempa je stěžejná vnímat pulzaci úvodního taktu po čtyřech čtvrtých, pohrávat si s intervaly a pečlivě artikulovat. Levá ruka by měla přesně pustit osminové noty a nepředržet je do pauzy. První motiv je možno si představit jako otázku a následující dvoutaktový motiv jako odpověď, která je dále variačně rozvíjena (pomocí drobnějších not). Stále je třeba slyšet harmonii a nezapomínat na metrickou hierarchii dob v taktu (lehké, těžké).

V sedmém taktu přebírá vedoucí úlohu levá ruka s neobvyklými artikulačními nuancemi. V pravé ruce se poprvé objevují obloučky u půlových not, které upozorňují hráče, že by měl jejich hodnoty řádně dodržet a doposlechnout. V tomto místě nebylo při přípravě edice jednoduché rozhodnout, kde se jedná o oblouček pro dodržení noty a kde o ligaturu vedoucí do následujícího taktu.

Další otázkou zůstává realizace appoggiatur, kterých se v první větě vyskytuje celá řada. Dle mého názoru by se v identických místech neměly hrát systematicky stejně dlouhé, ale pokaždé jinak (ve spojení se změnou výrazu). V závěrečném taktu první části by měla být opora dokonce delší než zdobená nota (průtah).

Druhá část první věty začíná na dominantě (B dur) a objevuje se zde stejný motiv jako v úvodu. Štěpán přináší nové myšlenky a pracuje nejen s materiálem expozice. V repríze zcela vynechává první téma, velký prostor naopak ponechává druhému. Pro odstínění barev jednotlivých témat je vhodné zvolit jako výchozí registraci 2 x 8' na prvním manuálu a pro kontrasty využít i 1 x 8' na druhém.

Andante non molto (2/4; c moll)

Přestože v této pomalé větě není zapsaná dynamika, viz následující obrázek, je třeba zvukově odlišit jednotlivá témata. Pokud interpretujeme na cembalo, první dramatictější téma můžeme mírně přetečkovat a zahrát na prvním manuálu se spojkou. Odpověď může zaznít v méně ostrém rytmu na druhém manuálu.

Vzhledem k dobové praxi zkracování dlouhých not i v této větě Štěpán pomocí obloučků důsledně vypisuje, kde je třeba dodržet celou hodnotu noty (takty 19–21 a také 42, 51–53). V předloze byly obloučky pro dodržení značeny ke každému hlasu zvlášť, v kritické edici jsme se přiklonili k jejich zachování ve zjednodušené formě – viz kritický komentář. Opět je třeba dbát na přesné čtení artikulace (každá ruka je místy notována jinak).



Obrázek 28: J. A. Štěpán – Sonáta Es dur, PicŠ. 19; 2. věta Andante non molto

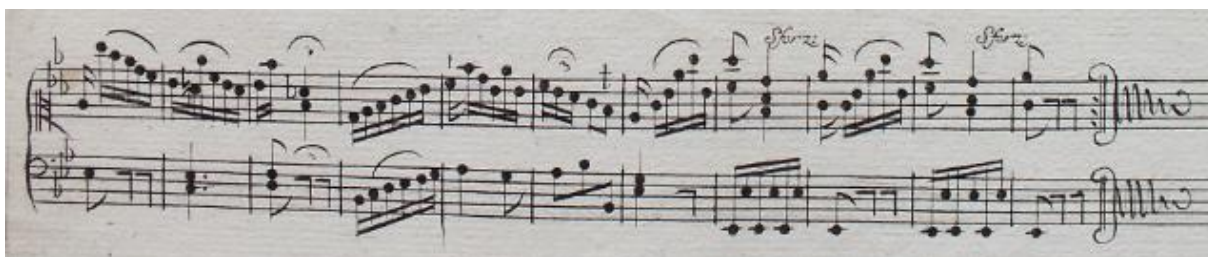
Menuet & Trio (3/4; Es dur & c moll)

Pro Štěpánovy menuety je typické použití dvou kontrastních částí (menuet a trio). V tomto případě je první menuet rozverný, radostný a trio v c moll naopak naléhavé, místy až zoufalé. Z obou částí je ovšem zřejmé, že Štěpán tento tanec dokonale znal. Ačkoliv se jedná o stylizaci a patrně nesloužil k doprovodu tanečníků, najdeme zde všechny jeho podstatné znaky: čtyřtaktové fráze, hemioly, atd. Název menuet je tedy zároveň indikací tempa.

Levá ruka vychází z generálbasového myšlení, v doprovodných triolách u tria je tak třeba slyšet a zvukově protáhnout noty, které tvoří harmonii. Pro menuet existuje řada registračních možností, v zásadě by měl být rozlišen menuet od tria (např. 2 x 8' na prvním manuálu a 1 x 8' na druhém, nebo 1 x 8' na prvním manuálu a 1 x 8' na druhém, případně obráceně). Záleží, na jaký nástroj a v jakém prostoru hrajeme. Úvodní takty menuetu je ale kvůli trylkům většinou příjemnější hrát pouze s jedním osmistopým registrem.

Allegro (3/8)

Závěrečná věta *Allegro* by měla běžet ve svižném tempu (frázování ideálně po osmi taktech), aby šlo přesvědčivě realizovat fermaty. Můžeme se na nich pouze zastavit a vytvořit napětí, jako by za frází byl napsaný vykřičník, nebo je využít jako pokyn pro improvizaci krátké kadence s využitím stupnic, arpeggií, chromatiky a ozdob. Délku výplně je třeba uzpůsobit textu, aby na sebe nepoutala přílišnou pozornost. Jak improvizovat kadence Štěpán ukazuje ve své sbírce *90 fermade e capricci*, o níž byla řeč výše.



Obrázek 29: J. A. Štěpán – Sonáta Es dur, PicŠ. 19; 3. věta Allegro

5.2 Sonata Seconda B dur, PicŠ. 20 (cca 1771–1776)

Andante – Allegro non molto (3/4–2/4)

První věta sonáty B dur je uvedena pomalou introdukcí *Andante*, na níž navazuje attacca *Allegro non molto*. Největším interpretačním problémem úvodní části je opět stanovení tempa. První téma potřebuje dostatek prostoru pro rétorické momenty a zastavení, čímž interpreta svádí k příliš pomalému tempu, které nemusí být únosné pro druhé téma. Výchozí tempo je proto dobré volit dle taktu 13, kde druhé téma začíná. Vzhledem k pozdějším Štěpánovým skladbám, kde s agogikou pracuje svobodněji a mění tempo dle charakteru jednotlivých témat (viz *Capriccia*), si myslím, že nemusíme hrát přesně metronomicky ani zde. Tempové změny ale musí zůstat v rámci označení *andante* a posluchač by neměl téměř postřehnout. K tomu může pomoci představa rozdílné pulzace pro jednotlivá témata. Na začátku na celý takt, u druhého tématu po třech čtvrtvých.

V úvodní části Štěpán velmi sofistikovaně využívá pauzy. V určitých místech má záměrně každá ruka zapsáno jinak. Např. v taktu 2 nebo 22: levá ruka končí na druhé době odtahem, zapsaným jako čtvrtvová, pravá ruka má čtvrtvovou s tečkou. Totéž v taktu 39, pravá končí o osminu dříve odtahem, levá má dokonce oblouček pro dodržení celé hodnoty noty, kde je dobré si představit crescendo. Štěpán tím ukazuje, jak je pro něho důležité vedení fráze. Také v rytmické figuře taktu 5 a 9 je nutné přesně pustit osminové noty v levé ruce, aby se docílilo potřebného efektu napětí. Zajímavé je propojení pomalé introdukce s další částí věty, Štěpán končí úvodní *Andante* v B dur a přidává navíc čtyřtaktovou spojku, která by měla následovat bez velkého zpomalení. Zavede nás na dominantu (do F dur), čímž evokuje pocit očekávání, co bude následovat. Před čtyřtaktovou spojkou se objevuje koruna, která v tomto případě značí pouze nádech, na rozdíl od úplného konce úvodu, kde může být zastavení trochu delší.

Ačkoliv není v pomalé introdukci mnoho vypsané dynamiky, můžeme se inspirovat u Štěpánových sonát s obdobným úvodem (G dur, op. III, Parte Prima, č. 1; C dur, op. III, Parte Terza, č. 1, atd.). Každé téma by mělo mít jasně profilovaný charakter, podpořený vhodným výběrem registrace. Např. úvod věty na prvním manuálu (2 x 8'), druhé klidnější téma na druhém manuálu (1 x 8').

Druhý díl *Allegro non molto* začíná opět v B dur, tempo by mělo být svižné, ale nesmí být na úkor artikulace a charakteru celé věty, proto Štěpán předepisuje *non molto*. Příliš rychlé tempo by mohlo rozbít dramaturgii celé sonáty, poslední věta je označena *Allegro assai* a měla by být rychlejší než první.

V *Allegro non molto* najdeme znaky sonátové formy větné. V této době se ještě témata expozice nedělila na hlavní, vedlejší a závěrečné, poněvadž druhé téma bylo často dramatickým středem expozice a bylo by tedy nelogické ho označovat jako vedlejší. Štěpán ale v expozici této věty tři témata používá; první začíná v taktu 40 (B dur), druhé v taktu 54 se zdvihem (F dur) a třetí v taktu 62 se zdvihem (F dur). Všechna tři témata jsou kontrastní, první je radostné, plné energie, druhé naléhavé, až vzrušené (střídá se *legato* a *portato*) a u třetího se vrací energie a vtip – v levé ruce se objevují figurace ve stylu albertiho basů, v nichž je skrytá melodie. V interpretaci je třeba odlišit nejen jednotlivá témata, ale i jejich zaznění v durové, či mollové tónině. Proto je dobré volit jako základní registraci 2 x 8' na prvním manuálu a střídát s 1 x 8' na druhém. Provedení, které začíná v F dur, nezpracovává všechna témata z expozice, ale jen motivy prvního tématu. Figurace v taktu 92 se podobá ukončení druhého tématu (takt 61). V repríze se Štěpán nespokojuje pouze s opakováním jednotlivých témat expozice, ale materiál dále evolučně zpracovává (přenáší z jedné ruky do druhé, z dur do moll, atd.).

Menuet & Trio da capo (3/4; B dur & g moll)

Menuet začíná obdobným tématem jako u sonáty Es dur, pouze je zde oproti klasickému tečkovanému rytmu použit rytmus lombardský. Řadu paralel najdeme i u tria, jehož druhá část v obou případech přináší kontrastní téma, které je v pravé ruce synkopované. Basová nota zůstává ležet přes celý takt, zatímco tenor vytváří protihlas k pravé.

Je zajímavé, že Štěpán u většiny menuetů dynamiku předepisuje minimálně, ačkoliv jde mnohde o jedinou větu celé sonáty. Jednalo se o tanec, který přetrval z barokní taneční suity a byl tak možná ještě i ve Štěpánově době spojen s cembalovým myšlením. Navíc vše, co bylo pro interprety jasné, se do not nevyplisovalo. O to víc je třeba věnovat pozornost notovému textu a vše, co je v něm zachyceno pečlivě realizovat (artikulace, pauzy, atd.). Registrace může být obdobná jako u menuetu předchozí sonáty Es dur.

Andantino (3/4; F dur)

Ačkoliv je *Andantino* možné zahrát z listu, není interpretačně jednoduché ho zakomponovat do jinak technicky i obsahově náročné sonáty. Nesmí totiž působit příliš amatérským dojmem, ačkoliv mohlo být amatérům původně určeno. Zdá se, jako by zde chtěl Štěpán nechat posluchače trochu odpočinout. Sazba věty je velmi prostá, kromě závěrů je striktně dvouhlasá. Levá ruka doprovází kantabilní melodii v pravé rozloženými akordy v triolách. Doprovod v levé by měl být diferencován podle harmonie a také melodického vývoje fráze – legato až legatissimo.

Pro interpreta je nesmírně důležité se od počátku zaměřit na frázování, které vychází většinou po čtyřech taktech. Této miniaturní „*árii*“ mohou výrazně napomoci různé barevné odstíny. Začátek druhé repetice by měl být tmavší a dramatictější než úvod věty. Šestnáctinové běhy je možné obměňovat a zvolit rozdílné druhy úhozu od legata po legatissimo (spojené s aktivní a pasivní hrou). Věta musí mluvit a plynout přirozeně bez zbytečných boulí. Pro dosažení plasticity se hodí využívat melodického rubata, kdy levá hraje rytmicky a pravá rubato (viz kapitola o tempu). Repetice je dle dobové praxe vhodné zdobit. Appogiatury mohou být jednou osminové, podruhé šestnáctinové, či obráceně. U odtahů je důležité, aby rozvedení nebylo silnější než disonance. Pro registraci lze použít 1 x 8' na prvním, či druhém manuálu, nebo loutnu.

Allegro assai (2/4)

Závěrečné *Allegro assai* srší energií a vtipem, jeho tempo by mělo být živé, virtuózní, ale nikoliv zběsilé. Interpret musí mít čas na srozumitelnou artikulaci a měl by volit tempo dle svých individuálních dispozic. Doprovodné motivy v šestnáctinových nesmí být hrány příliš aktivně, aby nepřehlušily melodii.

V této větě najdeme opět znaky sonátové formy. První téma v B dur je vystaveno na stupnicových bězích, druhé téma v tónině f moll (takt 17) na rozložených akordech a třetí téma v F dur (takt 42) na figuracích v levé ruce, doplněných o velmi humorné téma v pravé. Následuje krátké provedení v F dur (29 taktů) a repríza, kde se objevují variačně obměněná témata. Rychlé figurace v levé v sobě ukrývají skryté protihlasy. Finále je brilantním zakončením celé sonáty. Pro registraci je možno volit 2 x 8', nebo přidat navíc ještě 4'.

5.3 Sonata Terza A dur, PicŠ. 21 (cca 1776)

Allegro (C)

Protože se v úvodním *Allegru* nevyskytuje tolik problematických artikulačních momentů, tempo věty může být dosti živé. Šestnáctiny jsou nejčastěji vypisovány pod jedním obloučkem, na rozdíl od ostatních sonát edice. Variabilní frázování prvního tématu bylo vzhledem k dobové praxi zachováno, viz kapitola o artikulaci.

Štěpánova hudební řeč vychází z barokního generálbasového myšlení, při realizaci na cembalo bychom se proto neměli snažit o docílení „*klavírního crescenda*“ a měli se vyvarovat postupných přechodů levé a pravé ruky na druhý manuál a zpět, kdy jsou ruce rozděleny. Zvukově přesvědčivější variantou je volení registrace dle charakteru jednotlivých témat. V rámci nich je lepší využít vzrůstající aktivity, či pasivity, jak o tom byla řeč v kapitole o dynamice a artikulaci. Pokynem pro změnu charakteru může být např. slovo *dolce*, které Štěpán píše v 19. taktu. Dalšíh neoznačených změn afektu je v této větě celá řada. Se změnou charakteru by se měla modifikovat i ostrost tečkovaného rytmu (od téměř triolového dělení až k přetečkování u dramatických momentů – stejně jako v následujícím *Andante non molto*).

Andante non molto (2/4; a moll)

V této větě se opět střídají dvě témata: tečkovaný rytmus prvního z nich přináší napětí a zpěvnost druhého klid (viz následující obrázek). Podle toho můžeme volit i registraci pro první téma 2 x 8', pro druhé 1 x 8' na druhém manuálu. Pokud interpret nevystaví větu na kontrastech a začne příliš něžně, posluchač se nemůže dočkat konce. *Andante non molto* je oproti ostatním pomalým větám edice téměř dvojnásobně dlouhé (originální předloha má tři strany).

Štěpán nevypisuje dynamiku značkami, ale zaznamenává ji přímo do notového textu, proto je třeba si všímat afektu jednotlivých témat. Interpret si musí dát pozor také na rozdílnou artikulaci pro levou a pravou ruku v unisono pasážích. Ačkoliv jsou v úvodu věty ponechány mordenty dle originálu, harmonicky lépe fungují trylky.



Obrázek 30: J. A. Štěpán – Sonáta A dur, PicŠ. 21; 2. věta Andante non molto

Menuet & Trio (3/4 & 3; A dur & a moll)

Stejně jako u ostatních sonát edice je i zde vložen barokní tanec menuet. Jeho trio je opět kontrastní a dramatičtější než menuet samotný (v basu se objevují oktávy). První díl nastupuje v a moll, naopak druhá část je veselejší, vtipnější, navíc podpořená změnou tóniny (C dur). Poněvadž skok z C dur do A dur by nepůsobil dobře, Štěpán předepisuje nejprve návrat na první repetici tria, která končí v a moll a až poté návrat celého menuetu, jak to bylo obvyklé. Registrace může být obdobná jako u předchozích dvou menuetů (Es dur a B dur).

Allegro (2/4)

Vtipné, nekonfliktní, energií překypující allegro ve dvoučtvrtovém taktu uzavírá celou sonátu. Vzhledem k tomu, že se jedná o finální větu, allegro by mělo být velmi svižné. V třídílné ABA formě (da capo) najdeme dvě kontrastní části, odlišené i tonálně: díl A (A dur), díl B označený minore (a moll). Stejně jako u tria v menuetu této sonáty je druhá část dílu B v C dur. Štěpán znovu předepisuje návrat na první repetici dílu B a posléze opakování dílu A (da capo).

Části by se neměly příliš lišit tempově, ale můžeme je odlišit registračně (např. 2 x 8´ a 1 x 8´). Pokud volíme pro díl B klidnější tempo, posluchač by neměl změnu téměř postřehnout.

Dynamiky je vypsáno minimum, objevuje se pouze *sfz* v taktách 34 a 42, které upozorňuje na disonance před odtahy. V předloze byly na všech místech uvedeny trylky se závěrem, které edice zachovává. V některých místech je není možné z tempových důvodů provést a stačí zahrát trylek bez zakončení – např. takt 61. V taktu 63 je závěr vypsáný a podpořený ještě značkou, totéž v taktách 66, 68 a 85. V taktu 56 je možno místo trylku se zakončením zahrát obal.

6 Závěr

Předkládaná práce se zaměřuje na sonáty pro cembalo Josefa Antonína Štěpána (1726–1797), který byl významnou osobností vídeňského hudebního života 18. století. Těžištěm disertace jsou jeho skladby vydané tiskem přibližně do roku 1776. V době vzniku sonát se podstatně mění společenská situace, úloha umělce i hudební myšlení obecně (prosazuje se homofonie a spolu s ní i nové formy). Pro provedení sonát je proto nezbytná znalost kontextu. Kromě kapitol o Štěpánově životě a díle, jsou zde zmapovány i dobové realie (město Vídeň; strunné klávesové nástroje; skladatelovi současníci; vyučování hry na klávesové nástroje).

Klíčová kapitola o interpretaci řeší kromě obvyklých problémů jako je volba tempa, či realizace ozdob i naprosto zásadní otázku, kterou je výběr nástroje. Realizace Štěpánových sonát na cembalo vyžaduje zkušeného hudebníka, který dokáže pracovat s barevností Štěpánovy hudby a energií, která je v ní zakódována (nálady, afekty). Poradí si s dynamikou, umí hrát zpěvně i s představou bohatého orchestrálního zvuku. Nespolehá pouze na registraci, ale dokáže prsty rozlišit piano a forte. Neopomíjí ani všechny ostatní podstatné složky přednesu: rétoriku, artikulaci, tempo, ozdoby, atd.

Více nových informací o Štěpánově životě se již patrně nedozvíme. Pro další výzkum zůstává otevřena i řada muzikologických problémů (datace skladeb, problematika autografů a opisů, okolnosti objevení Štěpánových děl v Hudebním archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži, atd.). Zachovaly se ale Štěpánovy skladby, které ovlivnily řadu dalších autorů (včetně J. Haydna, W. A. Mozarta, či F. Schuberta). Štěpánova klávesová literatura je unikátní tím, že vyrůstá z baroka, prochází přes klasicismus a dospívá až k preromantismu.

Proto si myslím, že Štěpán patří k neprávem opomíjeným osobnostem české hudby 18. století. Hlavním záměrem mé práce bylo zpřístupnění jeho díla širší veřejnosti. Za tímto účelem jsem připravila kritickou edici jeho třech sonát, PicŠ. 19–21 (v příloze disertace), která vyšla tiskem v nakladatelství ARTA v dubnu 2017. Na tuto práci bych ráda v budoucnosti navázala vydáním dalších jeho skladeb. Kromě cembalových sonát by stála za prozkoumání a vydání i řada zachovaných rukopisných děl určených kladívkovému klavíru.

