

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra hudební výchovy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ludwig van Beethoven  
a jeho umělecká evoluce v kontextu postupné ztráty sluchu

Ludwig van Beethoven  
and his artistic evolution in the context of gradual hearing loss

Tamara Momany

Vedoucí práce: doc. PhDr. MgA. Vít Gregor, Ph.D.

Studijní program: Hra na nástroj se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: B NA-HV 20

### **Čestné prohlášení**

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Ludwig van Beethoven a jeho umělecká evoluce v kontextu postupné ztráty sluchu* potvrzuji, že jsem ji vypracovala samostatně, pod vedením vedoucího práce pana doc. PhDr. MgA. Víta Gregora, Ph.D., za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 18. 7. 2024

Tamara Momany

## **Poděkování**

Tímto bych chtěla srdečně poděkovat vedoucímu bakalářské práce panu doc. PhDr. MgA. Vítu Gregorovi, Ph.D., za jeho odborné vedení, cenné rady a čas, který mi věnoval při zpracování této bakalářské práce. Jsem vděčná za jeho podporu, vstřícnost a neocenitelnou pomoc, kterou mi poskytl během celého procesu tvorby.

## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce se zaměřuje na život a hudební tvorbu Ludwiga van Beethovena s důrazem na jeho zdravotní problémy, zejména postupující hluchotu, a zkoumá, jak tyto faktory ovlivnily změny v uměleckém vývoji tohoto skladatele. Teoretická část práce obsahuje chronologický přehled života a tvorby Ludwiga van Beethovena, se zaměřením na klavírní sonáty a další významná díla. Analyzuje klíčové události v Beethovenově životě a rozebírá hudební struktury jeho klavírní tvorby. Praktická část práce následně představuje podrobnou analýzu vybraných hudebních děl z různých fází Beethovenova života: rané, střední a pozdní období. Cílem této práce je identifikovat a zhodnotit změny v Beethovenově kompozičním stylu a přístupu, které mohou být důsledkem jeho zhoršujícího se zdravotního stavu. Tímto komplexním přístupem se práce snaží odhalit jeho uměleckou evoluci v kontextu postupné ztráty sluchu.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Ludwig van Beethoven, klasická hudba, umělecký vývoj, klavír, ztráta sluchu

## **ABSTRACT**

The bachelor's thesis focuses on the life and musical work of Ludwig van Beethoven with an emphasis on his health problems, particularly his progressive deafness, and explores how these factors influenced changes in the artistic development of this composer. The theoretical part of the thesis contains a chronological overview of Ludwig van Beethoven's life and work, focusing on the piano sonatas and other important musical works. It analyses the key events in Beethoven's life and discusses the musical structures of his piano works. The practical part of the thesis then presents a detailed analysis of selected musical works from different phases of Beethoven's life: the early, middle and late periods. The aim of this thesis is to identify and evaluate changes in Beethoven's compositional style and approach that may have resulted from his deteriorating health. Through this comprehensive approach, the thesis seeks to reveal his artistic evolution in the context of his gradual hearing loss.

## **KEYWORDS**

Ludwig van Beethoven, classical music, artistic evolution, the piano, hearing loss

## Obsah

Úvod .....	7
1 Ludwig van Beethoven: život, dílo, doba.....	9
1.1 Ludwig van Beethoven: život a dílo.....	9
1.1.1 Bonn: dětství, dospívání a vzdělání.....	9
1.1.2 Rané období (1792–1802).....	11
1.1.3 Střední období – „Heroické“ (1802–1812).....	13
1.1.4 Pozdní období (1813–1827).....	15
1.2 Beethovenova doba: kulturně-historické pozadí .....	17
2 Klasicismus a jeho vliv na Beethovenovu tvorbu .....	19
2.1 Klasicismus.....	19
2.2 Beethovenovy inovace v klavírní tvorbě.....	21
3 Beethovenovy nemoci .....	23
3.1 Přehled Beethovenových chorob.....	23
3.2 Ztráta sluchu: sluchové pomůcky.....	24
3.2.1 Příčina Beethovenovy hluchoty: hypotézy.....	28
3.2.2 Vliv hluchoty na komponování hudby .....	28
3.2.3 Deprese a sociální izolace.....	29
4 Sonáta f moll, op. 2, č. 1.....	30
4.1 Geneze díla .....	30
4.2 Formální analýza .....	31
4.3 Technická a interpretační problematika .....	36
5 Sonáta f moll, op. 57, č. 23.....	37
5.1 Geneze díla .....	37
5.2 Formální analýza .....	40