Zdroje

APEL, Willi. *Masters of the keyboard: a brief survey of pianoforte music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard university press, 1947.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír. Díl první a druhý*. Brno: Paido, 2002. 390 s. ISBN 80-7315-025-5.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Die sechs Preussischen Sonaten: für Klavier*. Kassel: Bärenreiter, 1988.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Die sechs Württembergischen Sonaten: für Klavier*. Kassel: Bärenreiter, 1989.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1981.

BACH, Johann Sebastian. *Inventionen und Sinfonien, BWV 772–801*. Kassel: Bärenreiter Urtext, 2002. ISMN M-006-46581-1.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, 142 s. ISBN 978-80-86928-54-8.

BELT, Philip, Maribel MEISEL a Alfons HUBER. *Pianoforte Germany and Austria, 1750–1800* [online]. Grove music online [cit. 2014-12-30].

BLACK, Jeremy. *Evropa osmnáctého století*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2003, 543 s. Dějiny Evropy (Vyšehrad). ISBN 80-7021-376-0.

BROWN, A. Peter. *Joseph Haydn's keyboard music: Sources and Style*. Bloomington: Indiana Univ. Pr., 1986. ISBN 0-253-33182-X.

BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

CARACI VELA, Maria (ed.), Alena JAKUBCOVÁ (ed.), Angela ROMAGNOLI a Jiří KROUPA (ed.). *Kritika hudebního textu: metody a problémy hudební filologie*. Vyd. 1. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 2001, xx, 457 s. Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae, 1. ISBN 8085917572.

ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě: výrobci strunných klávesových nástrojů, dochovaných na území České republiky: klavichordy, cembala, klavírkové klavíry*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2010, 182 s. ISBN 978-808-7258-453.

DLABACŽ, Johann Gottfried. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon: für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien; Zweiter Band. J-R / gesammelt und bearbeitet von Gottfried Johann Dlabacž*. - Prag: Haase, 1815. - 619 s.; 22 cm [online]. [cit. 2015-06-04]. Dostupné z: <http://www.archive.org/details/allgemeineshisto01dlabuoft> s. 766–767.

DOBOZYOVÁ, Borbála. *Jiří Antonín Benda a jeho sonáty pro cembalo: Tradice, historické pozadí, duch doby*. Magyar Kultúra Kiadó Kft., 2016. ISBN 9786158019569.

DUŠEK, František Xaver. *Sonate per il clavicembalo*. 3. vydání. Praha: Supraphon, 1997. 1 partitura (x, 39 stran).

FERGUSON, Howard. *Keyboard interpretation from the 14th to the 19th century: an introduction*. New York: Oxford University Press, 1975, 211 s. ISBN 0193184192.

FRANKOVÁ, Jana. *Život a dílo Josefa Kohouta (1734–1777) jako příklad migrace hudebníků v osvěcenská Evropě*. Brno, 2015. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy / Université Paris-Sorbonne, École doctorale V, Laboratoire de recherche IReMus. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jana Perutková, PhD. / Prof. Raphaëlle Legrand.

GERBER, Ernst Ludwig. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler: welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält. S – Z : nebst einem fünffachen Anhang von Nachrichten über musikalische Bildnisse, Büsten, Abbildungen berühmter Orgeln und musikalische Erfindungen*, Svazek 4 [online]. s. 254 [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=P5FTAAAcAAJ&pg=RA2-PR10&dq=historisch+biographisches+lexikon+1782+3&hl=cs&sa=X&ei=Ijx3VYm4CYnX7Qbp4YKoAQ&ved=0CCcQ6AEwAQ#v=onepage&q=historisch%20biographisches%20lexikon%201782%203&f=false>

HAYDN, Joseph. *Sämtliche Klaviersonaten. Band 1*. Wien: Universal Edition, [mezi 2010 a 2016]. 1 partitura (xxviii, 168 stran). ISBN 978-3-85055-653-8.

HAYDN, Joseph. *Sämtliche Klaviersonaten. Band 2*. Wien: Universal Edition, [mezi 2011 a 2016]. 1 partitura (xxxv, 139 stran). ISBN 978-3-85055-654-5.

HAYDN, Joseph. *Sämtliche Klaviersonaten. Band 3*. Wien: Universal Edition, [mezi 2011 a 2016]. 1 partitura (xxviii, 168 stran). ISBN 978-3-85055-653-8.

HOGWOOD, Christopher. *The keyboard in Baroque Europe*. New York: Cambridge University Press, 2003, xviii, 245 p. ISBN 05-218-1055-8.

IRVING, John. [online]. [cit. 2016-12-08]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191?q=sonata&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955.

JOHANN JOSEPH FUX, TRANSLATED AND EDITED BY ALFRED MANN a WITH THE COLLABORATION OF JOHN EDMUNDS. *The study of counterpoint*. Rev. ed., 32. print. New York: W. W. Norton, 1965. ISBN 9780393002775.

KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1953. ISBN 06-910-2708-0.

KOCŮRKOVÁ, Jitka. *Hudební sbírka arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Kroměříž: Klub UNESCO, 2010. ISBN 978-80-260-2076-9.

KOUDELKOVÁ, Jana. *Češi ve Vídni: Tschechen in Wien*. Brno: Jihomoravský kraj, 2013. ISBN 978-80-260-5548-8.

KOŽELUH, Leopold. *Souborné vydání sonát pro klavír: Complete sonatas for keyboard. I. I, Sonatas 1–12*. 1. vyd. Kassel: Bärenreiter, 2010. 1 partitura (196 s.). ISBN 979-0-2601-0501-0.

KOŽELUH, Leopold. *Souborné vydání sonát pro klavír: Complete sonatas for keyboard. II. II, Sonatas 13–24*. 1. vyd. Kassel: Bärenreiter, 2011. 1 partitura (xxxvii, 203 s.).

- KROLL, Mark. *Playing the harpsichord expressively: a practical and historical guide*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004. ISBN 0-8108-5032-x.
- KUCABA, John a Bertil H. VAN BOER. *Georg Christoph Wagenseil*. *Grove music* [online]. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber/article/grove/music/29767?q=georg+christoph+wagenseil&search=qu>
- LATCHAM, Michael. *Stein, Johann (Georg) Andreas*. *Grove music* [online]. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber/article/grove/music/26631?q=stein&search=quick&pos=4&start=1#firsthit>
- LATCHAM, Michael. *Walter, (Gabriel) Anton*. *Grove music* [online]. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber/article/grove/music/29863?q=anton+walter&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>
- LUCA, Ignaz de. *Das gelehrte Oesterreich. Ein versuch. Des ersten bandes erstes - zweytes stuck* [online]. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <https://archive.org/details/dasgelehrteoest03lucagoog>
- LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie 1750–1850*. Praha: Academia, 1985. Studie ČSAV, 23. ISBN 1750-1850.
- MANGSEN, Sandra a John IRVING. *Sonata*. *Grove music* [online]. [cit. 2016-12-17]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191?q=sonata&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>
- MAUNDER, Richard. *Keyboard instruments in eighteenth-century Vienna*. New York: Oxford University Press, 1998, xi, 266 p. ISBN 01-981-6637-0.
- MOZART, Leopold. *Leopolda Mozarta, velkoknížecího salcburského vícekapelníka. Důkladná škola na housle se čtyřmi mědirytinami a jednou tabulkou: Leopolds Mozart hochfurstl. Salzburgischen Vice Capellmeisters grundliche Violinschule mit vier Kupfertafeln und Einer Tabelle*. 1. vydání. Praha: Klassic, 2000. 216 s. ISBN 80-902689-1-9 il., noty.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Klaviersonaten: Piano sonatas. Band 1*. Wien: Wiener Urtext Edition, c1973. ISMN M-50057-034-9. 1 partitura (xii, 129, xxxiv s.). *Music for fortepiano / Josef Antonín Štěpán; fortepiano Robert Hill*. Detmold: Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, p 1999. - 1 CD 65:32; 12 cm + 1 booklet (23 s.).
- NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- PEČMAN, Rudolf. *Musica antiqua aurea: k cyklu koncertů pro Kruh přátel hudby*. Brno: Park kultury a oddechu, 1985.
- PICTON, Howard. *The life and works of Joseph Anton Stephan, with Special Reference to his Keyboard Concertos*. New York: Garland Pub., 1989.
- PICHLER, Caroline. *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769–1843*. První tisk ve 4 svazcích: Vídeň, 1844.

Písně: výběr z vokální tvorby: canto e piano: Lieder: Auswahl aus der Vokalmusik = Songs: selection of vocal works. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962. 1 partitura (91 s.).

RACEK, Jan. *Česká hudba: od nejstarších dob do počátku 19. století.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

RASCH, Rudolf, ed. *Music Publishing in Europe 1600–1900: Concepts and Issues, Bibliography.* Berliner Wissenschafts – Verlag.

RIPIN, Edwin M. *The New Grove Musical Instruments Series: Early keyboard instruments.* New York: Norton, c1989. ISBN 0-393-02554-3.

ROWLAND, David. *A history of pianoforte pedalling.* Cambridge: Cambridge university press, 2004, 194 p. ISBN 0-521-60751-5.

RŮČKOVÁ, Ilona. *Vydání a nahrání klavírního koncertu Es dur Josefa Antonína Štěpána.* Brno, 2010. Disertační. JAMU. Vedoucí práce Prof. Barbara Maria Willi.

SEHNAL, Jiří. *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži.* Gottwaldov: Oblastní museum a galerie, 1960.

SEHNAL, Jiří. *Picton, Howard. J.: The Life and Works of Joseph Anton Steffan (1726–1797) With Special Reference to His Keyboard Concertos.* Hudební věda. 1998, XXXV, č. 4, s. 417–418.

STEFFAN, Giuseppe. *VI Divertimenti per il clavicembalo: Opera I.* Vienna: Agostino Bernardi, (b. d.).

STEFFAN, Giuseppe. *VI Sonate per il clavicembalo: Opera II.* Vienna: Agostino Bernardi, (b. d.).

STEFFAN, Giuseppe. *40 Preludi per diversi tuoni.* Vienna: Agostino Bernardi, (b. d.).

STEFFAN, Giuseppe. *III Sonate per il clavicembalo: Parte Prima del' Opera Terza.* Vienna: Agostino Bernardi, (b. d.).

STEFFAN, Giuseppe. *III Sonate per il clavicembalo: Parte Seconda del' Opera Terza.* Vienna: Agostino Bernardi, (b. d.).

STEFFAN, Giuseppe. *Sonate Prima per il clavicembalo.* Vienna: Agostino Bernardi, (b. d.).

STEFFAN, Giuseppe. *Sonate Seconda per il clavicembalo.* Vienna: Agostino Bernardi, (b. d.).

STEFFAN, Giuseppe. *Sonate Terza per il clavicembalo.* Vienna: Agostino Bernardi, (b. d.).

STEFFAN, Giuseppe. *90 Cadenze, Fermade, e Capricci per il Cembalo o Fortepiano.* Vienna: Joseph Edlen von Kurzböck, (b. d.).

STEFFAN, Joseph Anton. *Capricci.* Erstausgabe. Wien: Henle, 1971/1999. Urtext.

STEFFAN, Joseph Anton a edited by Howard PICTON. *Concerto in D major.* London: published for the University of Hull by Oxford University Press, 1976. ISBN 0197134211.

- STEFFAN, Joseph Anton. *Works for fortepiano; fortepiano Edoardo Torbianelli*. Basel Switzerland: Panclassics, p 2009. – 2 CD 74:50, 65:38; 12 cm + 1 booklet (36 s.).
- STRAKOVÁ, Theodora. *Josef Antonín Štěpán a Haydnovo divertimento Es dur*. *Časopis moravského muzea Acta Musei Moraviae*. 1961, (XLVI), 127–131.
- STRÁNÍKOVÁ, Jana. *Kopidlenská farnost v historických dokumentech: autorská monografie studentských prací vzniklá v rámci odborných seminářů na FF UPa*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. ISBN 978-80-7395-484-0.
- SUPHAN, Bernhard a Max FRIEDLAENDER, ed. *Schriften der Goethe Gessellschaft: Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen, 2. díl*. Weimar: Verlag der Goethe Gessellschaft, 1896.
- SZÓRÁDOVÁ, Eva. *Historické klavíry na Slovensku: (klavichordy, čembalá, klavírové klavíry) : Historical keyboard instruments in Slovakia : (clavichords, harpsichords and pianos)*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2004, 263 s. ISBN 80-969-1980-6.
- ŠETKOVÁ, Dana. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Composizioni per piano. Volume primo*. Dana Šetková. Dr. Jan Racek. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. Musica Antiqua Bohemica, 64.
- ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Composizioni per piano. Volume secondo*. Dana Šetková, Dr. Jan Racek. Praha: Supraphon, 1968. Musica Antiqua Bohemica, 70.
- ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Concerto in D per il clavicembalo, flauto traverso, violino, corni e contrabasso*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. 1 partitura (ix, 34 s.).
- ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Menuety, pro klavír*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962, 1 partitura (36 s.). Musica viva historica, 9. [from old catalog].
- ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Notové vydání klavírního koncertu Es dur J. A. Štěpána: Publication de la notation musicale du Concerto pour piano en mi bémol majeur de J. A. Štěpán = Printed score of Piano Concerto in E-flat major by J. A. Štěpán*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. Výběrová řada doktorských prací.
- ŠTĚPÁN, Josef Antonín. *Piano concerto in B-flat*. Madison: A-R Editions, 1980, 1 partitura (xx, 83 s.). Recent researches in the music of the classical era. ISBN 0-89579-133-1.
- TRINKEWITZ, Jürgen. *Historisches Cembalospiele: ein Lehrwerk auf der Basis von Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Carus, 2009. ISBN 9783899481181.
- TROMLITZ, Johann George. *Ausführlicher und gründlicher unterricht die flöte zu spielen*. Leipzig: A. F. Böhme, 1791.
- TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789. Kassel: Bärenreiter, 1997. 408 s. ISBN 3-7618-1381-3.
- VACEK, František Alois. *Josef Štěpán z Kopidlna, později po vlasku Štefány nazvaný, císařský dvorský klavírní mistr, šlechtný vlastenec a příznivec školy*. Přítel mládeže. Praha, 1827, (III.), 32–46.

VAN RIJN, Marie. *Les sonates pour clavier avec accompagnement de violon de Josef Antonín Štěpán: une édition parisienne d'un corpus viennois de la seconde moitié du XVIIIe siècle*. CNSMD de Paris, 2012. T. E. P. Vedoucí práce M. Hervé Audéon.

WAGENSEIL, Georg Christoph. *6 Divertimenti: für Cembalo (Klavier). Heft 1, Divertimenti 1–3*. München Wien: Doblinger, c1975. 1 partitura (24 s.).

WAGENSEIL, Georg Christoph. *6 Divertimenti: für Cembalo (Klavier). Heft 2, Divertimenti 4–6*. München Wien: Doblinger, c1975. 1 partitura (32 s.).

WEBSTER, James. *Franz von Greiner* [online]. [cit. 2016-12-08]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg3?q=franz+v on+greiner&search=quick&pos=1& start=1#firsthit>

WURZBACH, Constantin. *37 Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich: Siebenundreißigster Teil – Stadion – Stegmayer* [online]. [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11785&page=295&viewmode=fullscreen>

WYN JONES, David. *MUSIC IN EIGHTEENTH – CENTURY, AUSTRIA*. Cambridge: Cambridge university Press, 1996. ISBN 0 521 45 349 6.

300 let s klavírem. Praha: Národní muzeum, Muzeum české hudby, 1999. ISBN 80-7036-065-8.

ZELENKA, Rudolf. *G. Ch. Wagenseil und seine böhmischen Schüller. Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhundert: Die Einflüsse einzelner Interpreten und Komponisten des 18. Jahrhunderts auf das Musikleben ihrer Zeit*. 1980, s. 97–98.

ŽDÁRSKÁ, Petra, ed. *Josef Antonín Štěpán Tři sonáty pro cembalo*. Praha: ARTA Music, 2HP Production, s.r.o., 2017. ISMN 979-0-706567-00-6.

Seznam obrázků

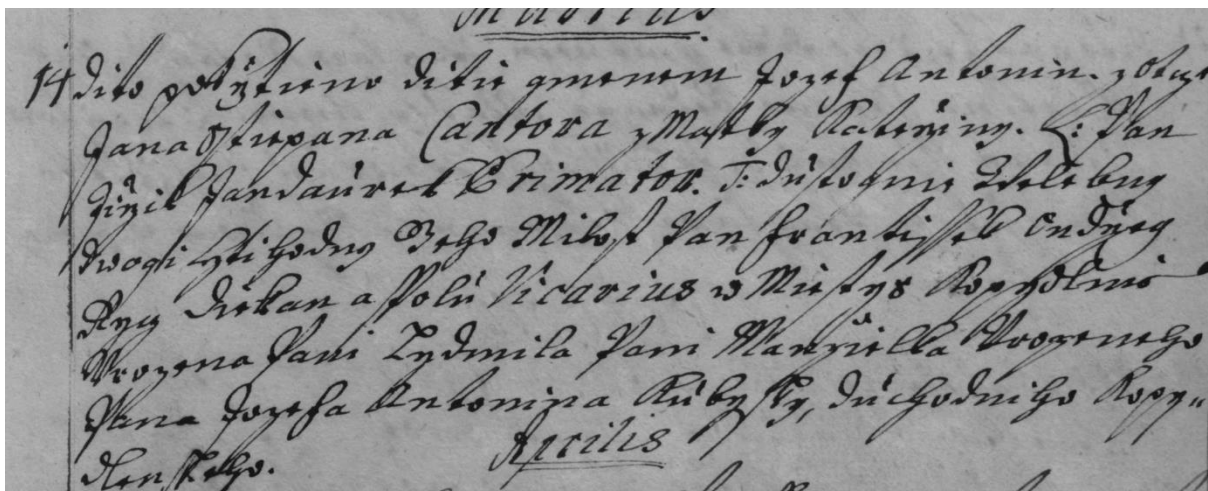
Obrázek 1: Josef Antonín Štěpán, autor ani doba vyhotovení portrétu neznámé (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bild-Archiv; A-Wn).....	11
Obrázek 2: J. A. Štěpán – 40 Preludi per il Diversi Tuoni, Picš. 56.....	20
Obrázek 3: J. A. Štěpán – Sonáta G dur, op. 3, Parte Prima, č. 1, Picš. 13; Adagio (introdukce první věty)	21
Obrázek 4: J. A. Štěpán – Sonáta C dur, op. 3, Parte Terza, č. 1, Picš. 16; Adagio non molto cantabile (introdukce první věty)	23
Obrázek 5: J. A. Štěpán – Píseň Phidile z 1. dílu Sammlung Deutscher Lieder	27
Obrázek 6: Titulní list prvního dílu tištěných německých písní (1778)	28
Obrázek 7: Předmluva k prvnímu dílu tištěných německých písní (1778)	28
Obrázek 8: Plán Vídně, Joseph Daniel Huber (cca 1769–1773)	37
Obrázek 9: J. A. Štěpán – Sonáta d moll, Picš. 30; 2. věta Allegro molto	38
Obrázek 10: J. A. Štěpán – 90 kadencí, fermat a capriccií, Picš. 57 – soupis skladeb (1783).....	40
Obrázek 11: Vídeňská krátká oktáva	43
Obrázek 12: Dekorování krátké oktávy	43
Obrázek 13: Inzerce prodeje Štěpánovy pozůstalosti – Wiener Diarium, 24. 6. 1797	43
Obrázek 14: Nejstarší dochovaný klavír Bartolomea Cristoforiho (cca 1720)	44
Obrázek 15: Marie Antonie u klavichordu – olej na plátně, Franz Xaver Wagenschön (Kunsthistorisches Museum, Vídeň).....	49
Obrázek 16: Portrét Josefa II. s jeho sestrami Marianne a Elisabeth (cca. 1780) – olej na plátně, Joseph Haulinger (Kunsthistorisches Museum, Vídeň).....	49
Obrázek 17: G. Ch. Wagenseil – Divertimento II, op. 1, č. 2, WV 1; Allegro assai e svelto	53
Obrázek 18: J. Haydn – Sonáta B dur, Hob. XVI: 2; 1. věta Moderato	53
Obrázek 19: Vídeňští skladatelé 18. století (žáci J. J. Fuxe).....	57
Obrázek 20: Porovnání klasické sonátové formy a starosonátové formy	64
Obrázek 21: J. A. Štěpán – Trio C dur, Picš. 90; titulní list	68
Obrázek 22: J. A. Štěpán – Capriccio č. 2, F dur, Picš. 52; tempové změny	72
Obrázek 23: J. A. Štěpán – Capriccio č. 1, g moll, Picš. 50; úvod	74
Obrázek 24: J. A. Štěpán – Trio C dur, Picš. 90; 2. věta Andante.....	78
Obrázek 25: J. A. Štěpán – Sonáta A dur, Picš. 21; 1 věta Allegro; varianty artikulace.....	78
Obrázek 26: J. P. Rameau – Tabulka ozdob (Port de voix, Coulé)	79
Obrázek 27: J. G. Tromlitz – Příklady artikulace pro dechové nástroje	80
Obrázek 28: J. A. Štěpán – Sonáta Es dur, Picš. 19; 2. věta Andante non molto	85
Obrázek 29: J. A. Štěpán – Sonáta Es dur, Picš. 19; 3. věta Allegro	86
Obrázek 30: J. A. Štěpán – Sonáta A dur, Picš. 21; 2. věta Andante non molto	91