6	Sonáta As dur, op. 110, č. 31 .....	46
6.1	Geneze díla .....	46
6.2	Formální analýza .....	48
7	Umělecká evoluce v kontextu postupné ztráty sluchu: shrnutí .....	53
	Závěr.....	55
	Seznam použitých informačních zdrojů .....	56
	Seznam příloh.....	59

## Úvod

Když se řekne Ludwig van Beethoven, každý si představí něco jiného. Pro někoho to byl misantrop, pro jiného hrdina. Jedna věc je však jistá – byl to génius nezměrného talentu, jeden z nejvýznamnějších skladatelů všech dob, který zanechal nesmazatelnou stopu nejen v historii hudby, ale i daleko za jejími hranicemi.

Beethovenův život byl plný překážek a výzev, z nichž největší a nejvíce zdrcující byla jeho postupná ztráta sluchu. Tato osobní tragédie, která by pro mnohé umělce znamenala konec hudební kariéry, však Beethovena nepřemohla. Naopak, jeho odhodlání a vnitřní síla mu umožnily překonat tento osudový úder, a navzdory tomuto handicapu dokázal zkomponovat některá ze svých nejvýznamnějších a nejkrásnějších děl. Je nutné zmínit, že právě po této bolestné události došlo k významným změnám v Beethovenově kompozičním stylu a přístupu.

Proto jsem se ve své bakalářské práci rozhodla zaměřit na Beethovenovu postupnou ztrátu sluchu, konkrétně na jeho uměleckou evoluci v tomto kontextu. Cílem této práce je identifikovat a zhodnotit změny v Beethovenově kompozičním stylu a přístupu, které mohou být důsledkem jeho zhoršujícího se zdravotního stavu.

Metodika práce bude zahrnovat systematické studium primárních zdrojů, jako jsou Beethovenovy dopisy, které nám poskytují cenný vhled do jeho myšlenek a emocí během různých fází jeho života. Dále budou zahrnuty medicínské články, které přinášejí poznatky týkající se Beethovenova zdravotního stavu, zvláště jeho postupné ztráty sluchu. Kromě toho bude využita také sekundární literatura od renomovaných odborníků, zejména L. Lockwooda a R. Rollanda, kteří se věnují analýze Beethovenova života a díla.

Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. Abychom mohli změny v Beethovenově tvorbě adekvátně identifikovat, je nezbytné nejprve zmapovat Beethovenův život, protože hudba nespočívá pouze v bezchybné interpretaci díla, jde především o jeho hluboké porozumění a plné propojení s jeho obsahem. Právě tehdy, když pochopíme Beethovenův osobní boj, můžeme lépe porozumět hloubce a vášni, které do svých děl vložil.

V teoretické části je proto pozornost věnována chronologickému přehledu Beethovenova života v návaznosti na jeho tvorbu a kontext jeho doby, dále pak charakteristice klasicismu



a hodnocení Beethovenových inovací v jeho rámci. Největší důraz je však kladen na detailní zkoumání jeho zdravotního stavu a postupné ztráty sluchu. Praktická část se zaměřuje na analýzu Beethovenových klavírních sonát, které reprezentují klíčové etapy jeho skladatelského vývoje. Celkem budou analyzovány tři sonáty, přičemž každá z nich bude reprezentovat jedno ze tří tvůrčích období Beethovenova života: rané, střední a pozdní období. Důraz bude kladen na interpretaci hudebních analýz ve spojení se zdravotním stavem a emocionálním hlediskem. Tímto způsobem bychom měli získat ucelený pohled na Beethovenův život i jeho umělecký vývoj.

Beethoven nás učí, že nezáleží na tom, jaké překážky nám život postaví do cesty, protože s odhodláním, vášní a nezdolnou vůlí můžeme překonat i ty nejtěžší výzvy. Jeho životní příběh a dílo nám poskytují cennou lekci o vytrvalosti a síle lidského ducha, a díky tomu se staly inspirací pro mnoho umělců, spisovatelů i filozofů. Beethovenova hudba hluboce zasáhla srdce bezpočtu lidí po celém světě a pomohla jim překonat jejich vlastní životní výzvy, a právě v tom tkví její největší význam.

*Obrázek 1- Ludwig van Beethoven v roce 1812*



*Zdroj: (Karimi, 2021)*

*„Hudba je vyšší zjevení než všechna moudrost a filozofie...Kdo porozumí mé hudbě, nezbytně se vysvobodí z veškeré bídy, s níž se vláčejí jiní lidé.“ (Rolland, 2022, s. 105)*

# **1 Ludwig van Beethoven: život, dílo, doba**

Tato kapitola nabídne pohled na život a dílo Ludwiga van Beethovena. Představí jeho osobní i profesní cestu, klíčové životní momenty a významné hudební kompozice. Kromě toho se zaměříme také na širší kulturně-historické pozadí Beethovenovy doby, které formovalo jeho tvorbu a názory.

## **1.1 Ludwig van Beethoven: život a dílo**

### **1.1.1 Bonn: dětství, dospívání a vzdělání**

Ludwig van Beethoven se narodil pravděpodobně 16. prosince 1770 v německém maloměstě zvaném Bonn. Pocházel z hudebnické rodiny, což mu poskytlo ideální podmínky pro to, aby se sám mohl jednoho dne stát významným hudebníkem. Beethovenův dědeček, také Ludwig van Beethoven, působil v Bonnu jako dvorní hudební ředitel a byl vysoce uznávaným hudebníkem neobyčejných kvalit. Pro malého Ludwiga byl jeho dědeček velkou inspirací. Beethovenův otec, Johann van Beethoven, byl rovněž hudebníkem, zaměstnaným jako houslista a tenorista dvorní kapely kolínského kurfiřta, avšak nedosahoval kvalit svého otce. Johann van Beethoven byl často vnímán jako slabší hudebník, jehož kariéru a pověst výrazně ovlivnil alkoholismus.

Beethovenovy výjimečné hudební schopnosti začaly být patrné již v dětství. Jakmile si jeho otec tuto skutečnost uvědomil, rozhodl se mu plně věnovat a zahájil jeho intenzivní hudební vzdělávání. Měl ambiciózní plán udělat z Beethovena nového Mozarta, tehdy slavného jako zázračné dítě, a proto na svého syna vyvíjel značný tlak. Beethoven musel již od čtyř let denně cvičit několik hodin na klavír a housle pod přísným dohledem svého otce. Často byl nucen cvičit i v noci. Johannova tvrdost a nekompromisní přístup doháněly Ludwiga často k slzám, avšak nakonec přinesly své výsledky. V roce 1778 měl Beethoven své první veřejné vystoupení. Jeho otec ho vydával za mladšího, než ve skutečnosti byl, aby ještě více umocnil zdání, že je Beethoven zázračným dítětem.

Kromě svého otce měl Beethoven v Bonnu několik dalších učitelů hudby, z nichž nejvýznamnějším byl Christian Gottlob Neefe<sup>1</sup>, který ho od roku 1782 systematicky vyučoval. Neefe sehrál v Beethovenově životě klíčovou roli z mnoha důvodů. Poskytl mu pevné hudební základy, seznámil ho s tvorbou J. S. Bacha a dalších německých skladatelů a pomáhal mu rozvíjet jeho skladatelské dovednosti. Zároveň byl jeho blízkým přítelem a stal se jeho mentorem, který mu zprostředkovával všechny klíčové intelektuální myšlenky 18. století.