Seznam příloh

Příloha 1: Matrika narození	102
Příloha 2: Dvorské protokoly	103
Příloha 3: Závět – rukopis	105
Příloha 4: Závět – český překlad.....	106
Příloha 5: Úmrtní list.....	107
Příloha 6: J. A. Štěpán – Andante Es dur, PicŠ. 73; autograf	108
Příloha 7: Kritická edice	109

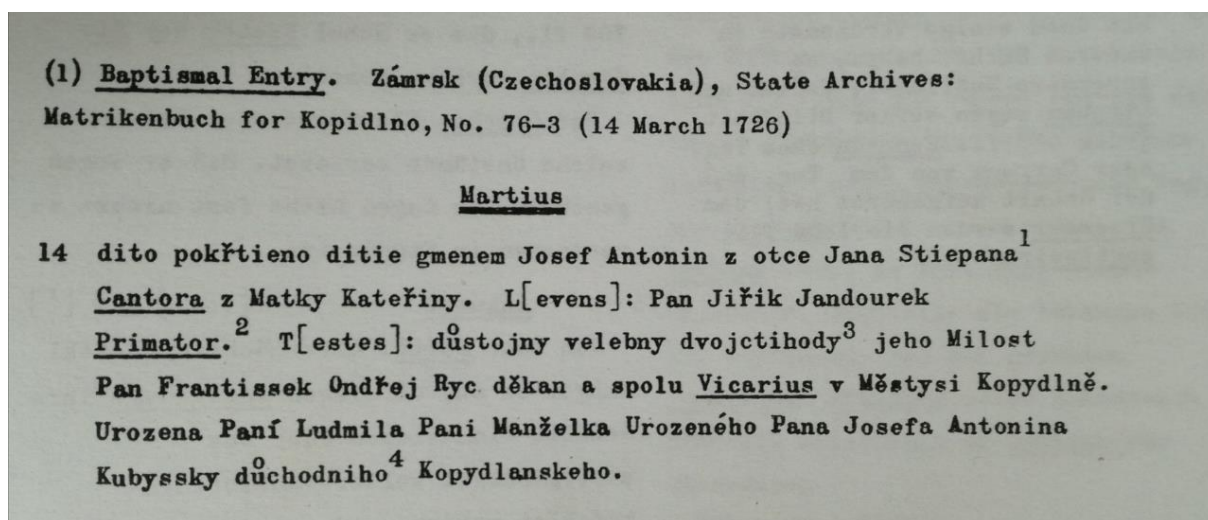
Příloha 1: Matrika narození

Faksimile



Zámorsk, Matriční knihy Kopydlno, 14. března 1726, č. 76-3; CZE0004D_Matriky-Church-books-Jičín-76-3-1723-1755_00012

Přepis



PICTON, Howard. The life and works of Joseph Anton Stephan, with Special Reference to his Keyboard Concertos. New York: Garland Pub., 1989, s. 406.

Příloha 2: Dvorské protokoly

(2) Court Appointment. Vienna, Österreichisches Staatsarchiv: Hofparteien-Protokolle, 1766, fol. 208^v (16 August 1766).

1766 Augusti

Hof-Ordonnanz
Die K. auch K. K. Hof-Cammer.
Die Anweisung des Instructions
Geld gr. 500 fl. für den neu
aufgenommenen Clavier Meister
Joseph Stephan betrefl.

Demnach Unsere allergnädigste
Frau den Joseph Stephan zum Clavier-
Meister zu Bedienung Ihro Königl.
Hoheit denen Durchlächtigsten
Printzessinen und Erz-Herzoginen
Maria Carolina und Antonia anstellen

zu lassen, und demselben der durch
absterben des Mathias Schlüger in
Erledigung gediehene jährl. 500 fl.

Instructions-Gelder vom 14. July
dieses laufenden Jahres anfangend,
allermilderst auszuwerfen gruhet;
Alß wird Solches.

Einer Löbl. Kais. auch Kaysl. Königl.
Hof-Cammer G.

den 16. Augusti 1766.

1775 Augusti [fol.] 117^r

No. 149
Allerunterthänigster Vortrag.
Die von der Rechenkammer
gemachte Anfrage, wegen
einigen bey den Höchsten
Herrschaften gestandenen
Lehrern, und ihrer Besoldungen
betrefl.

Wienn den 3. Augu. 775.

Euer Majestätt,
Es hat Allerhöchst dero Rechenkammer
Präsident Franz Anton Graf von
Khevenhüller, die Anzeige anhero
gemacht, daß nicht nur die dem Hof
Schreibmeister Joseph Mesmer
bewilligte, und bey dero Universal
Cameral zahl Ante angewiesenen 700 fl.,
sondern auch die dem gewesten
Instructor bey Sr. Königl. Hoheit
dem Durchlächtigsten Erzherzogen
Leopold, Großherzogen in Toscana,
Leopold Brasseur ausgeworfene 1600
fl. dann dem dermaligen Lehrmeister
in der Lateinischen Sprache der
Durchlächtigsten Erzherzogen
Ferdinand und Maximilian Königl.
Hoheiten Johann Adam Haßlinger
gleichfalls bestimmte 1200 fl., und
endlich dem gewesene Klavier-

1775

Augusti[fol. 117^v]

Meister Stephan die ausgemessen 500 fl. bis Ende Augusti gegenwärtigen Jahres noch imerhin von darunne in denen Universal Cameral Zahl Amts Journalen erscheinen, und bezahlet werden, weilan an ersagtes Zahl Amt wegen Aufhörung solchaner Beträgen bis nun zu keine Verordnung erlassen worden, ihr Buchhalterey aber eben dahero nicht wissend sey, ob dennoch ungeachtet der aufgehörten Unterweisungen, die Beträge denenselben etwa weitershin beygelassen verbleiben.

Das Treu gehorsamste Oberste Hof Meister Amt hat, so viel diese samentl. Individua betrifft, von Seiten deren bey denen

Resolut: Cas: Reg:

all diese Meister hätten sollen, nachdeme es vorhin mit allen insgleichen geschehen, aufhören, und ist es ein pures Versehen, weilan aber solang es genossen, und doch einige Verdienste in anderen Sachen haben, so accordire Haßlinger, Meßmer und Stephan wegen seiner Blindheit jeden 500 fl. Pension ohne Tag, oder Carrenz von dem Tag, daß der Gehalt aufgehört hat; dem Brasseur werden die 1600 fl. continuirt.

1775

Augusti

[fol.] 118 [r]

Höchsten Herrschaften angestellt gewesten Oberst Hof Meister, und respective Oberst Hof Meisterinnen gar keine ansonst gewöhnliche Erinnerung erhalten, was wegen selben von Euer Maitt. nach geendigten Lehren Allerhöchst verordnet worden, und derowegen ware man bishero ausser Stand, die bey dem Camerali angewiesen geweste Besoldungen, für welche die Meister ihre ordentliche Tax bezahlet, anwiderum zu sistiren, und eben derowegen findet man sich auch noch dermalen verpflichtet, Euer Maitt. die allerunterthänigste Anfrage zu machen, wie und auf was Amt die Rechnungskammer wegen Einziehung dieser Pagen belehret werden solle: dann soviel den ge-

1775

Augusti[fol. 118^v]

westen Instructor Brasseur betrifft, ist selber als Rath in den Niederlanden

angestellt, und wird vermutlich seine 1600 fl. mitgenommen, oder ein Augmentum erhalten haben.

Der Haßlinger ist Professor, jedoch ist dessen Besoldung nur 700 fl., folglich hat er weniger als er verhero gehabt.

Der Meßmer ist Schul-Commissions-Rath und hat hiervon nichts anderes als jene 700 fl., die er Schul Rector bey St. Stephan verhero genossen.

Der Stephan Klaviermeister ist in solche Umstände versezet, daß er wegen geschwächten Augen Licht fast nichts zu verdienen im Stande ist.

1775

Augusti

[fol.] 119 [r]

Von Euer Maitt. Allerhöchsten Befehl hanget es ab, ob diesen Individuis ihre Gehalte einzuziehen oder was allergnädigst weiters anzuordnen befehlet werden wurde, indeme immittels für dieses verflrossenen Quartall an das Zahl Amt von Seiten der Rechnungskammer das Interimal Verbott eingelegt worden?

[....]

20 April 1797.

In Namen Der Allerheiligsten Dreifaltigkeit
 ist mein letzter Willen

Primus: Das der gewislichste Wunsch begierig und begehrt worden.
 Secundus: Mein Leichnam soll nach allen Ceremonien, die in der Kirche
 wegen, mit 4. Leuchtkerzen begeben, zu der Herrn Kirche gebracht
 werden, und dort mit großer Ehre, von dem Herrn zum Besten und
 gewislichster Art und Brauch bestattet werden.
 Es sollen auch in der weltlicher Herrn Kirche 6. Pfund Messen für meine
 Arme bestattet werden. Es sollen auch in der Kirche meine Arme
 für meine Arme 40. R. Messen gehalten werden.
 Mein Universal Erben erben ich die Herrn Desele zu 2 2
 Rogitino, sage Capidino: auf dem Herrnschaften seiner Excellenz
 Grafen von Biskup in Bosnien; Ich und: Das Herrnschaften J. P. T. J.
 Mein Herrnschaften Magistrat möchte die ganze Sache, diese Herrnschaft
 zu besorgen, zu sammeln machen, und diese zum Rogitino Magistrat
 expedieren und zu schicken. Das Capital: weil ich: soll auf Gra
 terre angelegt werden, und allein der Herrn Interessen die 2 2
 Arme Rogitino Kinder, als Beitrag für das Haus, für Bücher,
 instrumenta zur Musik, und zur Schriftschreibe, und weiteren
 notwendigen; sollen gemacht werden und gemacht werden.
 Obligiert die Herrn Kinder aber, das die alle Erben zu dem Herrn
 für mich, und meine Herrnschaften 3. Jahre lang, so die Herrn
 Maria und den Gläubigen zu sein sollen. Bitte aber auch das Herrnschaften
 J. P. T. J. Mein Herrnschaften Magistrat, um eine gute Verwaltung an das
 Herrnschaften Magistrat, das möchte die Ordnung der Herrnschaften
 zu wollen gütlich beobachten und sorgfältig besorgen.
 Meine lieblichen Herrnschaften, welche zu Dazig in Mähren; als
 Franciscanus Orden für den Pater Constantinus; in Klosterhof
 befindet, demnach ich Herrnschaften für meine Arme Notwendigkeiten eine
 geschickte oder Donation: 40 R. auch sollen Herrnschaften 10 R. auch
 geschickt werden, auf 20. R. Messen, die für meine Arme bestattet
 werden sollen. Der Herrnschaften Desele: Arme Land institut, und
 Herrnschaften zu Contribuieren und zu unterstützen ist, demnach ich sind gesamt 20 R.
 Meine Dienst Messen, welche bei meiner absterben gegenwärtig noch
 existiert, die nach ich willst den ganzen meine Erb, nach dieser Bestimmung
 die: 30 R. Gott sey meine Arme Seele gnädig und beschützig

Wien den 5. Augusti 1795.

Joseph Stephan
 Ch. Hof-Rath in Mähren
 Eigentlich selbst geschrieben

PICTON, Howard. The life and works of Joseph Anton Stephan, with Special Reference to his Keyboard Concertos. New York: Garland Pub., 1989, s. 383.

Příloha 4: Závět' – český překlad

Ve jménu nejsvětější Trojice Boží tato jest má poslední vůle:

I. Aby patřící štěpl přiložen a zaplacen byl.

II. Tělo mé má z příbytku mého v úmrličím voze beze vsí slávy se čtyřmi toliko pochodněmi k farnímu kostelu dovezeno býti, tam ať se vykropí a odtud dle obyčeje k pohřebnímu místu doprovodí.

III. V témž farním chrámu Páně má se za mou ubohou duši šest mší svatých čísti, v jiných pak kostelích se též za mne čtyřicet mší svatých obětovati má.

IV. Svou úplnou dědičkou ustanovuji kopidlenskou školu, totiž školu v Kopidlně v Čechách, na panství Jeho Excelencí pana hraběte Josefa Šlika, 287 prose při tom slavný vídeňský magistrát, by pro mne tu milost měl, a spočítaje mé dědictví, náležitě ho obstaral a k Městskému úřadu do Kopidlna dodal.

V. Zavazuji však ty dítky, by každého čtvrtroku ke cti a chvále Boží za mne a mé zemřelé rodiče třikrát Otčenáš a Zdravas Maria a jednou Věřím v Boha se pomodlili. Přitom mnohoslavný vídeňský magistrát co nejsnažněji žádám, by tuto důležitost pilné péči městského úřadu kopidlenského doporučil, aby tato má poslední vůle zouplna a navlas vyplněna byla. [zvýraznila PŽ]

VI. Panu bratrovi mému Konstantinovi, knězi řádu františkánského 288 v Dačicích na Moravě jsoucímu, pro jeho malou potřebu 40 zlatých odporučím, při nichž ještě 10 zlatých následovati bude, za které má za mou ubohou duši dvacet mší svatých obětováno býti.

VII. Normální škole, institutu chudých a co se mimo to ještě právně odporučiti má, odkazuji vesměs 20 zlatých. Mé pak děvečce, jež mně až k smrti dosloužila, odkazuji mimo celé mé postele ještě celoroční službu, totiž 30 zlatých. Bůh buď milostiv mé ubohé duši!

Ve Vídni dne 5. srpna 1795

Josef Štefany (Štěpán), c. k. dvorní klavírmistr

STRÁNÍKOVÁ, Jana. Kopidlenská farnost v historických dokumentech: autorská monografie studentských prací vzniklá v rámci odborných seminářů na FF UPa. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. ISBN 978-80-7395-484-0, s. 143.

Příloha 5: Úmrtní list

Registration of Death. Vienna, Wiener Stadt- und Landesarchiv,
Totenbeschauprotokolle, Bd. 107, fol. S. 53 (12 April 1797).

Steffan Herr Joseph, pens: Hof Claviermeister, welcher bei
der klein Landskron No. 588 im Wintergassel plützlich
gestorben und am Schlagfluß gerichtlich beschaut
worden: alt 71 Jr.

[Johann Joseph] Seißer

PICTON, Howard. The life and works of Joseph Anton Stephan, with Special Reference
to his Keyboard Concertos. New York: Garland Pub., 1989, s. 412.

Příloha 6: J. A. Štěpán – Andante Es dur, PicŠ. 73; autograf



Staatsbibliothek, Berlín [online]. [cit. 2017-06-13]. Dostupné z:

http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN856185124&PHYSID=PHYS_0003&DMDID=DMDLOG_0001

Příloha 7: Kritická edice

Josef Antonín Štěpán – Tři sonáty pro cembalo, PicŠ 19–21

ŽDÁRSKÁ, Petra, ed. *Josef Antonín Štěpán Tři sonáty pro cembalo*. Praha: ARTA Music, 2HP Production, s.r.o., 2017. ISMN 979-0-706567-00-6.

Josef Antonín Štěpán
Joseph Anton Steffan



Three Sonatas for Harpsichord
Tři sonáty pro cembalo

Josef Antonín Štěpán
Joseph Anton Steffan

Three Sonatas for Harpsichord
Tři sonáty pro cembalo

Kritické vydání připravila / Critical edition prepared by
Petra Žďárská

Na titulu: Josef Antonín Štěpán; autor portrétu neznámý, nedatováno
(zdroj: Österreichische Nationalbibliothek, Bild-Archiv; A–Wn).
On the cover: Josef Antonín Štěpán; portrait author unknown, undated
(source: Österreichische Nationalbibliothek, Bild-Archiv; A–Wn).

© Petra Žďárská, 2017

© Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2017

Toto dílo vzniklo na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu
„Josef Antonín Štěpán – 4 sonáty pro cembalo (Es dur, B dur, A dur, g moll)“
podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2017.

Recenzent: doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Redakční spolupráce: Petr Zvěřina

Překlad | Translation: Mark Newkirk

Grafický návrh přebalu a typografická úprava: Vítězslav Janda

V edici ARTA Music vydalo nakladatelství 2HP Production s.r.o. v dubnu 2017

ISMN 979-0-706567-00-6

Obsah | Contents

Předmluva	I
Preface	III
Faksimile Facsimile	VI
Sonáta Es dur Sonata in E Flat Major (PicŠ. 19)	
Allegro moderato	2
Andante non molto	6
Menuet & Trio	8
Allegro	10
Sonáta B dur Sonata in B Flat Major (PicŠ. 20)	
Andante & Allegro non molto	12
Menuet & Trio	20
Andantino	22
Allegro assai	24
Sonáta A dur Sonata in A Major (PicŠ. 21)	
Allegro	28
Andante non molto	32
Menuet & Trio	36
Allegro	38
Kritická zpráva	40
Critical commentary	45
Tabulka ozdob Table of ornaments	50

Předmluva

Josef Antonín Štěpán / Joseph Anton Steffan (1726–1797) byl významnou osobností vídeňského hudebního života 18. století. Svou tvorbou ovlivnil celou řadu současníků, včetně Josepha Haydna (1732–1809), Jana Křtitele Vaňhala (1739–1813), Leopolda Koželuha (1747–1818) či Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791). Jeho kompoziční postupy se vymykaly dobovým konvencím: řada sonát a koncertů pro klávesové nástroje začíná pomalou introdukcí úvodní rychlé věty; experimentoval s jednovětou formou (sonáty, capriccia); roku 1778 vydal vůbec první sbírku německých písní s doprovodem klavíru ve Vídni. Jeho hudba je založena na precizní znalosti kontrapunktu a generálbasové praxe, čerpá z italského vlivu i galantního slohu a v pozdních skladbách dospívá až k preromantismu. Je nepochopitelné, že byl i přes svůj dobový věhlas téměř zapomenut.

Jedním z nejdůležitějších kroků vedoucích ke Štěpánovu znovuobjevení je příspěvek Karla Hůlky ve sborníku *Hudební revue* (1914)¹ navazující na nejrozsáhlejší známý životopis od děkana a spisovatele Františka Aloise Vacka uveřejněný v Zieglerově časopisu *Přítel mládeže* (1827).² Ve druhé polovině 20. století vyšly dvě rozsáhlé muzikologické práce Dany Šetkové³ a Howarda Pictona.⁴ Součástí druhé z nich je také tematický katalog Štěpánových děl.