Beethoven se brzy stal členem dvorního komorního souboru. Pod vedením Neefeho začal skládat své první klavírní kompozice, čímž odstartoval také svou skladatelskou kariéru. V roce 1782 složil *9 variací c moll na pochod E. Ch. Dresslera, WoO 63*, a o rok později publikoval *Tři sonáty pro klavír*, známé jako „*Kurfirštské*“ *sonáty, WoO 47*, které věnoval kolínskému kurfirštovi Maximilianu Friedrichovi. I u těchto děl byl uveden falešný údaj o Beethovenově věku. Dalším skladatelským počinem byly *Tři klavírní kvartety, WoO 36, pro klavír, housle, violu a violoncello* z roku 1785, které však byly publikované až po jeho smrti. V těchto klavírních kvartetech je zřetelně slyšet silný vliv W. A. Mozarta na mladého Ludwiga. (Lockwood, 2005, s. 71–74)

V roce 1787 odjel Beethoven poprvé do Vídně s cílem rozvíjet své hudební schopnosti a studovat pod vedením eminentních osobností, zejména W. A. Mozarta<sup>2</sup>. Krátce po příjezdu do Vídně však obdržel Beethoven zprávu o vážné nemoci své matky a byl nucen vrátit se do Bonnu. Jeho matka, Maria Magdalena, brzy poté zemřela. Pro Beethovena, tehdy 17letého chlapce, byla tato ztráta nesmírně bolestivá. Kvůli neschopnosti jeho otce, který propadl depresím a alkoholu, musel Beethoven převzít odpovědnost za své dva mladší bratry, Kaspara Karla a Johanna. Navzdory svému výdělků v kurfirštském orchestru, kde působil jako violista, a pomoci od jeho přátel, se Beethoven ocitl v tíživé finanční situaci, což ho v roce 1789 přimělo požádat kolínského kurfiršta o vyplácení poloviny otcova ročního platu na výchovu svých bratrů.

---

<sup>1</sup> Christian Gottlob Neefe (1748–1798) byl německý skladatel, dirigent a hudební pedagog. V roce 1779 přijel do Bonnu jako hudební ředitel divadelní společnosti a v roce 1782 se stal varhaníkem u dvora kolínského kurfiršta.

<sup>2</sup> Historici se domnívají, že se Beethoven mohl skutečně s Mozartem během tohoto krátkého pobytu ve Vídni potkat, ale neexistují žádné přímé důkazy o tom, že by u něho studoval.

Vzhledem k tomu, že se Beethovenovi nedostalo nijak širokého všeobecného vzdělání, věnoval svá poslední léta v Bonnu intenzivnímu prohlubování znalostí a dovedností v oblasti hudby, literatury a umění. V roce 1789 se zapsal na Bonnskou univerzitu, kde chtěl rozšířit své intelektuální obzory. Své studium zde ale nedokončil, protože se více soustředil na svou hudební kariéru.

V roce 1790 Beethoven zkomponoval tzv. „*Righiniovské*“ *variaci D dur, WoO 65* (Lockwood, 2005, s. 72). V tomto roce Beethoven pravděpodobně napsal také dvě kantáty pro specifické císařské události, z nichž jednu předvedl J. Haydnovi, který zrovna projížděl Bonnem cestou do Anglie. Haydn byl jeho talentem ohromen (Lockwood, 2005, s. 66). Toto setkání, spolu s hrozbou blížící se války s Francouzi, vedlo k Beethovenovu definitivnímu rozhodnutí opustit Bonn. Hrabě Waldstein<sup>3</sup> sehrál významnou roli při realizaci Beethovenovy cesty do Vídně a poskytl mu i doporučující dopis. Kurfiřt Maximilian Franz mu přislíbil finanční podporu, což umožnilo Beethovenovi v roce 1792 odcestovat natrvalo do Vídně, kde plánoval pokračovat ve svém hudebním vzdělávání pod vedením J. Haydna.

### 1.1.2 Rané období (1792–1802)

Po příjezdu do Vídně začal Beethoven dostávat mnoho pozvánek k vystoupením na šlechtických sídlech, kde si díky svému talentu rychle získal podporu vlivných mecenášů a pověst vynikajícího klavíristy a improvizátora.

Beethoven si ve Vídni chtěl doplnit své kompoziční vzdělání, a tak ke konci roku 1792 začal studovat u J. Haydna. Časté Haydnovy cesty do Anglie, velký věkový rozdíl a rozdílné přístupy však spolupráci komplikovaly, což vedlo k jejímu brzkému ukončení. Beethoven pak pokračoval ve studiu kontrapunktu u J. Schenka a později u J. G. Albrechtsbergera. Kromě toho se v těchto letech věnoval studiu vokální kompozice pod vedením A. Salieriho a pravděpodobně i hře na housle u I. Schuppanzigha. (Lockwood, 2005, s. 100)

První velké úspěchy na sebe nenechaly dlouho čekat. V červenci 1795 dal Beethoven publikovat svá *Tři klavírní tria Es dur, G dur a c moll, op. 1*, která věnoval knížeti

---

<sup>3</sup> Hrabě F. E. G. von Waldstein (1762–1823) byl rakouský šlechtic a mecenáš umění, který podporoval Beethovena. Podle některých historiků právě on financoval jeho studia u J. Haydna. Beethoven věnoval Waldsteinovi čtyřruční *Variace na Waldsteinovo téma, WoO 67*, a svou slavnou *Sonátu C dur, op. 53, č. 21*, která je často označována jako „*Valdštýnská*“ sonáta.

Lichnowskému<sup>4</sup> a téhož roku debutoval ve Vídni jako klavírní virtuos a skladatel. Na začátku roku 1796 se Beethoven vydal na své první turné do Prahy, Berlína, Drážďan a Lipska, které trvalo půl roku. Cesta byla natolik úspěšná, že se o dva roky později do Prahy vrátil, aby zde předvedl své první dva *klavírní koncerty C dur, op. 15, č. 1* a *B dur, op. 19, č. 2*. V následujících letech Beethovenova sláva nadále význačně stoupala.

Beethoven si vydělával jako koncertní umělec a učitel hry na klavír, ale významnou finanční podporu dostával také od svých mecenášů. Dalším důležitým zdrojem příjmu byl prodej jeho skladeb hudebním vydavatelstvím, což z něj činí i jednoho z prvních skladatelů, jehož díla byla pravidelně vydávána ještě během jeho života. Vyjednávání s vydavateli byla často komplikovaná a stála Beethovena značné úsilí a energii, nicméně díky publikování svých děl tiskem si brzy získal renomé geniálního skladatele nejen ve Vídni, ale i téměř po celé Evropě.

V roce 1796 se u Beethovena začaly projevovat první příznaky postupné ztráty sluchu, ale i přes to neúnavně pokračoval v komponování. V letech 1798–1800 zkomponoval své první *Smyčcové kvartety, op. 18, Symfonii C dur, op. 21* a *Sonátu F dur „Jarní“, pro klavír a housle, op. 24*. V období 1795–1801 vzniklo zároveň i velké množství klavírních sonát: *Tři sonáty f moll, A dur a C dur, op. 2, Dvě sonáty g moll a G dur, op. 49, Sonáta Es dur, op. 7, Tři sonáty c moll, F dur a D dur, op. 10, Sonáta c moll „Patetická“, op. 13, Dvě sonáty E dur a G dur, op. 14, Sonáta B dur, op. 22, Sonáta As dur „se Smutečním pochodem na smrt hrdinovu“, op. 26, Dvě sonáty Es dur a cis moll „Quasi una fantasia“, op. 27 a Sonáta D dur „Pastorální“, op. 28*. Kromě těchto sonát Beethoven složil ještě *Dvě ronda pro klavír, op. 51* a zřejmě i soubor kratších klavírních skladeb *Bagately, op. 33*.

Rané období Beethovenovy tvorby je poznamenáno jasným vlivem J. Haydna a částečně i W. A. Mozarta, zároveň však i jeho snahou najít svou vlastní hudební identitu.

---

<sup>4</sup> Kníže K. A. Lichnowsky (1761–1814) byl významný rakouský šlechtic a mecenáš. Byl jedním z Beethovenových nejtědřejších mecenášů, který mu poskytoval finanční podporu a umožnil mu soustředit se čistě na hudební tvorbu.