Skladatel

O životě J. A. Štěpána se zachovalo jen velmi málo přímých dokladů: zápis v matrice, tři dvorské protokoly, vlastnoruční závět' a úmrtní list.⁵ Narodil se v Kopidlně v rodině kantora Jana Štěpána (1692–1746) a byl pokřtěn tamtéž 14. 3. 1726. První hudební vzdělání získal patrně od otce, který působil v Kopidlně nejprve jako školský mládenec (1715–1721), později jako varhaník (od r. 1722), kantor a městský písař (od r. 1723 až do své smrti v r. 1746). Nebýt Války o rakouské dědictví, která vypukla po smrti Karla VI., pokračoval by Josef Antonín zřejmě v otcových stopách. Před pruskou invazí však utekl roku 1741 do Vídně, kde zpočátku sloužil u hraběte Františka Jindřicha Šlika (1696–1766), majitele zámku ve Štěpánově rodném městě Kopidlně. Hrabě Šlik patřil k velkým milovníkům hudby a štědrým mecenášům. Zařídil Štěpánovi studium kompozice a hry na cembalo u Georga Christopa Wagenseila (1715–1777)⁶ a také se díky

němu mohl učit hře na housle u kapelníka hraběcího orchestru Hammela.⁷

Štěpán ve Vídni záhy získal výbornou reputaci jako virtuos na klávesové nástroje. Ve svém cestopisu ho chválí i hudební skladatel a teoretik Charles Burney, který ve Vídni pobýval v roce 1772: „Zmínky dále zasluhují: Scarlatti, synovec proslulého Domenica Scarlattiho, znamenitý loutnista Kohout, hobojsista Venturini, Albrechtsberger a *Stephani* [zvýraznila PŽ], vynikající pianisté, a Holanďan La Motte, nejlepší houslista a hráč z listu ve Vídni.“⁸ Také další cestovatel Christoph Friedrich Nicolai píše, že pro vídeňské publikum existovali jako pianisté jedině Koželuh a Štěpán.⁹

Od roku 1766 do roku 1775 působil Štěpán na doporučení svého krajana Františka Ignáce Tůmy a G. Ch. Wagenseila jako učitel císařských dětí (Marie Caroliny – pozdější neapolské královny, Elisabeth a Marie Antonie – příští francouzské královny). Byl prvním hudebníkem pocházejícím z Čech, který tuto pozici zastával. Kromě toho učil i v dalších šlechtických rodinách, mezi jeho žákyně patřila např. Karoline von Greiner či Madeleine von Kurzböck. Ocenění jeho skladatelské i pedagogické práce najdeme v dobovém tisku – *Realzeitung*, 1771:

„Pan Joseph Anton Steffan podává obecnstvu novou práci, sonátu pro klavír. Sláva tohoto zasloužilého skladatele je tak velká, že už není nutné zdržovat čtenáře tohoto listu nejprve důkazy. Upozorňujeme je na jeho již vyšlé klavírní skladby. Jeho níže uvedených VI Divertiment, jeho Preludia, která věnoval svým žákům a milovníkům hudby, jeho ostatní sonáty komponované pro klavír ukazují mistra teoretického i praktického hudebního umění. Jaké štěstí [je] však toto umění! Pan Steffan se zavazuje veřejnému dobru, neboť se sám věnuje jinak tak nesnadnému úkolu učitele praktické části hudebního umění, ale zároveň se těší odměnám slávy, že má žáky a žákyně, kteří dělají čest jeho vyučování. Ve Vídni je mezi jinými jeho vznešená žákyně, která zasluhuje obdiv každého hudebníka; jaký výraz citu, správný prstoklad, vyrovnaný pohyb, věci, které se zřídka spolu vyskytují, zvláště u krásného pohlaví, dokonce ovládnutí generálbasu, které jim jinak působí tolik mrzutostí, ukazují velikost génia a umění mistra. Jak je možno prudké, silné i něžné výrazy ve skladbách rytíře von Glucka nebo Gassmanna správně vycítit, aniž se ucho navykne správnému postupu harmonických a melodických tónů; až k této znalosti by měl dospět každý milovník a milovnice hudebního umění. A kdo je může až tam dovést? Steffan.“¹⁰

¹ Karel Hůlka. „Josef Antonín Štěpán“. *Hudební revue*. 1914, roč. 7, s. 13–19, 67–72, 124–130.

² František Alois Vacek. „Josef Štěpán z Kopidlna, později po vlasku Štefány nazvaný, císař. král. dvorský klavírní mistr, šlechtitný vlastenec a příznivec školy“. *Přítel mládeže*. 1827, roč. 5, s. 32–46.

³ Dana Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

⁴ Howard Picton. *The life and works of Joseph Anton Steffan (1726–1797): With special reference to his keyboard concertos*. New York–London: Garland, 1989.

⁵ D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 7.

⁶ Georg Christoph Wagenseil byl rakouský skladatel a hráč na klávesové nástroje, žák Johanna Josepha Fuxe (1660–1741). Působil jako dvorní skladatel, varhaník a učitel na císařském dvoře ve Vídni. Mezi jeho další žáky patřili např. Leopold Hofmann (1738–1793), František Xaver Dušek (1731–1799) či Giovanni Antonio Matielli (c. 1733–1805).

⁷ Křestní jméno ani dataci tohoto hudebníka se nepodařilo dohledat. Dana Šetková zmiňuje, že „Šlik brzy poznal hochovy výjimečné vlohy a světil ho péčí svého kapelníka Hammela, který ho učil hře na housle. [...] Po Hammelově smrti stává se Štěpán kapelníkem u hraběte Šlika, ale v této funkci asi dlouho nesetřval, neboť Wagenseil těžce postižený dnou, ho doporučuje místo sebe jako učitele klavíru ke dvoru císařovny Marie Terezie.“ D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 9.

⁸ Charles Burney. *Hudební cestopis 18. věku*. Přeložila Jaroslava Pippichová. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 275.

⁹ Christoph Friedrich Nicolai. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* [Bd IV]. Berlin–Stettin: [s.n.], 1783–1796, s. 556.

¹⁰ „Der Herr Joseph Anton Steffan liefert dem geehrten Publikum eine neue Arbeit, eine Sonate fürs Klavier. Der Ruhm dieses verdienstvollen Thonkünstlers ist so groß, daß man nicht erst nötig hat die Leser dieses Blatts mit Beweisthümen

Poté, co ve svých padesáti letech skladatel oslepl a byl tak vyřazen ze společenského života, byla mu dvorským protokolem přiznána doživotní roční renta 500 florinů.¹¹ I když později podstoupil operaci očí, zrak již nikdy zcela zpět nezískal. Do konce života žil v ústraní a komponoval. Štěpán zemřel ve Vídni 12. 4. 1797¹² a většinu své pozůstalosti odkázal škole v Kopidlně. V jeho poslední vůli se píše: „Žádám, aby kapitál byl uložen na úroky, ze kterých by se chudým kopidlenským dětem opatroval papír, školní knihy, hudební nástroje a jiné potřeby.“¹³

Dílo

Štěpánův hudební odkaz je rozmanitý, komponoval symfonie, písně (*Sammlung Deutsche Lieder*), chrámové skladby (*Stabat Mater*, 2 vánoční pastorely, mše, *Laudate Pueri*, *Requiem*) či singspiely (*Der Doktor Daunderlaun*). Těžiště jeho tvorby ovšem leží v komorní hudbě a skladbách pro klávesové nástroje. Byl považován za nejlepšího skladatele menuetů ve Vídni, ale také za jednoho z nejzajímavějších a nejpokrokovějších skladatelů koncertů pro klávesové nástroje před W. A. Mozartem.

Část skladeb pro klávesové nástroje se zachovala pouze v opisech zejména v arcibiskupském archivu v Kroměříži (variaci, programní skladby, capriccia, koncerty), část vyšla již za Štěpánova života tiskem. Štěpán vydával skladby patrně vlastním nákladem a nechal rýt u knihkupců (Agostino Bernardi, Joseph Edlen von Kurzböck). Noty bylo možno koupit přímo u autora, nebo v knihkupectví. Datace dochovaných tištěných děl je přibližná (v notách není až na výjimky uvedena), vychází zejména z inzerce v dobovém tisku (WD = *Wiener Diarium*, RZ = *Realzeitung*). Vydávané sonáty *Es dur*, *B dur* a *A dur* jsou zvláště zřetelné:

- VI Divertimenti da Cimbalo, Opera I (WD 1759),

aufzuhalten. Wir verweisen sie an seine bereits herausgegebenen Klavierstücke. Seine niedergeschriebenen sechs Divertimenti, seine Preludien, die er seinen Schülern und den Liebhabern der Musik zugeschrieben, seine übrigen fürs Klavier gesetzten Sonaten zeigen einen Meister der theoretischen und praktischen Tonkunst. Welch Glück aber diese Kunst! Herr Steffan verpflichtet sich dem gemeinen Besten, da er sich selbst dem sonst so beschwerlichen Amte eines Lehrers, des praktischen Theiles der Tonkunst, widmet, allein er genießt auch die Belohnung des Ruhms, Schüler und Schülerinnen zu haben, die seiner Unterrichtung Ehre machen. Wien besitzt unter anderen eine vornehme Schülerin von ihm, welche die Bewunderung jedes Thonkünstlers verdient; wahrer Ausdruck der Empfindung, richtige Fingersetzung, gleichzeitige Bewegung, Dinge, welche selten beyeinander, führnehmlich bey schönen Geschlechtern, gefunden werden, sogar die sonst denenselben so verdrüßliche Erlernung des Generalbasses, zeigen die Größe des Genies, und die Kunst des Meisters. Wie ist möglich, die heftigen, starken, zärtlichen Ausdrücke in der Composition eines Chevalier von Gluck, eines Gassmanns richtig zu empfinden, ohne sein Ohr an eine richtige Fortschreitung harmonischer und melodischer Thöne zu gewöhnen; bis zu dieser Kenntnis sollte jeder Liebhaber und Liebhaberin der Thonkunst gelangen. Und wer kann sie dahin bringen? Ein Steffan.“ Citováno dle D. Šetkové. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 10–11.

¹¹ H. Picton. *The life and works of Joseph Anton Stephan (1726–1797): With special reference to his keyboard concertos*, s. 410.

¹² *Tamtéž*, s. 412; viz také D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 14.

¹³ „Capital [will ich] soll auf Interesse angeleget werden, und allein von denen interessen die arme Kopidlner Kinder, als Beytrag für das papir, Lehrbücheln, instrumenta zur Musik, und zur christlichenlehr und weiteren nothwendigkeiten, sollen gebrauch machen und genuss haben.“ Citováno dle H. Picton. *The life and works of Joseph Anton Stephan (1726–1797)*, s. 411; viz též D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 13–14.

- VI Sonate da Cimbalo, Opera II (WD 1760),
- 40 Preludi per il Diversi Tuoni (WD 1762),
- III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte prima (WD 1763),
- III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte seconda (RZ 1771),
- III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte terza (RZ 1771 – ztraceno),
- *Sonata I. per il Clavicembalo* (RZ 1771),
- Six Sonates Choisies pour le Clavecin ou le Forte-piano, avec un Accompagnement de Violon ad libitum (c. 1772),
- Six Concertos pour Clavecin ou Harpe avec Accompagnement de Violons, Violoncelles, Flûtes et Cors de Chasse, op. 3 (c. 1772).
- *Sonata II. per il Clavicembalo* (WD 1776),
- *Sonata III. per il Clavicembalo* (WD 1776),
- 90 Cadenze, Fermade, e Capricci per il Cembalo o Fortepiano (1783 – jediné označení roku na přebalu not),
- 25 Variationi per il Cembalo di Forte Piano (c. 1785).

Josef Antonín Štěpán stál u zrodu klasické sonáty. Ta u něj má zpočátku ještě suitový charakter vyznačující se tonální spřízněností a kolísajícím počtem vět, množstvím vložených tanců a ozdob. Přibývající sonátové znaky nalezneme nejen v jeho prvních větách, ale i u volných vět či menuetů. Štěpán používá kontrastní témata; vedlejší téma se stává často myšlenkovým těžištěm expozice. V repríze se vyhýbá doslovnému opakování a pracuje s melodickými, artikulačními či harmonickými obměnami tématu. V závěrečných větách používá často rondo, které kombinuje s jinými formami (např. variacemi).¹⁴ Tím jeho experimenty nekončí, *Sonátu G dur* (PicŠ. 13), uvedenou v Breitkopfově katalogu v roce 1763, Štěpán poprvé uvádí pomalou introdukcí. Takový způsob zahájení sonátového cyklu se u jeho současníků v této době ještě nevyskytuje. Štěpánovy pozdní skladby se vyznačují množstvím tempových, agogických a dynamických změn souvisejících s rychlejším střídáním nálad a také hybridními formami (kombinacemi sonátové formy, variací a ronda).

Tato edice by nevznikla bez vstřícnosti archivů uchovávajících prameny vydávaných skladeb (České muzeum hudby Národní muzeum, Praha; Gesellschaft der Musikfreunde, Vídeň; Staatsbibliothek zu Berlin, Berlín; Benediktinerstift, Bibliothek und Musikarchiv, Seitenstetten). Zvláštní poděkování patří zejména kurátorce hudebního archivu Arcidiecézního muzea v Kroměříži Kateřině Fajtlové, za vyřízení žádosti o poskytnutí svolení k otištění reprodukcí pramenů z této sbírky. Za konzultace a cenné připomínky k textu dále děkuji Václavu Luksovi, Václavu Kapsovi, Bernhardu Klapprottovi a Ludovice Mosca. Nejvíce si cením velké pomoci prof. Giedré Lukšaitė-Mrázkové a redaktora Petra Zvěřiny, kteří se mnou připravili tuto edici k vydání a také podpory všech mých blízkých.

Petra Žďárská

¹⁴ „První Štěpánovo rondo je tedy z r. 1757. [...] Wagenseil ani Haydn v té době rondo ještě nepsali a Mozart složil své první francouzské rondo r. 1774.“ D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 31.

Preface

Josef Antonín Štěpán / Joseph Anton Steffan (1726–1797) was an important figure in Viennese musical life of the eighteenth century. His works influenced a large number of his contemporaries, including Joseph Haydn (1732–1809), Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813), Leopold Koželuh (1747–1818), and Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). His compositional procedures departed from period conventions: a number of his sonatas and concertos for keyboard instruments begin with a slow introduction to an opening fast movement; he experimented with one-movement forms (sonatas, capriccios); in 1778 he published the very first collection of German songs with piano accompaniment in Vienna. The foundation for his music is his detailed knowledge of counterpoint and thoroughbass practice, and he draws on influences from Italian music and the gallant style. In his late works, he even arrives at a Pre-Romantic style. It is incomprehensible that he has nearly been forgotten in spite of his fame in his own day.

One of the most important steps leading towards Štěpán's rediscovery was a paper by Karel Hůlka in the compendium *Hudební revue* (Musical Review, 1914),¹ which followed up on the most extensive known biography by the dean and writer František Alois Vacek, published in Ziegler's journal *Přítel mládeže* (Friend of Youth, 1827).² In the latter half of the twentieth century, Dana Šetková³ and Howard Picton⁴ published two major musicological studies on the subject. The latter study includes a thematic catalogue of Štěpán's works.

The Composer

Very little remains to document directly the life of J. A. Štěpán: an entry in the registry of births, three court protocols, a last will and testament in his own hand, and a certificate of death.⁵ He was born in Kopidlno to the family of the cantor Jan Štěpán (1692–1746), and he was baptized there on 14 March 1726. He seems to have received his first musical training from his father, who worked in Kopidlno first as a schoolteacher (1715–1721), then as an organist (from 1722), cantor, and municipal scribe (from 1723 until his death in 1746). Had it not been for the War of the Austrian Succession, which erupted after the death of Charles VI, Josef Antonín would apparently have continued in his father's footsteps, but before the Prussian invasion he fled to Vienna in 1741, where he initially served under Count Franz Heinrich von Schlik (1696–1766), the owner of the castle in Kopidlno, Štěpán's birthplace. Count von Schlik was a great music lover and a generous patron. He arranged for Štěpán to study composition and harpsichord playing with Georg Christoph Wagenseil (1715–1777).⁶ It was also thanks to Schlik that Štěpán

was able to learn to play violin from Hammel, the *Kapellmeister* of the count's orchestra.⁷

In Vienna, Štěpán quickly earned an excellent reputation as a virtuoso player of keyboard instruments. He received praise in the travel journal of the composer and theorist Charles Burney, who was staying in Vienna in 1772: "Also worthy of mention: Scarlatti, the nephew of the famed Domenico Scarlatti, the superb lute player Kohout, the oboist Venturini, the outstanding pianists Albrechtsberger and *Stephani* [emphasis by PŽ], and the Dutchman La Motte, who is the best violinist and sight reader in Vienna."⁸ Another traveler, Christoph Friedrich Nicolai, writes that as far as the Vienna public was concerned, the only pianists were Koželuh and Štěpán.⁹

From 1766 to 1775, Štěpán served at the recommendation of his compatriot František Ignác Tůma and of G. C. Wagenseil as the teacher of the empress's children (Maria Carolina – later the Queen of Naples, Elisabeth, and Maria Antonia – later the Queen of France). He was the first musician from Bohemia to hold this position. He also taught in the homes of other noble families, and his pupils included Karoline von Greiner and Madeleine von Kurzböck. There is an appraisal of his work as a composer and teacher in the period press – *Realzeitung*, 1771:

"Mr. Joseph Anton Steffan is presenting a new work to the public, a piano sonata. The fame of this worthy composer is so great that the readers of this newspaper need not be detained with any preliminary proof. We need only remind them of the piano compositions he has already had published. His Six Divertimentos mentioned below, his Preludes, which he dedicated to his pupils and music lovers, and his other sonatas composed for piano show him to be a master of the theoretical and practical art of music. How fortunate we are to enjoy his artistry! Mr. Steffan is committed to the public good, dedicating himself to what is in any case the difficult task of teaching the practical part of the art of music, but at the same time he enjoys the rewards of fame, in that he has male and female pupils who are a credit to his teaching. In Vienna there is, among others, his noble female pupil, who deserves the admiration of every musician; what expression of feelings, accuracy of fingerings, evenness of motion, things that seldom occur together, especially among those of the fairer sex! She even displays mastery of thoroughbass, which otherwise causes pupils such vexation, and this shows the greatness of the master's genius and artistry. How would it be possible to sense correctly the vehement, powerful, and tender expression in the compositions of the Ritter von Gluck or of Gassmann without training the ear in the correct

his other pupils were Leopold Hofmann (1738–1793), František Xaver Dušek (1731–1799), and Giovanni Antonio Matielli (ca. 1733–1805).

⁷ Neither the given name nor the dates of this musician's birth and death have been found. According to Dana Šetková: "Schlik soon recognized the boy's extraordinary gifts and entrusted him to the care of his Kapellmeister Hammel, who taught him to play the violin. [...] After Hammel's death, Štěpán became the Kapellmeister for Count von Schlik, but he did not remain in that position for long, because Wagenseil, being severely afflicted with gout, recommended Štěpán as his replacement as the piano teacher at the court of Empress Maria Theresa." D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, p. 9.

⁸ Charles Burney. *Hudební cestopis 18. věku* [Musical travelogue of the 18th century] Translation: Jaroslava Pippichová. Praha: Státní hudební vydavatelství [State Music Publisher], 1966, p. 275.

⁹ Christoph Friedrich Nicolai. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* [Bd IV]. Berlin–Stettin: [s.n.], 1783–1796, p. 556.

¹ Karel Hůlka. "Josef Antonín Štěpán". *Hudební revue*. [Musical Review] 1914, 7th annual ed., pp. 13–19, 67–72, 124–130.

² František Alois Vacek. "Josef Štěpán z Kopidlna [later called Štefány by the Italians, Imperial and Royal Court Piano Teacher, noble patriot, and patron of the school]". *Přítel mládeže*. [Friend of Youth] 1827, 5th annual ed., pp. 32–46.

³ Dana Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána* [Piano Works of Josef Antonín Štěpán]. Praha: Státní hudební vydavatelství [State Music Publisher], 1965.

⁴ Howard Picton. *The life and works of Joseph Anton Stephan (1726–1797): With special reference to his keyboard concertos*. New York – London: Garland, 1989.

⁵ D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, p. 7.