### 1.1.3 Střední období – „Heroické“ (1802–1812)

Střední období Beethovenova života se vyznačuje hlavně jeho plodnou skladatelskou činností a rozvojem osobitého hudebního stylu. Carl Czerny<sup>5</sup> uvádí, že kolem roku 1802 Beethoven prohlásil: „*Nejsem spokojen s tím, co jsem doposud složil. Od nynížska jsem rozhodnut vydat se na novou cestu.*“ Krátce poté vydal *Tři sonáty pro klavír G dur, d moll a Es dur, op. 31*, které jsou vskutku průlomové a novátorské. (Lockwood, 2005, s. 141)

Jeho osobní život byl v tomto období poznamenán nejen zhoršující se ztrátou sluchu, ale také řadou nešťastných lásek a osobních krizí. V roce 1802 Beethoven pobýval v Heiligenstadtu na doporučení svých lékařů, kteří doufali, že mu zdejší klid a příroda pomůže zlepšit jeho zhoršující se zdravotní stav. Zde také napsal slavnou Heiligenstadtskou závěť<sup>6</sup>, ve které otevřeně hovoří o svém zoufalství ze ztráty sluchu a o myšlenkách na sebevraždu.

V dubnu 1803 se uskutečnila premiéra *Klavírního koncertu c moll, op. 37, oratoria Kristus na hoře Olivetské, op. 85 a Symfonie D dur, op. 36*, která již překračuje nové hranice a buduje cestu revoluční *Symfonii Es dur, op. 55* zvané „*Eroica*“, napsané v letech 1803–1804. Tato symfonie představovala významný milník v Beethovenově kariéře. Byla revoluční svou délkou a komplexností a výrazně se odklonila od tehdejších hudebních konvencí.

Symfonie „*Eroica*“ byla původně věnována Napoleonovi, kterého Beethoven obdivoval a vnímal ho jako symbol svobody a revoluce, ale poté, co se Napoleon prohlásil francouzským císařem, Beethoven své věnování změnil. Přezdívku „*Eroica*“ si také vysloužil *cyklus 15 variací a fugy Es dur „Stvoření Prométheovo“, op. 35 pro sólový klavír* z roku 1802, protože jejich tematický materiál byl využit v přepracované podobě ve finále Třetí symfonie. (Tunbridge, 2022, s. 109–111) Spolu s těmito variacemi vydal Beethoven také *6 variací F dur pro klavír na vlastní téma, op. 34*. (Lockwood, 2005, s. 157)

Beethovenova hudba tohoto období, ačkoliv není přímo hudbou programní, se inspiruje určitými mimohudebními obsahy. Beethoven často své pocity a prožitky vyjadřoval právě skrze svá hudební díla. Dobrým příkladem je vášnivě bouřlivá *Sonáta f moll*

---

<sup>5</sup> Carl Czerny (1791–1857) byl známý rakouský klavírista, skladatel a pedagog, který se nejvíce proslavil svými školami klavírní hry. Byl Beethovenovým žákem a přítelem.

<sup>6</sup> Viz podkapitolu *Ztráta sluchu: sluchové pomůcky*.

„*Appassionata*“, op. 57, ve které se odráží jeho vnitřní zápas spojený s počínající hluchotou. Tato sonáta vznikla v letech 1804–1805, společně se *Sonátou C dur „Valdštýnská“*, op. 53 a *Sonátou F dur*, op. 54.

V listopadu 1805 následovalo první uvedení Beethovenovy jediné opery „*Fidelio*“, op. 72. Premiéra nebyla příliš úspěšná, což bylo výrazně ovlivněno politickou situací. Vídeň byla tehdy obsazena Napoleonovými vojsky a mnoho obyvatel, včetně Beethovenových příznivců, město opustilo. V publiku tedy seděli převážně francouzští vojáci, jimž jazyková bariéra bránila v pochopení děje. Navíc preferovali kratší opery, na které byli zvyklí, takže Beethovenův *Fidelio* se třemi jednáními byl pro ně příliš dlouhý. Tehdejší politická situace a obavy z revolučních myšlenek vedly také k cenzuře, která podstatně zasahovala do uměleckých děl, včetně této opery. Beethoven se nakonec rozhodl operu revidovat. Úspěchu dosáhla až třetí finální verze z roku 1814, poněvadž se lidé začali více ztotožňovat s tématy svobody, spravedlnosti a vítězství nad útlakem, která opera zpracovává. (Tunbridge, 2022, s. 190–192)

V roce 1806 Beethoven zkomponoval 32 *variací c moll pro klavír na vlastní téma*, WoO 80, ve kterých je zřetelná jeho vnitřní rozervanost a zároveň i jeho velická soustředěnost. V tomto díle, stejně jako v *Sonátě f moll*, op. 57, Beethoven reaguje na počínající stavy hluchoty, které začaly ovlivňovat jeho život. Volba tóniny c moll, spojovaná se silnými a bouřlivými emocemi, je více než výmluvná. Ve stejném roce vznikly také *Tři smyčcové „Razumovského“ kvartety*, op. 59 a impozantní *Koncert pro housle a orchestr D dur*, op. 61.