⁶ Georg Christoph Wagenseil was an Austrian composer, a player of keyboard instruments, and a pupil of Johann Joseph Fux (1660–1741). He served as a court composer, organist, and teacher at the imperial court in Vienna. Among

harmonic and melodic progressions? Every lover of the art of music, whether male or female, should achieve such a level of knowledge. And who is capable of leading them to it? Steffan.”¹⁰

When the composer went blind at the age of fifty, resulting in his exclusion from social life, a court decree granted him a lifelong annual pension of 500 florins.¹¹ Although he later underwent eye surgery, he never fully regained his sight. He remained in seclusion to the end of his days, and he continued to compose. Štěpán died in Vienna on 12 April 1797,¹² and he left most of his estate to the school in Kopidlno. In his last will and testament, he wrote: “I ask that the capital be invested at interest, and that it be used to furnish the poor children of Kopidlno with paper, school books, musical instruments, and other necessities.”¹³

Works

Štěpán’s musical legacy is diverse. He composed symphonies, songs (*Sammlung Deutsche Lieder*), sacred works (*Stabat Mater*, 2 Christmas pastorelas, Masses, *Laudate Pueri*, and a *Requiem*), and singspiels (*Der Doktor Daunderlaun*), but the bulk of his oeuvre consists of chamber music and compositions for keyboard instruments. He was regarded as the best composer of minuets in Vienna, but also as one of most interesting and progressive composers of concertos for keyboard instruments before W. A. Mozart.

Some of his works for keyboard instruments have been preserved only in copies, mostly in the archives of the archbishop in Kroměříž (variations, programmatic compositions, capriccios, concertos), while others appeared in print already during Štěpán’s lifetime. Štěpán seems to have had those compositions published at his own expense and had them engraved by book printers (Agostino Bernardi, Joseph Edlen von Kurzböck). The music could be bought directly from the composer or at a book store.

¹⁰ “Der Herr Joseph Anton Steffan liefert dem geehrten Publikum eine neue Arbeit, eine Sonate fürs Klavier. Der Ruhm dieses verdienstvollen Thonkünstlers ist so groß, daß man nicht erst nötig hat die Leser dieses Blatts mit Beweisthümern aufzuhalten. Wir verweisen sie an seine bereits herausgegebenen Klavierstücke. Seine niedergeschriebenen sechs Divertimenti, seine Preludien, die er seinen Schülern und den Liebhabern der Musik zugeschrieben, seine übrigen fürs Klavier gesetzten Sonaten zeigen einen Meister der theoretischen und praktischen Tonkunst. Welch Glück aber diese Kunst! Herr Steffan verpflichtet sich dem gemeinen Besten, da er sich selbst dem sonst so beschwerlichen Amte eines Lehrers, des praktischen Theiles der Tonkunst, widmet, allein er genießt auch die Belohnung des Ruhms, Schüler und Schülerinnen zu haben, die seiner Unterrichtung Ehre machen. Wien besitzt unter anderen eine vornehme Schülerin von ihm, welche die Bewunderung jedes Thonkünstlers verdienet; wahrer Ausdruck der Empfindung, richtige Fingersetzung, gleichzeitige Bewegung, Dinge, welche selten beyeinandern, führnehmlich bey dem schönen Geschlechte, gefunden werden, sogar die sonst denenselben so verdrüßliche Erlernung des Generalbasses, zeigen die Größe des Genies, und die Kunst des Meisters. Wie ist möglich, die heftigen, starken, zärtlichen Ausdrücke in der Composition eines Chevalier von Gluck, eines Gassmanns richtig zu empfinden, ohne sein Ohr an eine richtige Fortschreitung harmonischer und melodischer Thöne zu gewöhnen; bis zu dieser Kenntnis sollte jeder Liebhaber und Liebhaberin der Thonkunst gelangen. Und wer kann sie dahin bringen? Ein Steffan.” from D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, pp. 10–11.

¹¹ H. Picton. *The life and works of Joseph Anton Stephan (1726–1797): With special reference to his keyboard concertos*, p. 410.

¹² *Ibid.*, p. 412; see also D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, p. 14.

¹³ “Capital [will ich] soll auf Interesse angeleget werden, und allein von denen interessen die arme Kopidlner Kinder, als Beytrag für das papir, Lehrbücheln, instrumenta zur Musik, und zur christlichenlehr und weiteren nothwendigkeiten, sollen gebrauch machen und genuss haben.” After H. Picton. *The life and works of Joseph Anton Stephan (1726–1797)*, p. 411; see also D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, pp. 13–14.

The dating of the preserved printed works is approximate (dates appear in the printed music only exceptionally), and it is based mostly on advertising in the period press (WD = *Wiener Diarium*, RZ = *Realzeitung*). The published sonatas in *E flat major*, *B flat major*, and *A major* are highlighted:

- VI Divertimenti da Cimbalo, Opera I (WD 1759),
- VI Sonate da Cimbalo, Opera II (WD 1760),
- 40 Preludi per il Diversi Tuoni (WD 1762),
- III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte prima (WD 1763),
- III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte seconda (RZ 1771),
- III Sonate da Cembalo, Opera III, Parte terza (RZ 1771 – lost),
- *Sonata I. per il Clavicembalo* (RZ 1771),
- Six Sonates Choiesies pour le Clavecin ou le Forte-piano, avec un Accompagnement de Violon ad libitum (c. 1772),
- Six Concertos pour Clavecin ou Harpe avec Accompagnement de Violons, Violoncelles, Flûtes et Cors de Chasse, op. 3 (c. 1772).
- *Sonata II. per il Clavicembalo* (WD 1776),
- *Sonata III. per il Clavicembalo* (WD 1776),
- 90 Cadenze, Fermade, e Capricci per il Cembalo o Fortepiano (1783 – the only indication of the year on the sheet cover),
- 25 Variationi per il Cembalo di Forte Piano (c. 1785).

Josef Antonín Štěpán was one of the pioneers the Classical sonata. At first, his sonatas still bore the character of suites, with the use of closely related keys, varying numbers of movements and inserted dances, and plentiful ornamentation. We increasingly find sonata features not only in his first movements, but also in his slow movements and minuets. Štěpán uses contrasting themes; his secondary themes often become the conceptual centerpieces of expositions. The recapitulations avoid literal repetition and playfully change the themes’ melodies, articulation, and harmonies. In his finales, he frequently employs the rondo form, which he combines with other forms (e.g. variations).¹⁴ But his experiments do not stop there; in his *Sonata in G Major* (PicŠ. 13), listed in Breitkopf’s catalogue in 1763, Štěpán first uses a slow introduction. At that time, the sonatas of his contemporaries were not yet beginning in this manner. Štěpán’s later works are characterized by frequent tempo, agogic, and dynamic changes in connection with a quicker alternation of moods, and also hybrid forms (combinations of sonata forms, variations, and rondos).

This edition could not have been created without the cooperation of the archives holding the sources of the works being published (National Museum – Czech Museum of Music in Prague; Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna; Staatsbibliothek zu Berlin; Benediktinerstift, Bibliothek und Musikarchiv, Seitenstetten). A special debt of thanks is owed in particular to Kateřina Fajtllová, the curator of the music archives of the Kroměříž Archdiocesan Museum, for having handled our request for permission to print reproductions of the sources from this collection. I also wish to thank Václav Luks, Václav Kapsa, Ludovica Mosca, and Bernhard Klapprott for their consultation and valuable comments on the text. Above all, I appreciate the great assistance of Professor Giedrė Lukšaitė-Mrážková and of the editor Petr Zvěřina, who prepared this edition for publication together with me. I am also grateful to all those who are close to me for their support.

Petra Žďárská

¹⁴ “The first rondo by Štěpán is from 1757. [...] Wagenseil or Haydn did not compose rondos at that time and Mozart wrote his first French style rondo in 1774.” D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, p. 31.

Obecné povědomí o tomto skladateli je poměrně malé, z tohoto důvodu zde uvádíme soupis základní literatury a notových edic, které jsou Štěpánovi věnovány:

There is relatively little general awareness of this composer, and for this reason, we are including a bibliography of literature devoted to Štěpán and musical editions of his works:

Základní literatura o Josefu Antonínu Štěpánovi | Literature about Joseph Anton Stephan

Picton, Howard. *The life and works of Joseph Anton Stephan (1726–1797): With special reference to his keyboard concertos*. New York – London: Garland, 1989.

Šetková, Dana. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána* [Piano Works of Josef Antonín Štěpán]. Praha: Státní hudební vydavatelství [State Music Publisher], 1965.

Moderní edice skladeb J. A. Štěpána pro klávesové nástroje | Modern Editions of Works by J. A. Steffan for Keyboard Instruments

Růčková, Ilona. *Notové vydání klavírního koncertu Es dur J. A. Štěpána* | *Publication de la notation musicale du Concerto pour piano en mi bémol majeur de J. A. Štěpán* | *Printed score of Piano Concerto in E-flat major by J. A. Štěpán*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně [Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno], 2012.

Steffan, Joseph Anton. *Capricci* [urtext]. Herausgeber: Alexander Weinmann, Fingersatz: Hans-Martin Theopold. Wien: Henle, 1971.
— *Concerto in D major*. Edited by Howard J. Picton. London: Oxford University Press, 1976.

— *Piano concerto in B-flat*. Edited by Howard J. Picton. Madison: A-R Editions, 1980.

Štěpán, Josef Antonín. *Composizioni per piano. Volume primo*. Revised by Dana Šetková, edited by Dr. Jan Racek. Praha: Státní hudební vydavatelství [State Music Publisher], 1964.

— *Composizioni per piano. Volume secondo*. Revised by Dana Šetková, edited by Dr. Jan Racek. Praha: Supraphon, 1968.

— *Concerto in D per il clavicembalo, flauto traverso, violino, corni e contrabasso*. Revised by Vratislav Bělský, edited by Dr. Jan Racek. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění [State Publishing House of Literature, Music and Art], 1959.

Steffan.
A 275

Sonata I.
per il
Clavicembalo
da
Giuseppe Antonio Steffan
Licenza a Vienna appreso Agostino Bernardi Merc. di Libri -

ARČIBISKUPSKÝ
HUDEBNÍ ARCHIV
V KROMĚŘÍŽI

1

Sonata Prima. *Allegro moderato*

2

2

Sonata Es dur (PicŠ. 19) – titulní list a úvod první věty
(Hudební archiv Arcibiskupského zámku v Kroměříži – CZ–KR; A 2682).

Sonata in E Flat Major (PicŠ. 19) – Front page and first bars of the 1st movement
(Musical archive of the Archbishop's Chateau in Kroměříž – CZ–KR; A 2682).

Sonáta Es dur | Sonata in E flat Major (Picš. 19)

Allegro moderato

3

5

7

9

11

* Oblouček zdůrazňuje, že je nutno plně dodržet uvedenou rytmickou hodnotu. Platí i pro další podobné obloučky v této a následujících sonátách.

* The slur emphasizes the need to hold out the full rhythmic value as written. This also applies to other similar slurs in this and the following sonatas.

13

Musical notation for measures 13-14. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 13 features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a triplet of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 14 continues with similar textures.

15

Musical notation for measures 15-16. Measure 15 has a repeat sign. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment. Measure 16 continues the melodic and accompanimental patterns.

18

Musical notation for measures 18-19. Measure 18 includes a trill (t) in the right hand. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a simple accompaniment. Measure 19 continues the melodic and accompanimental patterns.

20

Musical notation for measures 20-21. Measure 20 features a triplet of eighth notes in the right hand. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a simple accompaniment. Measure 21 continues the melodic and accompanimental patterns.

22

Musical notation for measures 22-23. Measure 22 includes a trill (t) in the right hand. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a simple accompaniment. Measure 23 continues the melodic and accompanimental patterns.

24

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 features a triplet of eighth notes in the right hand. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a simple accompaniment. Measure 25 continues the melodic and accompanimental patterns.

26

Musical notation for measures 26-27. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 26 features a treble staff with eighth-note patterns, some with slurs and accents, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 27 continues the treble staff's melodic line with a triplet of eighth notes and a final flourish.

28

Musical notation for measures 28-29. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 28 shows a treble staff with a complex melodic line involving slurs and accents, and a bass staff with a consistent eighth-note accompaniment. Measure 29 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a more active accompaniment.

30

Musical notation for measures 30-31. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 30 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 31 continues the treble staff's melodic line with a slur and a final note, while the bass staff accompaniment remains consistent.

32

Musical notation for measures 32-33. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 32 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 33 continues the treble staff's melodic line with a slur and a final note, while the bass staff accompaniment remains consistent.

34

Musical notation for measures 34-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 34 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 35 continues the treble staff's melodic line with a slur and a final note, while the bass staff accompaniment remains consistent.

36

Musical notation for measures 36-37. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 36 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 37 continues the treble staff's melodic line with a slur and a final note, while the bass staff accompaniment remains consistent.

38

Musical score for measures 38-39. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 38 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 39 continues with similar rhythmic patterns and includes a fermata over the final note of the right hand.

40

Musical score for measures 40-41. Measure 40 has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 41 features a half note in the right hand with a *t* (tutti) marking and a half note in the left hand.

42

Musical score for measures 42-43. Measure 42 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 43 features a half note in the right hand with a *t* (tutti) marking and a half note in the left hand.

44

Musical score for measures 44-45. Measure 44 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 45 continues with similar rhythmic patterns.

46

Musical score for measures 46-47. Measure 46 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 47 features a half note in the right hand and a half note in the left hand.

48

Musical score for measures 48-49. Measure 48 has a half note in the right hand with a *t* (tutti) marking and a half note in the left hand. Measure 49 features a half note in the right hand with a *t* (tutti) marking and a half note in the left hand.

50

Musical score for measures 50-51. Measure 50 features a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 51 has a half note in the right hand and a half note in the left hand, ending with a repeat sign.

Andante non molto

Musical notation for measures 6-9. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats. Measure 6 features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a 't' (tutti) dynamic. Measures 7-9 continue with similar rhythmic patterns, including slurs and accents.

Musical notation for measures 10-13. Measure 10 begins with a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 11-13 show a continuation of the melodic line with various articulations and slurs.

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 15-17 show a continuation of the melodic line with various articulations and slurs.

Musical notation for measures 18-21. Measure 18 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 19-21 show a continuation of the melodic line with various articulations and slurs.

Musical notation for measures 22-25. Measure 22 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 23-25 show a continuation of the melodic line with various articulations and slurs.

Musical notation for measures 26-29. Measure 26 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 27-29 show a continuation of the melodic line with various articulations and slurs.

Musical notation for measures 30-33. Measure 30 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 31-33 show a continuation of the melodic line with various articulations and slurs.

32

37



42



47

51

55

58

* Odstraněn sporný oblouček; uvedené místo lze rytmicky provést: a)  či b) 

* The doubtful slur has been removed; the rhythm of the passage in question can be played as: a)  or b) 

Menuet

Musical score for Menuet, measures 1-28. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes trills (t) and slurs. The bass clef provides a steady accompaniment. Measure numbers 6, 12, 18, and 24 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

[Fine]

Trio

Musical score for Trio, measures 29-33. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes slurs and a triplet (3) in the bass clef. Measure numbers 29 and 33 are indicated at the start of their respective systems.

37

43

49

55

59

63

67

Menuet da Capo [al Fine]

* R: = *petite reprise*; uvedený úsek (t. 62–69) je opakován až při druhé repetici.

* R: = *petite reprise*; the passage in question (bb. 62–69) does not appear again until the second repetition.

Allegro

Musical score for measures 1-8. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

9

Musical score for measures 9-15. Measure 10 includes a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a 't' (trill) above it. The left hand continues with a steady accompaniment.

16

Musical score for measures 16-22. Measure 17 features a trill in the right hand, marked with a 't' above it. The piece continues with intricate melodic and harmonic development.

23

Musical score for measures 23-29. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides a consistent accompaniment.

30

Musical score for measures 30-36. Measures 30 and 32 feature fortissimo accents (*sfz*) in the left hand. A repeat sign is present at the end of measure 34. Measure 36 includes a trill in the right hand, marked with a 't' above it.

37

Musical score for measures 37-44. Measures 38, 40, and 42 feature trills in the right hand, each marked with a 't' above it. The left hand accompaniment remains active.

45

Musical score for measures 45-51. Measures 46 and 48 feature fortissimo accents (*sfz*) in the left hand. The piece concludes with a final melodic flourish in the right hand.

53

Musical score for measures 53-59. The system consists of two staves. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 54. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and accents.

60

Musical score for measures 60-67. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 60 and a trill in measure 61. The left hand continues with a steady accompaniment.

68

Musical score for measures 68-75. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

76

Musical score for measures 76-83. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 77 and a trill in measure 78. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

84

Musical score for measures 84-90. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

91

Musical score for measures 91-97. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 92 and a trill in measure 93. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

98

Musical score for measures 98-104. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 99 and a trill in measure 100. The left hand features a rhythmic accompaniment with slurs and accents, and includes fortissimo (*sfz*) markings in measures 101 and 102.

Sonáta B dur | Sonata in B flat Major (PicŠ. 20)

Andante

The image displays the first 16 measures of the Sonata in B flat Major (PicŠ. 20) by Beethoven, marked Andante. The score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-3) features a melodic line in the treble clef with a triplet of eighth notes in the final measure and a bass line of chords. The second system (measures 4-7) includes trills in the treble clef and a bass line with eighth notes. The third system (measures 8-11) shows a sixteenth-note figure in the treble clef and a bass line with eighth notes. The fourth system (measures 12-15) contains trills and a bass line with eighth notes. The fifth system (measures 16-19) features a melodic line in the treble clef with slurs and a bass line with eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and articulation marks.

20

Measures 20-23 of a piano piece. The music is in a minor key. Measure 20 features a complex, rapid sixteenth-note passage in the right hand, while the left hand has a simple accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 21. Measures 22 and 23 continue the melodic development in the right hand.

24

Measures 24-27. Measure 24 has a dynamic marking of *p* (piano). Measures 25 and 26 contain trills, indicated by the 'tr' symbol. Measure 27 features a double bar line and a fermata over the final note of the right hand.

28

Measures 28-31. Measure 28 has a dynamic marking of *p*. Measures 29 and 30 contain trills. Measure 31 features a double bar line and a fermata over the final note of the right hand.

32

Measures 32-36. Measure 32 has a dynamic marking of *p*. Measures 33 and 34 contain trills. Measure 35 has a dynamic marking of *f*. Measure 36 features a double bar line and a fermata over the final note of the right hand.

37

Measures 37-40. Measure 37 has a dynamic marking of *p*. Measure 38 contains a trill. Measure 39 has a dynamic marking of *f*. Measure 40 features a double bar line and a fermata over the final note of the right hand.

Allegro non molto

40

Musical notation for measures 40-42. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Measure 40 features a melodic line in the treble with a slur and a trill (tr) on the final note, and a bass line with eighth-note chords. Measure 41 continues the melodic line with a slur and a trill. Measure 42 shows the melodic line with a slur and a trill, and the bass line with eighth-note chords.

43

Musical notation for measures 43-45. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Measure 43 features a melodic line with a slur and a trill (tr), and a bass line with eighth-note chords. Measure 44 continues the melodic line with a slur and a trill. Measure 45 shows the melodic line with a slur and a trill, and the bass line with eighth-note chords.

46

Musical notation for measures 46-48. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Measure 46 features a melodic line with a slur and a trill (tr), and a bass line with eighth-note chords. Measure 47 continues the melodic line with a slur and a trill. Measure 48 shows the melodic line with a slur and a trill, and the bass line with eighth-note chords.

49

Musical notation for measures 49-50. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Measure 49 features a melodic line with a slur and a trill (tr), and a bass line with eighth-note chords. Measure 50 continues the melodic line with a slur and a trill.

51

Musical notation for measures 51-52. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Measure 51 features a melodic line with a slur and a trill (tr), and a bass line with eighth-note chords. Measure 52 continues the melodic line with a slur and a trill.

53

Musical notation for measures 53-55. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Measure 53 features a melodic line with a slur and a trill (tr), and a bass line with eighth-note chords. Measure 54 continues the melodic line with a slur and a trill. Measure 55 shows the melodic line with a slur and a trill, and the bass line with eighth-note chords.

56

Musical notation for measures 56-58. Measure 56 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a fermata over the final note. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 57 continues the treble line with a trill (t) on C5. Measure 58 shows a trill (t) on Bb4 in the treble and a fermata over the final bass note.

59

Musical notation for measures 59-61. Measure 59 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 60 continues the treble line with a trill (t) on C5. Measure 61 shows a trill (t) on Bb4 in the treble and a fermata over the final bass note.

62

Musical notation for measures 62-64. Measure 62 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a fermata over the final note. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 63 continues the treble line with a trill (t) on C5. Measure 64 shows a trill (t) on Bb4 in the treble and a fermata over the final bass note.

65

Musical notation for measures 65-67. Measure 65 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a fermata over the final note. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 66 continues the treble line with a trill (t) on C5. Measure 67 shows a trill (t) on Bb4 in the treble and a fermata over the final bass note.

68

Musical notation for measures 68-69. Measure 68 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a fermata over the final note. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 69 continues the treble line with a trill (t) on C5 and a fermata over the final bass note.

70

Musical notation for measures 70-71. Measure 70 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a fermata over the final note. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 71 continues the treble line with a trill (t) on C5 and a fermata over the final bass note.

72

Musical score for measures 72-73. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 72 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a slur over the last two notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 73 continues the treble line with a quarter rest followed by a quarter note, while the bass clef accompaniment continues.

74

Musical score for measures 74-75. Measure 74 has a treble clef with a melodic line starting on C5, moving to Bb4, A4, and G4, with a slur over the last two notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 75 continues the treble line with a quarter rest followed by a quarter note, while the bass clef accompaniment continues.

76

Musical score for measures 76-77. Measure 76 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a slur over the last two notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 77 continues the treble line with a quarter rest followed by a quarter note, while the bass clef accompaniment continues.

78

Musical score for measures 78-79. Measure 78 has a treble clef with a melodic line starting on C5, moving to Bb4, A4, and G4, with a slur over the last two notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 79 continues the treble line with a quarter rest followed by a quarter note, while the bass clef accompaniment continues.

80

Musical score for measures 80-81. Measure 80 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a slur over the last two notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 81 continues the treble line with a quarter rest followed by a quarter note, while the bass clef accompaniment continues.

82

Musical notation for measures 82-83. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 82 features a melodic line in the treble with a slur over the second half and a triplet in the bass. Measure 83 continues the melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass.

84

Musical notation for measures 84-85. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 84 features a melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 85 continues the melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass.

86

Musical notation for measures 86-88. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 86 features a melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 87 continues the melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 88 continues the melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass.

89

Musical notation for measures 89-90. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 89 features a melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 90 continues the melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass.

91

Musical notation for measures 91-92. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 91 features a melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 92 continues the melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass.

93

Musical score for measures 93-95. The piece is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. Measure 93 features a melodic line in the right hand with a slur and a grace note, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 94 continues the melodic development with a slur and a grace note. Measure 95 shows a change in the bass line with a grace note and a final chord.

96

Musical score for measures 96-98. Measure 96 has a right hand with a dense chordal texture and a bass line with a grace note. Measure 97 continues the chordal texture in the right hand and a melodic line in the bass. Measure 98 concludes with a final chord in the right hand and a grace note in the bass.

99

Musical score for measures 99-101. Measure 99 features a right hand with a chordal texture and a bass line with a grace note. Measure 100 has a right hand with a melodic line and a bass line with a grace note. Measure 101 continues the melodic line in the right hand and a bass line with a grace note. Dynamic markings *sfz* are present in measures 100 and 101.

102

Musical score for measures 102-104. Measure 102 has a right hand with a melodic line and a bass line with a grace note. Measure 103 continues the melodic line in the right hand and a bass line with a grace note. Measure 104 concludes with a final chord in the right hand and a grace note in the bass.

105

Musical score for measures 105-107. Measure 105 features a right hand with a melodic line and a bass line with a grace note. Measure 106 continues the melodic line in the right hand and a bass line with a grace note. Measure 107 concludes with a final chord in the right hand and a grace note in the bass. A *tr* marking is present in measure 105.

108

Musical score for measures 108-110. Measure 108 has a right hand with a melodic line and a bass line with a grace note. Measure 109 continues the melodic line in the right hand and a bass line with a grace note. Measure 110 concludes with a final chord in the right hand and a grace note in the bass. *tr* markings are present in measures 108 and 109.

111

Musical score for measures 111-113. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 111 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a triplet of eighth notes: G3, F3, E3. Measure 112 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 113 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

114

Musical score for measures 114-115. Measure 114 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 115 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

116

Musical score for measures 116-118. Measure 116 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 117 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 118 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

119

Musical score for measures 119-121. Measure 119 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 120 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 121 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

122

Musical score for measures 122-124. Measure 122 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 123 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 124 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

125

Musical score for measures 125-127. Measure 125 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 126 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 127 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the B4. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

Menuet

Musical score for Menuet, measures 1-40. The score is written in G minor, 3/4 time, and consists of two staves: Treble and Bass. Measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, and 37 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, trills (tr), triplets (3), and ornaments (R). The piece concludes with a double bar line and the word [Fine] in the bottom right corner.

[Fine]

Trio

43

47

53

60

64

69

75

[Trio] da Capo al Segno ♮
[e poi Menuet da Capo al Fine]

Andantino

This musical score is for a piece titled "Andantino" in 3/4 time, marked with a tempo of Andantino. The score is written for piano and consists of 18 measures. The key signature has one flat (B-flat). The notation is as follows:

- Measures 1-4:** The right hand plays a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note marked with a tenuto sign. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, with a triplet of eighth notes in the first measure.
- Measures 5-8:** The right hand continues with eighth-note patterns, some with slurs and tenuto marks. The left hand continues with eighth-note accompaniment, with some rests.
- Measures 9-11:** The right hand features more complex eighth-note patterns and slurs. The left hand has rests in measure 9 and then resumes with eighth notes.
- Measures 12-14:** The right hand has a series of chords and slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.
- Measures 15-17:** The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.
- Measure 18:** The right hand has a melodic line. The left hand has a triplet of eighth notes.

22

Musical notation for measures 22-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat. Measure 22 features a complex melodic line in the treble with a slur and a fermata. Measure 23 has a similar melodic line. Measure 24 includes a second ending bracket with a fermata. Measure 25 concludes with a melodic phrase.

26

Musical notation for measures 26-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat. Measure 26 has a melodic line with a slur. Measure 27 continues the melodic line. Measure 28 has a melodic line with a slur. Measure 29 concludes with a melodic phrase.

30

Musical notation for measures 30-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat. Measure 30 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 31 has a melodic line with a slur. Measure 32 has a melodic line with a slur. Measure 33 concludes with a melodic phrase.

34

Musical notation for measures 34-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat. Measure 34 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 35 has a melodic line with a slur. Measure 36 has a melodic line with a slur. Measure 37 concludes with a melodic phrase.

38

Musical notation for measures 38-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat. Measure 38 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 39 has a melodic line with a slur. Measure 40 has a melodic line with a slur. Measure 41 concludes with a melodic phrase.

42

Musical notation for measures 42-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat. Measure 42 has a melodic line with a slur. Measure 43 has a melodic line with a slur. Measure 44 has a melodic line with a slur. Measure 45 concludes with a melodic phrase.

Allegro assai

Musical score for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with slurs and a trill in measure 4. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.



Musical score for measures 6-10. The right hand continues with a melodic line, including a trill in measure 8. The left hand has a more active role with eighth-note patterns.



Musical score for measures 11-16. The right hand has a complex melodic line with many slurs. The left hand has a prominent eighth-note pattern in measures 12-14, with an asterisk marking a specific note in measure 13.

Musical score for measures 17-21. The right hand features a series of slurred eighth-note passages. The left hand has a steady accompaniment with some rests.

Musical score for measures 22-26. The right hand continues with slurred eighth-note patterns. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

Musical score for measures 27-31. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment with some rests.

* V tomto případě zachováváme původní zápis , ačkoliv je v následujícím podobném místě 

* In this case, we are retaining the original notation , although in the following similar passage it is 

31

Musical notation for measures 31-34. Treble clef has chords and melodic fragments. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

35

Musical notation for measures 35-38. Treble clef has chords and melodic fragments. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

39

Musical notation for measures 39-43. Treble clef has melodic lines with fingerings (2, 1, 2) and accents (t). Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

44

Musical notation for measures 44-48. Treble clef has melodic lines with accents (t) and triplets (3). Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

49

Musical notation for measures 49-53. Treble clef has melodic lines with accents (t) and triplets (3). Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

54

Musical notation for measures 54-57. Treble clef has melodic lines with accents (t) and a fermata. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

59

Musical score for measures 59-64. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 59 features a treble staff with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, with a trill (tr) over the final note. The bass staff has a simple accompaniment. Measure 60 continues the melodic line in the treble. Measure 61 has a trill on C5 in the treble. Measure 62 has a trill on B4 in the treble. Measure 63 has a trill on A4 in the treble. Measure 64 ends with a final chord in the treble.

65

Musical score for measures 65-70. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 65 has a treble staff with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The bass staff has a simple accompaniment. Measure 66 continues the melodic line in the treble. Measure 67 has a trill on C5 in the treble. Measure 68 has a trill on B4 in the treble. Measure 69 has a trill on A4 in the treble. Measure 70 ends with a final chord in the treble.

71

Musical score for measures 71-76. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 71 has a treble staff with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The bass staff has a simple accompaniment. Measure 72 continues the melodic line in the treble. Measure 73 has a trill on C5 in the treble. Measure 74 has a trill on B4 in the treble. Measure 75 has a trill on A4 in the treble. Measure 76 ends with a final chord in the treble.

77

Musical score for measures 77-82. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 77 has a treble staff with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The bass staff has a simple accompaniment. Measure 78 continues the melodic line in the treble. Measure 79 has a trill on C5 in the treble. Measure 80 has a trill on B4 in the treble. Measure 81 has a trill on A4 in the treble. Measure 82 ends with a final chord in the treble.

83

Musical score for measures 83-89. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 83 has a treble staff with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The bass staff has a simple accompaniment. Measure 84 continues the melodic line in the treble. Measure 85 has a trill on C5 in the treble. Measure 86 has a trill on B4 in the treble. Measure 87 has a trill on A4 in the treble. Measure 88 has a trill on G4 in the treble. Measure 89 ends with a final chord in the treble.

90

Musical score for measures 90-95. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 90 has a treble staff with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The bass staff has a simple accompaniment. Measure 91 continues the melodic line in the treble. Measure 92 has a trill on C5 in the treble. Measure 93 has a trill on B4 in the treble. Measure 94 has a trill on A4 in the treble. Measure 95 ends with a final chord in the treble.

96

Musical score for measures 96-101. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 96 has a treble staff with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The bass staff has a simple accompaniment. Measure 97 continues the melodic line in the treble. Measure 98 has a trill on C5 in the treble. Measure 99 has a trill on B4 in the treble. Measure 100 has a trill on A4 in the treble. Measure 101 ends with a final chord in the treble.

102

Musical score for measures 102-108. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 102 features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the first measure. The melody continues with various rhythmic patterns and slurs.

109

Musical score for measures 109-115. The treble clef part features a more active melody with slurs and ties. The bass clef part continues with a consistent eighth-note accompaniment.

116

Musical score for measures 116-121. The treble clef part has a melody with slurs and ties. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment.

122

Musical score for measures 122-127. The treble clef part has a melody with slurs and ties. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment.

128

Musical score for measures 128-133. The treble clef part has a melody with slurs and ties. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the first measure.

134

Musical score for measures 134-139. The treble clef part has a melody with slurs and ties. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the first measure.

140

Musical score for measures 140-146. The treble clef part has a melody with slurs and ties. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the first measure.

Sonáta A dur | Sonata in A Major (PicŠ. 21)

Allegro

The image displays the first ten measures of the Sonata in A Major (PicŠ. 21) by Ludwig van Beethoven. The score is written for piano in A major (three sharps) and common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The notation is presented in a grand staff with a treble and bass clef. Measure numbers 3, 6, 8, and 10 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as slurs, accents, and trills. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

12

3 t t

Musical notation for measures 12-13. Measure 12 features a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 13 contains a trill in the treble clef. The bass clef provides a steady accompaniment.

14

t t t t

Musical notation for measures 14-15. Measure 14 has three trills in the treble clef. Measure 15 has a trill in the treble clef. The bass clef continues with accompaniment.

16

t

Musical notation for measures 16-17. Measure 16 features a trill in the treble clef. Measure 17 has a trill in the treble clef. The bass clef provides accompaniment.

19

dolce

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 is marked *dolce* and features a melodic line in the treble clef. Measure 20 continues the melodic line. The bass clef provides accompaniment.

21

3

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 features a melodic line in the treble clef. Measure 22 has a triplet in the bass clef. The bass clef provides accompaniment.

23

Musical score for measures 23-24. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piece is in 3/4 time. Measure 23 features a treble clef with a whole note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a triplet of eighth notes (F#, C#, G#) followed by a quarter note (F#). Measure 24 continues with similar rhythmic patterns in both staves.

25

Musical score for measures 25-26. Measure 25 has a treble clef with a half note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#). Measure 26 features a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#).

27

Musical score for measures 27-28. Measure 27 has a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#). Measure 28 features a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#).

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 has a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#). Measure 30 features a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#).

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 has a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#). Measure 32 features a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#).

33

Musical score for measures 33-34. Measure 33 has a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#). Measure 34 features a treble clef with a quarter note (F#) and a bass clef with a quarter note (F#).

35

Musical notation for measures 35 and 36. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 35 features a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note accompaniment in the left hand. Measure 36 continues with a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand.

37

Musical notation for measures 37 and 38. Measure 37 has a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand. Measure 38 features a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand.

39

Musical notation for measures 39 and 40. Measure 39 has a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand. Measure 40 features a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand.

41

Musical notation for measures 41 and 42. Measure 41 has a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand. Measure 42 features a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand.

43

Musical notation for measures 43 and 44. Measure 43 has a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand. Measure 44 features a sixteenth-note triplet in the right hand and a half-note accompaniment in the left hand.

Andante non molto

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 includes a trill (tr) in the right hand. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic themes from the previous measures.

Musical notation for measures 7-9. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand features a more active bass line with slurs and ties.

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 includes a second (2) in the right hand. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 includes a triplet (3) in the right hand. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A forte (f) dynamic marking is present.

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 includes a trill (tr) in the right hand. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

17 *t*



20



22

25 *t* *f*

28 *t*

30

* Odstraněn sporný oblouček; uvedené místo lze rytmicky provést: a)  či b) 

* The doubtful slur has been removed; the rhythm of the passage in question can be played as: a)  or b) 

33

Musical score for measures 33-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 34 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 35 has a key signature change to two flats (Bb, Eb).

36

Musical score for measures 36-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. Measure 36 has a key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 37 has a key signature change to two sharps (F#, C#). Measure 38 has a key signature change to one sharp (F#).

39

Musical score for measures 39-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. Measure 39 has a key signature of one sharp (F#). Measure 40 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 41 has a key signature change to two flats (Bb, Eb).

42

Musical score for measures 42-44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. Measure 42 has a key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 43 has a key signature change to two sharps (F#, C#). Measure 44 has a key signature change to one sharp (F#).

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. Measure 45 has a key signature of one sharp (F#). Measure 46 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 47 has a key signature change to two flats (Bb, Eb).

48

Musical score for measures 48-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. Measure 48 has a key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 49 has a key signature change to two sharps (F#, C#). Measure 50 has a key signature change to one sharp (F#).

51

2 *t*

This system contains measures 51 through 54. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 54. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

55

t

This system contains measures 55 through 57. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

58

t *t*

This system contains measures 58 through 60. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

61

t *t* *t*

This system contains measures 61 through 63. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

64

t *t*

This system contains measures 64 and 65. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

66

This system contains measures 66 through 68. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

Menuet

This musical score is for a Minuet in G major, consisting of 40 measures. It is written in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a treble clef and a bass clef. The first system (measures 1-6) includes a trill (tr) in measure 5. The second system (measures 7-12) includes a trill (tr) in measure 8 and a triplet (3) in measure 10. The third system (measures 13-18) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 19-24) includes a repeat sign at the beginning. The fifth system (measures 25-30) includes a second ending (2) in measure 26 and a trill (tr) in measure 29. The sixth system (measures 31-36) includes a trill (tr) in measure 35. The seventh system (measures 37-40) includes a trill (tr) in measure 38. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 40.

43

[Fine]

49 **Trio**

54

59

64

68

73

[Trio] da Capo al Segno ◡
[e poi Menuet da Capo al Fine]

Allegro

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 includes a trill (tr) in the right hand. A repeat sign is present at the beginning of measure 8. The piece continues with eighth and sixteenth note patterns in both hands.

Musical notation for measures 13-18. The right hand features a complex sixteenth-note pattern with slurs, while the left hand continues with a steady accompaniment.

Musical notation for measures 19-25. Measure 19 includes a trill (tr) in the right hand. The piece features intricate sixteenth-note passages in both hands.

Musical notation for measures 26-31. Measure 26 includes a trill (tr) and a triplet (3) in the right hand. The piece continues with complex rhythmic patterns.

Musical notation for measures 32-38. Measure 32 includes a forte dynamic marking (sfz) and a triplet (3) in the right hand. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 39-44. Measure 39 includes a forte dynamic marking (sfz) and a triplet (3) in the right hand. The piece concludes with a trill (tr) in the right hand.

45

[Fine]

51

3

57

63

3

69

74

81

Minore da Capo al Segno ♮
[e poi Maggiore da Capo al Fine]

Kritická zpráva

Popis pramenů

Vzhledem k absenci autografů sonát *Es dur*, *B dur* a *A dur* byly předlohami pro tuto edici první tisky zachované v hudebním archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži, kde se nachází množství Štěpánových dochovaných děl, včetně několika unikátů. Bohužel není jasné, za jakých okolností se zde tyto skladby objevily.¹ Dana Šetková se domnívá, že se jedná o část Štěpánovy pozůstalosti.²

První tisky sonát *Es dur*, *B dur* a *A dur* vyšly samostatně autorovým vlastním nákladem u knihkupce Agostina Bernardiho ve Vídni mezi lety 1771–1776. Nejsou datovány, ale byly inzerovány v dobovém tisku (*Wiener Diarium* a *Realzeitung*), rok vydání je tedy přibližný. Další rukopisné prameny sloužily pouze k porovnání. Kromě zdobené varianty *Sonáty A dur* se jedná pravděpodobně o opisy tisků. Artikulace (nedotažené obloučky) a rozložení not na stránce je shodné, opisy obsahují i stejné chyby. Opis *Sonáty A dur* je nekompletní, obsahuje pouze variace první a druhé věty ozdobené ve stylu C. P. E. Bacha.³

Obecné ediční poznámky

Editorské změny jsou podrobně vysvětleny níže. V notovém textu jsou označeny menší velikostí, u artikulace hranatými závorkami a okomentovány v poznámkách. Názvy sonát jsou zachovány dle jejich původního označení na titulním listu. Řazení sonát vychází z číslování v názvu a inzerce v dobovém tisku, odpovídá také řazení v tematickém katalogu H. Pictona.

Sopránový klíč, který je v předloze používán v horní osnově (vždy) a ve spodní osnově (místy), byl v edici dle kontextu nahrazen klíčem houslovým, či basovým. Označení taktů i tempa bylo ponecháno dle originálu. Vedení a způsob zápisu jednotlivých hlasů bylo v předloze často nystematické. Tam, kde v předloze Štěpán začal s vícehlasou sazbou, je v ní v edici logicky pokračováno. Původní trámcování bylo ponecháno, pokud je smysluplné, sexty a oktávy byly pro přehlednost graficky sjednoceny. Označení triol a sextol číslem je ve zdrojích používáno nahodile. Kvůli lepší přehlednosti byla označení sjednocena a zachována

¹ “During the early years of nineteenth century a large collection of Steffan’s keyboard music became part of the archive at the castle in Kromeriz, a residence of the archbishop of Olomutz. It seems likely that this collection was at one time part of the Imperial holdings since on external grounds it segregates itself from other keyboard copies in the archbishop’s archive.” A. Peter Brown. *Joseph Haydn’s Keyboard Music: Sources and Style*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, s. 176.

² Dana Šetková k tomu uvádí: „Odborným rozbořem Štěpánova písma se zabývalo grafologické oddělení pražského Kriminalistického ústavu. [...] v mnohých skladbách jsou různé vpisky, o kterých posudek praví, že byly s velkou pravděpodobností napsány rukou Štěpánovou, a rovněž písmo přednesových označení je velmi podobné písmu autorovu. Nelze proto prokázat, že větší část rukopisů v kroměřížské sbírce jsou autografy, ale je více než pravděpodobné, že je autor vlastní rukou doplňoval. [...] Potvrzuje se tím domněnka, že kroměřížská sbírka reprezentuje z velké části celou Štěpánovu hudební pozůstalost.“ D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, s. 24.