V rozmezí následujících dvou let dokončil Beethoven také tři symfonie – *Symfonii B dur*, op. 60, *Symfonii c moll „Osudovou“*, op. 67 a *Symfonii F dur „Pastorální“*, op. 68, které ačkoliv byly napsány v těsném časovém sledu, přesto každá z nich představuje svůj vlastní, odlišný hudební svět. Beethovenova schopnost vytvořit během krátkého časového období tři tak rozdílná díla svědčí o jeho neuvěřitelné soustředěnosti.

V prosinci 1808 Beethoven uspořádal akademii v Divadle na Vídeňce, kde kromě páté a šesté symfonie zazněla díla jako *Fantazie pro klavír, sbor a orchestr c moll*, op. 80, části *Mše C dur*, op. 86 a *Klavírní koncert G dur*, op. 58, který Beethoven osobně odehrál (Tunbridge, 2022, s. 125). Navzdory zhoršujícímu se sluchu pokračoval ve veřejných vystoupeních ještě několik let.

V tomtéž roce Beethoven obdržel nabídku s vysokým platem od vestfálského krále Jérôma Bonaparta, který si přál, aby se stal kapelníkem u jeho dvora v Kasselu. Beethoven tuto nabídku po dlouhých úvahách nakonec nepřijal, protože mu byla přislíbena roční renta od vídeňských mecenášů s cílem udržet ho ve Vídni. Přestože tato renta Beethovenovi zpočátku poskytla určitou finanční stabilitu, v následujících letech se objevily problémy s jejím vyplácením. Beethoven musel často urgovat platby i právní cestou. (Rolland, 2022, s. 64)

Navzdory bouřlivým politickým událostem (opětovné obsazení a bombardování Vídně Napoleonovou armádou v roce 1809) a osobním obtížím, byly pro Beethovena roky 1808–1812 obdobím intenzivní tvůrčí činnosti. Jeho práce v těchto letech zahrnovala např. scénickou hudbu pro Goethova *Egmonta f moll*, op. 84, *Sonátu A dur pro violoncello a klavír*, op. 69, *Dvě klavírní tria D dur a Es dur*, op. 70, *Sonátu Fis dur*, op. 78, *Sonátu G dur*, op. 79, *Sonátu Es dur „Les Adieux“*, op. 81a, *Klavírní koncert Es dur „Císařský“*, op. 73, *Klavírní trio B dur „Arcivévodské“*, op. 97, *Symfonii A dur*, op. 92, *Symfonii F dur*, op. 93 a *Sonátu G dur pro housle a klavír*, op. 96.

V roce 1812 začala Beethovenovi postupná ztráta sluchu výrazně komplikovat kariéru klavíristy, která byla důležitým zdrojem jeho příjmů. Tato situace vedla k závažným finančním problémům, které v podstatě přetrvávaly až do konce jeho života. Beethoven v této době také trpěl zdravotními obtížemi, kvůli nimž na doporučení lékařů často cestoval z Vídně do českých lázeňských měst.

Heroické období se vyznačuje Beethovenovým hledáním nových hudebních cest a možností. Jeho inovativní přístup a odvaha experimentovat otevřely nové horizonty a připravily půdu pro další generace skladatelů 19. století.