³ Dostupné online [cit. 1. 3. 2017]: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN623236192&PHYSID=PHYS_0001

pouze v případech, kde se po delší době mění rytmus na trioly nebo sextoly, a na začátku nové stránky; na jiných místech byla čísla vypuštěna.

Repetiční znaménka a pokyny pro opakování

V notovém zápisu se na několika místech vyskytovaly krátké (většinou dvoutaktové) repetice, které byly v edici rozepsány (v původním tisku byly s největší pravděpodobností použity kvůli úspore místa a celkovému rozmístění hudebního textu na stránku). R: je označení pro tzv. *petite reprise*



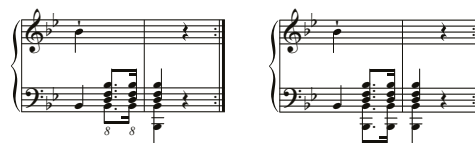
(*Sonáta B dur, Menuet*, t. 38), která se hraje až na závěr po poslední repetici. Pokud ve skladbách chyběl znak pro návrat, byl doplněn (*Sonáta Es dur, Trio*, t. 62–69); totéž se týká i trií, kde byl chybějící pokyn pro opakování menuetu doplněn v hranatých závorkách.

Posuvky a transkribované značky

J. A. Štěpán používá jiný systém při zapisování posuvek, v edici upraveno dle pravidel moderního notopisu. Místní posuvky opakované v témže taktu byly v harmonicky jasných případech vypuštěny. Přidané editorské posuvky jsou v notovém textu odlišeny menší velikostí. Znak objevující se v původním zápisu



byl nahrazen moderní značkou pro dvojkřížek * (*Sonáta A dur, Allegro*, t. 9). Pokud je v původním textu znak 8 pro přidání oktávy, je úsek upraven následujícím způsobem (*Sonáta B dur, Allegro assai*, t. 145–146):



Historický znak pro *arpeggio*



byl nahrazen moderním znakem



(*Sonáta A dur, Menuet*, t. 1).

Dynamika

Dynamická znaménka se v pramenech vyskytují zřídka, originální značky *sforz:* (*sforzato*) a *for:* (*forte*) byly transkribovány jako *sfz* a *f*.

Artikulace

Největším editorským problémem bylo velké množství artikulačních obloučků, které se objevuje v původních pramenech. Často jsou zřejmě nedotažené a na mnoha místech nejednoznačné. Obloučky, které měly dle dobového zvyku naznačit dodržení dlouhých not, byly v místech, kde hrozila záměna s ligaturou vypuštěny. V ostatních případech byly transkribovány jednoduchým obloučkem:



(*Sonáta Es dur, Allegro moderato*, t. 7). Editorsky doplněné obloučky jsou v textu odlišeny přerušovanou čarou. Tečky, tečky pod obloučkem a *keile* byly zachovány dle původního textu. Ve zdrojích nalezneme také různým způsobem označené opory (osminové a šestnáctinové), ty byly zachovány podle historických tisků. Jejich délka závisí na kontextu a harmonii.

V pramenech se vyskytovalo poměrně mnoho analogických úseků, které se liší artikulačními znaménky. Artikulace ve Štěpánových skladbách není pouze naznačena, jako tomu bývá u jeho současníků, ale pečlivě vypracována. Varianty jsou ponechány, aby nedošlo přílišnou systematizací k ochuzení Štěpánovy původní hudební představy. Vzhledem k nedostatku relevantních referenčních zdrojů by takové zásahy ztrácely své opodstatnění a odkláněly by se i od Štěpánova možného původního úmyslu „variabilního čtení“. Skladatel se interpreta snaží nabádat k tomu, aby přistupoval k artikulaci fráze kreativně a nebál se experimentovat. Tento způsob uvažování je patrný např. v rámci tématu 1. věty *Sonáty A dur*, Štěpán jej v úvodu zapisuje takto



(*Sonáta A dur, Allegro*, t. 1–2); na začátku provedení je však téma artikulováno jiným způsobem



(*Sonáta A dur, Allegro*, t. 16–18). Podobných úseků lze nalézt ve vydávaných sonátách celou řadu.

Ozdoby

Ačkoliv se nezachovala žádná tabulka Štěpánových ozdob, můžeme se při jejich realizaci inspirovat několika zdroji. V tabulce ozdob ze sbírky *Componimenti musicali per il cembalo*⁴ Gottlieba Muffata (1690–1770) nalezneme značku trylku se zakončením, kterou začal používat jeho otec Georg Muffat (1653–1704). Další tabulka ozdob, které odpovídají Štěpánem používaným znakům, je uvedena ve známé publikaci Carla Philippa Emanuela Bacha *Versuch über die Wahre Art das Klavier*

zu spielen.⁵ Zajímavým zdrojem je také sbírka Josefa Pantaleóna Roškovského (1734–1789) *Museum Pantaleonianum*,⁶ jež obsahuje velké množství skladeb pro klávesové nástroje z 18. století. Z uvedených zdrojů jsou do tabulky vybrány pouze ty ozdoby, které se vyskytují ve vydávaných sonátách (Tabulka ozdob je uvedena na s. 50). Přestože v některých případech nelze vypsání ozdob realizovat, byly ponechány dle původního textu. Jedná se zejména o *Sonátu A dur*, kde se zdá, že značka pro mordent označuje spíše rychlý nátryl (např. *Sonáta A dur, Andante non molto*, t. 1–2; t. 33–34). U *Sonáty B dur* (např. *Sonáta B dur, Andante & Allegro molto*, t. 111) by mohl být mordent realizován v pravé ruce stejně dobře u n. 1 i u n. 2. Je tedy prospěšné vzít v úvahu radu Štěpánova současníka C. P. E. Bacha a řídit se při realizaci ozdob dobrým vkusem.

Volba nástroje

Ve druhé polovině 18. století se měnil styl klávesových skladeb v souvislosti s postupným prosazováním kladívkového klavíru (vedle cembala a klavichordu). Na titulním listě prvních tisků se píše „per il clavicembalo“ (tj. pro cembalo), ale dle hudebního obsahu se zdá, že sonáty mohly být inspirovány i možnostmi, které nabízel postupně se prosazující kladívkový klavír. Některé věty neobsahují žádné označení dynamiky a dají se pohodlně zahrát na cembalo, u jiných je zapsané dynamiky více a přibývá i technických prvků, které se lépe hrají na kladívkový klavír. Štěpán v těchto sonátách zatím nepoužívá *crescendo/decrescendo* ani velké agogické změny, a tak se dají přesvědčivě interpretovat na oba zmíněné nástroje.

Zkratky

lr = levá ruka (spodní osnova); pr = pravá ruka (vrchní osnova); n. = nota/noty; t. = takt/takty.

Číslování sonát

Číslování jednotlivých sonát přejímáme z tematického katalogu skladeb J. A. Štěpána od Howarda Pictona, který vychází ze soupisu Štěpánových skladeb Dany Šetkové (PicŠ.). Archivy jsou označeny podle RISM *sigla*.

⁵ Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Teil I]. Berlin: In verlegung des auctoris, gedruckt bey Christian Friedrich Henning, 1753; Týž. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Teil II]. Berlin: In verlegung des auctoris, gedruckt bey George Ludewig Winter, 1762. Český překlad: Týž. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír: První a druhý díl*. Přeložil Vratislav Bělský. Brno: Paido, 2002.

⁶ Josef Pantaleón Roškovský. *Museum Pantaleonianum*. [s. l.]: [s. n.], [c. 1769].

⁴ Gottlieb Muffat. *Componimenti musicali per il cembalo*. Augsburg: Johann Christian Leopold, [c. 1739]. Dostupné též online z: [http://imslp.org/wiki/Componimenti_musicali_\(Muffat,_Gottlieb\)](http://imslp.org/wiki/Componimenti_musicali_(Muffat,_Gottlieb)).

Sonáta Es dur (Picš. 19)

Předloha edice:

A CZ–KRa; A 2682 (II A 275)

RISM A/I: S 5741; SS 5741

RISM ID no.: 00000990062043

Sonata I. / per il / Clavicembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan / Si vende a Vienna appresso Agostino Bernardi Merc. di Libri [c. 1771]

První tisk vydaný u vídeňského knihkupce Agostina Bernardiho.

Referenční prameny:

S A–SEI; Z 1 (V 1801)

RISM ID: 600026105

Sonata I ex Eb. / per il / Clavi cembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan. / Comparavit / Mathias Manzer.

Opis sonáty z kláštera Benediktinerstift Seitenstetten.

V A–Wgm; SB VII 27 713/II

Verschiedene / Klaviermusik / 2 bdg / Ms / Band II

Opis sonáty z Gesellschaft der Musikfreunde, Vídeň.

Allegro moderato

takt osnova komentář

9 pr oblouček mezi n. 1 a 2 (*ligatura*, nebo *legato*)

15 pr rytmické provedení viz t. 51

1. doba: editorská \sharp u opory

19 pr n. 7: v **A** chybí tečka za notou

21 pr n. 1 (1. hlas): v **A** chybí tečka za notou

oblouček mezi n. 1 a 2 (1. hlas)

23 pr n. 7: v **A** tečka za notou

24 pr skupinka u n. 2: editorské \flat

n. 8: v **A** tečka za notou

25 pr n. 4: v **A** tečka za notou


27–28 v **A** jeden t. s repeticí

38 pr oblouček mezi n. 1 a 2 (*legato*, nebo *ligatura*)

40 pr n. 6: v **A** h¹

48–49 v **A** jeden t. s repeticí

Andante non molto

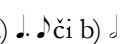

1, 5, 27 artikulace tématu v **A** i ostatních zdrojích pokaždé jinak (t. 27 ve **V** – „ideální“ verze artikulace tématu v lr i pr) 

1 pr n. 1: v **A** chybí tečka za notou

1 lr n. 1 (2. hlas): v **A** chybí tečka za notou

7 pr oblouček od n. 3 do šestnáctinové pauzy

33 pr ozdoba u n. 8: editorská \sharp

44 lr n. 1–2: oblouček (*legato*, nebo *ligatura*); uvedené místo lze rytmicky provést a)  či b) 

48–50 pr obloučky pro první nebo druhý hlas

52 lr n. 1 v **A** gis, v **S** fis

54–57 v **A** dva t. s repeticí

Menuet & Trio

22, 26 pr n. 4–6: v **A** nejasné obloučky – t. 22: oblouček mezi n. 4–5; t. 26: oblouček mezi n. 5–6

vzhledem k **S** v obou t. sjednoceno;

24 pr v **A** oblouček přes n. 4–7, opraveno vzhledem k lr a t. 20

28 lr n. 1: oblouček nahrazen *fermatou*

n. 3: v **A** F; v **S** Es

40–41 lr obloučky, které patří k prvnímu či druhému hlasu

44–45 lr viz komentář k t. 40–41

49–54 lr viz komentář k t. 40–41

42 pr n. 3: editorská \sharp u obalu

52 pr n. 2: editorská \sharp u obalu

66 pr n. 2: editorská \sharp u obalu

67 pr ozdoba u n. 1: editorské \flat

68 pr n. 2: editorská \sharp u obalu

69 v předloze **A**, **S** chybí repetiční znaménko

pro *petite reprise*; doplněno viz identické místo

v *Menuetu Sonáty B dur*, t. 41

Allegro

1–2 pr artikulace tématu těchto t. v **A** řešena různě; není pravděpodobné, že by skladatel počítal s různým čtením (vzhledem k podobnému motivu v 1. větě t. 1 a 16), obloučky doplněny dle **S**

5–6 pr viz komentář k t. 1–2

70–71 pr viz komentář k t. 1–2

74–75 pr viz komentář k t. 1–2

25 lr vypuštěna *fermata*

34 lr obloučky

38–39 lr obloučky

54 pr n. 1: chybí tečka za n.

55 pr oblouček

96 lr vypuštěna *fermata*

Sonáta B dur (PicŠ. 20)

Předloha edice:

A CZ–KRa; A 2683 (II A 276)


RISM A/I: S 5742

RISM ID no.: 00000990062044

Sonata II. / per il / Clavicembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan / Si vende a Vienna appresso Agostino Bernardi Merc. di Libri [c. 1771–1776]

První tisk vydaný u vídeňského knihkupce Agostina Bernardiho.

Andante & Allegro non molto

- 11 pr n. 3: v **A** čtvrtová n.
 15–16 lr obloučky upraveny dle t. 29–30
 17 pr v **A** obal nad n. 3, přesunut nad n. 4 (viz t. 31)
 29 pr **A** , rytmicky upraveno dle t. 15
 31 pr n. 1: jednohlas ponechán dle originálu, srov. s t. 15, 17 a 29
 41 pr 2. doba: v **A** tečka za osminovou pomlkou
 45 n. 2–5: dle originálu; lze rytmicky provést též jako t. 47 a 49
 46 pr n. 4: v **A** šestnáctina; opraveno dle t. 48
 46, 48 lr n. 7: identické místo, různé čtení (t. 46 – c¹; t. 48 – es¹)
 55 pr n. 1–6: *staccato* v **A** nesystematicky
 57 pr n. 1–6: *staccato* v **A** uvedeno nesystematicky
 64 pr n. 1, 4: chybí tečky u osminových n.
 73 pr n. 2: doplněna *keile* dle t. 41
 74 pr n. 1: editorská \sharp u trylku
 79 pr 2. doba: v **A** šestnáctinová pomlka
 94 pr n. 1: doplněna *keile* dle t. 41
 107 pr n. 1, 4: v **A** chybí tečky u osminových n.
 108 n. 4, 6 a 9: **A** nečitelné pomocné linky, tónové výšky uvedených n. opraveny
 120 pr n. 1, 4: v **A** chybí tečky u osminových n.
 123 pr n. 2–3, 4–5: dle originálu, rytmické provedení lze i jako t. 67 a 69
 2. doba: **A** dvaatřicetinové pomlky
 125 pr viz komentář k t. 123

Menuet & Trio

- 1 pr n. 1–6: v **A** oblouček mezi n. 3–6, upraven dle t. 27
 3 lr oblouček, který by mohl patřit k prvnímu či druhému hlasu
 53 lr obloučky, které by mohly patřit k prvnímu či druhému hlasu
 56–59 lr viz komentář k t. 53
 62 lr viz komentář k t. 53

Andantino

- 7 pr tiskové chyby (obtížně čitelné tónové výšky u n. 5–12)
 9 pr editorská \sharp u skupinky za n. 6
 10–13 v **A** jako dva t. s repeticí
 15 pr ozdoba před n. 1: editorská \sharp
 19 pr n. 3: v **A** g²
 31 pr editorská \sharp u ozdoby před n. 1
 32–39 v **A** čtyři t. s repeticí
 35, 39 pr n. 6: v **A** chybí tečka za osminovou n.
 41 pr n. 5: v **A** f¹–b¹

Allegro assai

- 8 lr uvedené místo by bylo možné provést i jako t. 95
 26–29 v **A** 2 t. s repeticí
 39 lr n. 2–6?: oblouček
 45 lr n. 7: v **A** c
 46–53 v **A** 4 t. s repeticí
 112 pr n. 5: doplněn tón a¹ (viz t. 108)
 135 lr n. 5: v **A** oktáva f–f¹
 141 pr n. 1: doplněna *keile*

Sonáta A dur (PicŠ. 21)

Předloha edice:

A CZ–KRa; A 2684 (II A 277)

RISM A/I: S 5743

RISM ID no.: 00000990062045

Sonata III. / per il / Clavicembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan / Si vende a Vienna appresso Agostino Bernardi Merc. di Libri [c. 1776]

První tisk vydaný u vídeňského knihkupce Agostina Bernardiho.

Referenční pramen:


B D–B; Mus. ms. 21191/8

RISM ID: 452510732

Sonata III. / per il / Clavicembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan / Si vende a Vienna appresso Agostino Bernardi Merc. di Libri [c. 1800]






Opis první a druhé věty sonáty ze Staatsbibliothek zu Berlin. Hudební text sonáty ozdoben ve stylu C. P. E. Bacha. Jedná se spíše o variaci, která ukazuje na popularitu Štěpánových skladeb.

Allegro

- 2 lr 1. doba: v **A** cis¹–g
 3, 5 pr n. 8: v **A** tečka za n.
 4 pr n. 13: v **A** uvedena tečka za n.
 5 lr n. 2: má být pravděpodobně tón D (viz t. 3)
 7 lr 3. a 4. doba: v **A** 
 7, 8 lr 1. a 2. doba: obloučky k prvnímu či druhému hlasu
 12 pr n. 18: chybí tečka za n.
 14 pr *t* v tomto t. spíše nátryl od hlavní n.
 20 pr ozdoba před n. 8: editorský #
 25 pr n. 1: oblouček pro dodržení celé délky n.
 34 pr ozdoba před n. 4: editorská ♯
 34 lr 2. doba: oblouček
 34 pr ozdoba před n. 13: editorská ♯
 41 pr ozdoba před n. 13: editorská ♯
 42 pr *t* v tomto t. nátryl od hlavní n.
 42 lr n. 3: pravděpodobně souzvuk d–fis (viz t. 14)
 43 lr 1. doba: vzhledem k t. 15 možno doplnit tón e





Andante non molto

- 1 pr n. 2: mordent lépe nahradit nátrylem
 2 pr n. 3: mordent lépe nahradit nátrylem
 4 lr 1. doba: chybí tečka u šestnáctinové pauzy
 4 pr ozdoba před n. 1: editorský #
 11 lr n. 4–7?: v **A** nejasný oblouček
 17 pr v **A** trylek se zakončením nad n. 2
 18 pr oblouček ve druhém hlase
 19 pr oblouček; uvedené místo lze rytmicky provést
 a)  či b) ; dle analogického místa v t. 54
 spíše jako 
 22 pr oblouček od n. 1 v druhém hlase
 1. a 2. doba: možno realizovat i jako t. 23
 33 pr 1. doba: v **A** 
 n. 2: mordent lépe nahradit nátrylem
 34 pr n. 3: mordent lépe nahradit nátrylem
 38 pr 2. doba: v **A** 
 54 pr n. 1 (1. hlas): v **A** tečka za n.

Menuet & Trio

- 16–24 v **A** čtyři t. s repeticí
 16–17 lr obloučky pro dodržení celé délky noty
 (není *ligatura*)
 20–21 lr viz komentář k t. 16–17
 19, 23 lr n. 2, 3: v **A** chybí znak 8 pro oktavové zdvojení
 tónů
 40–41 obloučky pro dodržení celé délky noty
 (není *ligatura*)
 44–45 viz komentář k t. 40–41
 42, 46 lr 3. doba: doplněn tón Cis (viz t. 47)
 43 lr n. 2: doplněn tón H₁ (viz t. 47)
 44 pr 3. doba: oblouček
 45 pr 1. doba: oblouček
 49 v **A** označení taktu: 3
 75, 76 v **A** chybí repetice, doplněno dle analogického
 místa v *Triu Sonáty B dur*

Allegro

- 4 lr tečka pod n. 2
 13 lr 1. doba: dle t. 13–16 lze provést
 i následujícím způsobem 
 13–16 lr obloučky, k prvnímu či druhému hlasu
 37 lr 1. doba: dle t. 37–40 lze provést i
 následujícím způsobem 
 37 lr obloučky, k prvnímu či druhému hlasu
 56 lr tečka pod n. 2
 63 pr n. 6: v **A** chybí tečka za osminovou n.

Critical Commentary

Description of the Sources

In view of the lack of autograph manuscripts of the sonatas in *E flat major*, *B flat major*, and *A major*, this edition has been based on the first printed edition preserved in the music archives of the Archbishop's Castle in Kroměříž, where a number of works by Štěpán have been preserved, some of them uniquely. Unfortunately, the circumstances under which these compositions came to be there are unclear.¹ Dana Šetková believes that they amount to a portion of Štěpán's estate.²

The first editions of the sonatas in *E flat major*, *B flat major*, and *A major* were printed separately at the composer's own expense by the publisher Agostino Bernardi in Vienna between 1771 and 1776. They are undated, but they were advertised in the period press (*Wiener Diarium* and *Realzeitung*), so the year of publication is approximate. Other manuscript sources served only for comparison. Apart from an ornamented variant of the *Sonata in A Major*, these are probably copies of the printed edition. The articulation (slurs not extended to full length) and placement of the notes on the page are identical; the copies even contain the same errors. The copy of the *Sonata in A Major* is incomplete, containing only variants of the first and second movements with ornaments in the style of C. P. E. Bach.³

General Editorial Comments

Editorial changes have been explained in detail below and are shown in smaller size in the musical text with changes to articulation enclosed in brackets; changes are discussed in the commentary. The titles of the sonatas have been retained as they appeared on the original title page. The ordering of the sonatas is based on the numbering in the title and the advertising in the period press; the ordering also corresponds to that found in H. Picton's thematic catalogue.

The soprano clef, which is used in the source in the upper staff (always) and in the lower staff (in places), has been replaced in the edition with treble or bass clef. Indications of meter and tempo have been retained in accordance with the original. The manner of notation of individual parts was often unsystematic in the original. In the places where Štěpán began

¹ "During the early years of nineteenth century a large collection of Steffan's keyboard music became part of the archive at the castle in Kromeriz, a residence of the archbishop of Olomutz. It seems likely that this collection was at one time part of the Imperial holdings since on external grounds it segregates itself from other keyboard copies in the archbishop's archive." A. Peter Brown. *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 176.

² According to Dana Šetková: "Štěpán's writing has been subjected to expert analysis at the graphology department of the Institute of Criminology in Prague. [...] in many compositions, there are various inscriptions, and according to the analysis, they were in all likelihood written in Štěpán's hand, while it is very likely that the writing of the performance instructions is in the composer's hand as well. It cannot therefore be proven that the bulk of the manuscripts in the Kroměříž collection are autographs, but it is more than likely that the composer supplemented them in his own hand. [...] This supports the supposition that the Kroměříž collection largely represents Štěpán's entire musical estate." D. Šetková. *Klavírní dílo Josefa Antonína Štěpána*, p. 24.

³ Accessible online [accessed on 1 March 2017]: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN623236192&PHYSID=PHYS_0001

to use polyphonic notation in the original, the edition continues that notation logically. The original beaming has been retained to the extent that is meaningful, and the notation of sixths and octaves has been made graphically uniform for the sake of clarity. The use of numerals to indicate triplets and sextuplets in the sources is random. For the sake of clarity, the notation has been made consistent, retaining the numerals only in cases where the rhythm changes after a longer period to triplets or sextuplets and at the start of a new page; the numerals are omitted elsewhere.

Repeat signs and instructions for repetitions

Short repeats (usually of two bars) appear in the musical notation in a few places, and these have been written out in the edition (in the original printed edition, they probably served to save space and to help with the general placement of the musical text on the page). R: is the indication for a "petite reprise"



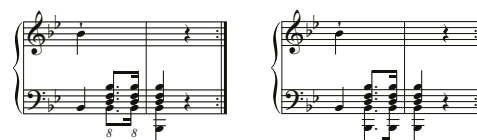
(*Sonata in B Flat Major, Menuet*, b. 38), which is played at the end after the last repeat. Where repeat signs are missing in the compositions, they have been added (*Sonata in E Flat Major, Trio*, bb. 62–69); this also applies to trios, where missing indications of repeating the minuet have been added in brackets.

Accidentals and transcribed notation

Štěpán uses a different system for the notation of accidentals, and in the edition, this has been altered using the rules of modern notation. Local accidentals repeated in the same bar have been omitted in cases that are harmonically clear. Accidentals added by the editor are differentiated in the musical text by their smaller size. The symbol appearing in the original notation



has been replaced with the modern symbol for a double sharp ♯♯ (*Sonata in A Major, Allegro*, b. 9). Wherever the numeral 8 appears in the original text to indicate the adding of an octave, the notation of the passage has been changed as follows:



(*Sonata in B Flat Major, Allegro assai*, bb. 145–146). The historical symbol for *arpeggio*



has been replaced with the modern symbol



(*Sonata in A Major, Menuet*, b. 1).

Dynamics

Dynamic markings appear only sparsely in the sources. The original markings *sforz.*: (sforzato) and *for.*: (forte) have been transcribed as *sfz* and *f*.

Articulation

The biggest problem for the editors was the large quantity of slurs that appear in the original sources. Often, they clearly do not extend to the last relevant note, and they are ambiguous in many places. Slurs that were intended, in accordance with period practice, to indicate the fully sustaining of long tones have been omitted in places where they could be confused with a tie. In other cases, they have been transcribed as a simple slur:



(*Sonata in E Flat Major, Allegro moderato*, b. 7). Slurs added by the editor are differentiated in the text by the use of a broken line. Dots, dots under slurs, and *wedge* have been maintained in accordance with the original text. Appoggiaturas (with eight- and sixteenth-note values) are also notated in the sources in various ways. These have been retained based on the historical printed editions. Their lengths depend on the context and the harmony.

In the sources, there are fairly frequent analogous passages with differing indications of articulation. In Štěpán's compositions, articulation is not merely hinted at, as tends to be the case with his contemporaries, but instead it is carefully worked out. Variants have been retained in order to prevent excessive systemization from impoverishing Štěpán's original musical conception. In view of the lack of relevant reference sources, such changes would not be justified, and would furthermore depart from Štěpán's possible original intent of offering a "variant reading". The composer is trying to encourage the performer to take a creative approach to articulation and not to fear experimentation. This way of thinking is apparent, for example, in the theme of the first movement of the *Sonata in A Major*. At the beginning, Štěpán uses this notation:



(*Sonata in A Major, Allegro*, bb. 1–2), but at the beginning of the development, the articulation of the theme is different:



(*Sonata in A Major, Allegro*, bb. 16–18). A large number of such passages can be found in the sonatas published here.

Ornaments

Although no table of Štěpán's ornaments has been preserved, we can take inspiration for their realization from several sources. In the table of ornaments from the collection

*Componimenti musicali per il cembalo*⁴ by Gottlieb Muffat (1690–1770), we find the symbol for a trill with a Nachschlag, which his father Georg Muffat (1653–1704) had begun to use. Another table of ornaments corresponding to the symbols used by Štěpán is found in Carl Philipp Emanuel Bach's well-known treatise *Versuch über die Wahre Art das Klavier zu spielen*.⁵ Josef Pantaleón Roškovský's collection (1734–1789) *Museum Pantaleonianum*⁶ is yet another interesting source containing a large quantity of compositions for keyboard instruments from the eighteenth century. From these sources, only those ornaments have been chosen that appear in the sonatas being published (see p. 50). Although the notated ornaments cannot be realized in some cases, they have been retained in accordance with the original text. This mainly involves the *Sonata in A Major*, where it seems that the sign for the mordent instead indicates a short, fast trill (e.g. *Sonata in A Major, Andante non molto*, bb. 1–2; bb. 33–34). In the *Sonata in B Flat Major* (e.g. *Sonata in B Flat Major, Andante & Allegro molto*, b. 111), a mordent could be realized in the right hand just as well for note 1 as for note 2. It is therefore beneficial to take the advice of Štěpán's contemporary C. P. E. Bach into consideration and to let good taste be one's guide when realizing ornaments.

Choice of instrument

In the latter half of the eighteenth century, the style of keyboard compositions was changing in conjunction with the gradual acceptance of the fortepiano (alongside the harpsichord and the clavichord). The title page of the first printed editions bears the words "per il clavicembalo" (i.e. for cembalo), but on the basis of the musical content, it would seem that the sonatas may also have been inspired by the possibilities offered by the gradually emerging fortepiano. Some movements contain no indications of dynamics and can be played comfortably on the harpsichord, while other movements have multiple markings of dynamics and add technical elements that are better played on the fortepiano. In these sonatas, Štěpán does not yet use *crescendo* / *decrescendo* or big agogic changes, so they can be performed convincingly on either of the instruments in question.

Abbreviations

lh = left hand (bottom staff); rh = right hand (upper staff);
n. = note, nn. = notes; b. = bar, bb. = bars.

Numbering of the Sonatas

We have carried over the numbering of the individual sonatas from the thematic catalogue of the works of J. A. Štěpán by Howard Picton, which is based on a list of Štěpán's compositions by Dana Šetková (PicŠ.). Archives are indicated using their RISM sigla.

⁴ Gottlieb Muffat. *Componimenti musicali per il cembalo*. Augsburg: Johann Christian Leopold, [ca. 1739]. Also available online: [http://imslp.org/wiki/Componimenti_musicali_\(Muffat,_Gottlieb\)](http://imslp.org/wiki/Componimenti_musicali_(Muffat,_Gottlieb)).

⁵ Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Teil I]. Berlin: In verlegung des auctoris, gedruckt bey Christian Friedrich Henning, 1753; Same. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Teil II]. Berlin: In verlegung des auctoris, gedruckt bey George Ludewig Winter, 1762.

⁶ Josef Pantaleón Roškovský. *Museum Pantaleonianum*. [s. l.]: [s. n.], [ca. 1769].

Sonata in E Flat Major (PicŠ. 19)

Source for the edition:

A CZ–KR_a; A 2682 (II A 275)

RISM A/I: S 5741; SS 5741

RISM ID no.: 00000990062043

Sonata I. / per il / Clavicembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan / Si vende a Vienna appresso Agostino Bernardi Merc. di Libri [c. 1771]

The first printed edition was published by the Viennese book printer Agostino Bernardi.

Reference sources:

S A–SEI; Z 1 (V 1801)

RISM ID: 600026105

Sonata I ex Eb. / per il / Clavi cembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan. / Comparavit / Mathias Manzer.

Copy of the sonata from the Benedictine monastery in Seitenstetten.

V A–Wgm; SB VII 27 713/II


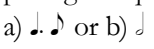

Verschiedene / Klaviermusik / 2 bdg / Ms / Band II

Copy of the sonata from the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

Allegro moderato

<i>bar</i>	<i>staff</i>	<i>commentary</i>
9	rh	slur between nn. 1 and 2 (tie or <i>legato</i>)
15	rh	rhythmic execution: see b. 51 1 st beat: editorial ♯ with the <i>gruppetto</i>
19	rh	n. 7: in A , the dot after n. is missing
21	rh	n. 1 (1 st voice): in A , the dot after n. is missing slur between nn. 1 and 2 (1 st voice)
23	rh	n. 7: in A there is a dot after n.
24	rh	<i>gruppetto</i> with n. 2: editorial ♭ n. 8: in A there is a dot after n.
25	rh	n. 4: in A there is a dot after n.
27–28		in A there is one b. with a repeat
38	rh	slur between nn. 1 and 2 (<i>legato</i> or tie)
40	rh	n. 6: in A the note is b ¹
48–49		in A there is one b. with a repeat

Andante non molto

1, 5, 27		the theme's articulation in A and the other sources is different each time (bar 27 in V – “ideal” version of the theme's articulation  in the lh and rh)
1	rh	n. 1: in A , the dot after n. is missing
1	lh	n. 1 (2 nd voice): in A , the dot after n. is missing
7	rh	slur from n. 3 to the sixteenth rest
33	rh	ornament on n. 8: editorial ♯
44	lh	nn. 1–2: slur (<i>legato</i> or tie); the rhythm of the passage in question can be played as: a)  or b) 
48–50	rh	slurs for the first or second voice
52	lh	n. 1 g [#] in A , f [#] in S
54–57		in A there are two bb. with a repeat

Menuet & Trio

22, 26	rh	nn. 4–6: unclear slurs in A – b. 22: slur between nn. 4–5; b. 26: slur between nn. 5–6 Taking S into consideration, this has been made the same in both bb.
24	rh	in A there is a slur over nn. 4–7; this has been corrected based on the lh and b. 20
28	lh	n. 1: the slur has been replaced with a <i>fermata</i> n. 3: F in A ; E ^b in S
40–41	lh	slurs that belong to the first or second voice
44–45	lh	see commentary for bb. 40–41
49–54	lh	see commentary for bb. 40–41
42	rh	n. 3: editorial ♯ with the <i>gruppetto</i>
52	rh	n. 2: editorial ♯ with the <i>gruppetto</i>
66	rh	n. 2: editorial ♯ with the <i>gruppetto</i>
67	rh	ornament on n. 1: editorial ♭
68	rh	n. 2: editorial ♯ with the <i>gruppetto</i>
69		in sources A and S , the repeat sign for the <i>petite reprise</i> is missing; added in accordance with the identical passage in the Menuet of the <i>Sonata in B flat Major</i> , b. 41

Allegro

1–2	rh	The articulation of the theme is treated in various ways in A , and it is unlikely that the composer would have intended variant readings (in view of the similar motif in the 1 st movement, bb. 1 and 16). Slurs have been added based on S .
5–6	rh	see commentary for bb. 1–2
70–71	rh	see commentary for bb. 1–2
74–75	rh	see commentary for bb. 1–2
25	lh	<i>fermata</i> deleted
34	lh	slurs
38–39	lh	slurs
54	rh	n. 1: dot after the note is missing
55	rh	slur
96	lh	<i>fermata</i> deleted

Sonata in B Flat Major (PicŠ. 20)

Source for the edition:

A CZ–KR; A 2683 (II A 276)


RISM A/I: S 5742

RISM ID no.: 00000990062044

*Sonata II. / per il / Clavicembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan / Si vende a Vienna appresso Agostino Bernardi
Merc. di Libri [c. 1771–1776]*

The first printed edition was published by the Viennese book printer Agostino Bernardi.

Andante & Allegro non molto

- 11 rh n. 3: quarter n. in **A**
 15–16 lh slurs altered to match bb. 29–30
 17 rh in **A** the *grupetto* is over n. 3; it is shifted to n. 4 (see b. 31)
 29 rh in **A** ; the rhythm is adjusted based on b. 15
 31 rh n. 1: unison retained based on the original, cf. bb. 15, 17 and 29
 41 rh 2nd beat: in **A** there is a dot after the eighth rest
 45 nn. 2–5: in accordance with the original; the rhythm can also be played like in bb. 47 and 49
 46 rh n. 4: sixteenth note in **A**; corrected based on b. 48
 46, 48 lh n. 7: identical passage with variant readings (b. 46 – c¹; b. 48 – e^{b1})
 55 rh nn. 1–6: *staccato* in **A** is not consistent
 57 rh nn. 1–6: *staccato* in **A** does not appear consistently
 64 rh nn. 1, 4: dots missing on eighth nn.
 73 rh n. 2: *keile* added based on b. 41
 74 rh n. 1: editorial ♯ with the trill
 79 rh 2nd beat: sixteenth rest in **A**
 94 rh n. 1: *keile* added based on b. 41
 107 rh nn. 1, 4: in **A**, the dots with the eighth nn. are missing
 108 nn. 4, 6 and 9: the ledger lines in **A** are illegible; the pitches in question are corrected.
 120 rh nn. 1, 4: in **A**, the dots with the eighth nn. are missing
 123 rh nn. 2–3, 4–5: in accordance with the original; the rhythm can also be played like in bb. 67 and 69
 2nd beat: **A** has a thirty-second rest
 125 rh see commentary for b. 123

Andantino

- 7 rh misprints (the pitches are difficult to read for nn. 5–12)
 9 rh editorial ♯ for the grace nn. after n. 6
 10–13 in **A** this is written as two bb. with a repeat
 15 rh ornament before n. 1: editorial ♯
 19 rh n. 3: g² in **A**
 31 rh editorial ♯ with the ornament before n. 1
 32–39 notated in **A** as four bb. with a repeat
 35, 39 rh n. 6: in **A**, the dot after the eighth n. is missing
 41 rh n. 5: f¹–b^{b1} in **A**

Allegro assai

- 8 lh this passage could also be played like b. 95
 26–29 notated in **A** as two bb. with a repeat
 39 lh nn. 2–6?: slur
 45 lh n. 7: c in **A**
 46–53 notated in **A** as four bb. with a repeat
 112 rh n. 5: the n. a¹ is added (see b. 108)
 135 lh n. 5: in **A**, the octave f–f¹
 141 rh n. 1: *wedge* added

Menuet & Trio

- 1 rh nn. 1–6: in **A** there is a slur between nn. 3–6; changed in accordance with bar 27
 3 lh The slur could belong to the first or second voice.
 53 lh The slurs could belong to the 1st or 2nd voice
 56–59 lh see commentary for b. 53
 62 lh see commentary for b. 53

Sonata in A Major (PicŠ. 21)



Sources for the edition:

- A** CZ–KRa; A 2684 (II A 277)
 RISM A/I: S 5743
 RISM ID no.: 00000990062045
Sonata III. / per il / Clavicembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan / Si vende a Vienna appresso Agostino Bernardi Merc. di Libri [c. 1776]
 The first printed edition was published by the Viennese book printer Agostino Bernardi.





Reference source:


- B** D–B; Mus. ms. 21191/8
 RISM ID: 452510732
Sonata III. / per il / Clavicembalo / da / Giuseppe Antonio Steffan / Si vende a Vienna appresso Agostino Bernardi Merc. di Libri [c. 1800]
 Copy of the first and second movements of the sonata from the Staatsbibliothek zu Berlin. The musical text of the sonata is ornamented in the style of C. P. E. Bach. This is more of a variant indicating the popularity of Štěpán's compositions.

Allegro

- 2 lh 1st beat: c[#]–g in **A**
 3, 5 rh n. 8: there is a dot after the n. in **A**
 4 rh n. 13: there is a dot after the n. in **A**
 5 lh n. 2: this n. should probably be D (see b. 3)
 7 lh 3rd and 4th beat: in **A** 
 7, 8 lh 1st and 2nd beat: slurs in the first or second voice
 12 rh n. 18: the dot after the n. is missing
 14 rh *t* in this b. is probably a trill from the main n.
 20 rh ornament before n. 8: editorial #
 25 rh n. 1: slur for sustaining the full n. length
 34 rh ornament before n. 4: editorial ♯
 34 lh 2nd beat: slur
 34 rh ornament before n. 13: editorial ♯
 41 rh ornament before n. 13: editorial ♯
 42 rh *t* in this b. is probably a trill from the main n.
 42 lh n. 3: the dyad should probably be d–f[#] (see b. 14)
 43 lh 1st beat: in view of b. 15, the n. e can be added


Andante non molto



- 1 rh n. 2: better to replace the mordent with a trill
 2 rh n. 3: better to replace the mordent with a trill
 4 lh 1st beat: the dot is missing with the sixteenth rest
 4 rh ornament before n. 1: editorial #
 11 lh nn. 4–7?: unclear slur in **A**
 17 rh in **A** there is a trill with Nachschlag above n. 2
 18 rh slur in the second voice
 19 rh slur; in the relevant passage, the rhythm can be played like a)  or b) ; based on the analogous passage in b. 54, probably like 
 22 rh slur from n. 1 in the second voice
 1st and 2nd beat: can be realized like in b. 23
 33 rh 1st beat: in **A** 
 n. 2: better to replace the mordent with a trill
 34 rh n. 3: better to replace the mordent with a trill

- 38 rh 2nd beat: in **A** 
 54 rh n. 1 (1st voice): there is a dot after the n. in **A**

Menuet & Trio

- 16–24 in **A** there are four bb. with a repeat
 16–17 lh slurs for sustaining of the full n. length (not a tie)
 20–21 lh slurs for sustaining of the full n. length (not a tie)
 19, 23 lh nn. 2, 3: in **A**, the symbol 8 for octave doubling is missing
 40–41 slurs for sustaining the full n. length (not a tie)
 44–45 slurs for sustaining the full n. length (not a tie)
 42, 46 lh 3rd beat: C[#] is added (see b. 47)
 43 lh n. 2: the n. B₁ (see b. 47)
 44 rh 3rd beat: slur
 45 rh 1st beat: slur
 49 indication of the b. in **A**: 3
 75, 76 the repetition is missing in **A**; it has been added to match the analogous passage in *Trio* of the *Sonata in B Flat Major*

Allegro

- 4 lh dot under n. 2
 13 lh 1st beat: on the basis of bb. 13–16, this can also be played as follows: 
 13–16 lh slurs to the first or second voice
 37 lh 1st beat: in accordance with bb. 37–40, this can also be played as follows: 
 37 lh slurs to the first or second voice
 56 lh dot under n. 2
 63 rh n. 6: in **A**, the dot is missing after the eighth n.

Tabulka ozdob | Table of ornaments

G. Muffat (c. 1739)

C. P. E. Bach (1753)

J. P. Roškovský (c. 1769)

Trylek | Trill



Trylek se zakončením | Trill with Nachschlag



Mordent



Obal | Grupetto



Adagio *Moderato* *Presto*



www.arta.cz