#### **1.1.4 Pozdní období (1813–1827)**

V roce 1813 Beethoven napsal orchestrální skladbu *Wellingtonovo vítězství*, op. 9, která oslavovala britské vítězství nad Napoleonem Bonaparte v bitvě u Vitorie. Díky značné popularitě tohoto díla, které bylo často uváděno na benefičních koncertech, Beethoven získal značné finanční zisky. (Tunbridge, 2022, s. 185–187)

Během Vídeňského kongresu, konaného v letech 1814–1815, dosáhl Beethoven vrcholu své kariéry. Pro tuto příležitost napsal kantátu „Slavný okamžik“, op. 136, kterou také osobně



dirigoval. (Rolland, 2022, s. 63) Obě díla se stala za Beethovenova života populární díky jejich patriotické povaze a jsou důkazem toho, že dokonce i Beethoven byl schopen psát podbízivou a komerčně orientovanou hudbu, aby si zajistil uznání široké veřejnosti a finanční stabilitu. (Lockwood, 2005, s. 345)

Pozdní období se vyznačuje výrazným poklesem Beethovenovy skladatelské činnosti, za který mohly hlavně rodinné problémy. Po smrti bratra Kaspara v roce 1815 se Beethoven zapletl do sporu s vdovou Johannou o rodičovská práva na svého synovce Karla. Tento spor, který trval několik let, měl značný dopad na jeho emocionální stav a schopnost soustředit se na tvorbu. Jeho pracovitost také negativně ovlivnilo zhoršující se celkové zdraví. Navzdory těmto obtížím Beethoven dokázal vytvořit ještě několik mistrovských děl.

Klavírní tvorbu pozdního období reprezentují *Sonáta e moll, op. 90, Sonáta A dur, op. 101, Sonáta B dur „Sonáta pro klavírní klavír“, op. 106, Sonáta E dur, op. 109, Sonáta As dur, op. 110* a poslední Beethovenova sonáta z roku 1822 *Sonáta c moll, op. 111*. Dále *Bagately, op. 119 a op. 126* a *33 variací na Diabelliho téma, op. 120*, které svou délkou a náročností přesahují schopnosti většiny klavíristů.

V následujících letech se Beethoven soustředil na komponování děl monumentálního rozsahu. V roce 1823 dokončil svou *Mši D dur „Missa solemnis“, op. 123* a rok 1824 přinesl další milník v jeho kariéře – dokončení *Symfonie d moll pro sóla, sbor a orchestr „S Ódou na radost“, op. 125*.

Poslední roky svého života, mezi lety 1825–1826, se Beethoven věnoval tvorbě *Smyčcových kvartetů op. 127, op. 130, op. 131, op. 132, op. 133 „Velká fuga“ a op. 135*, které jsou považovány za vrchol jeho komorní tvorby. (Lockwood, 2005, s. 442–446)

V roce 1826 se Beethovenův synovec Karl pokusil o sebevraždu, což Beethovena silně traumatizovalo. Jeho celkový zdravotní stav se od tohoto momentu stále více zhoršoval, až nakonec 26. března 1827 zemřel. Jeho pohřbu se údajně zúčastnilo až dvacet tisíc lidí, což svědčí o hlubokém respektu a obdivu, který si Beethoven, i přes své podivínství, během svého života získal.

## 1.2 Beethovenova doba: kulturně-historické pozadí

Beethovenův život byl poznamenán převratnými kulturními, politickými a sociálními změnami. Zvláště Velká francouzská revoluce významně ovlivnila Evropu – přinesla nové myšlenky o svobodě, rovnosti a bratrství a zrušení feudalismu, což vedlo k významnému vzestupu měšťanstva. Přestože přinesla mnoho pozitivních změn, měla i své negativní dopady. Napoleonské války, které následovaly po revoluci, způsobily po celé Evropě dlouhodobé politické napětí, hospodářskou nestabilitu a vojenské konflikty, které ovlivňovaly každodenní život vídeňských občanů.

Beethoven byl těmito událostmi silně ovlivněn a s hodnotami, které revoluce přinesla se ztotožňoval, což se výrazně promítlo i do jeho hudební tvorby. Například v již zmíněné *Třetí symfonii*, známé jako „*Eroica*“, Beethoven projevil své nadšení pro revoluční ideály (Tunbridge, 2022, s. 98–99). Své ideové hodnoty reflektoval i v další symfonii, a tou byla jeho *Devátá symfonie*, která oslavuje ideály lidského bratrství a solidarity. Beethoven v tomto hudebním díle vyjádřil svou oddanost principům demokracie, což bylo odvážné a zároveň nebezpečné, vezmeme-li v úvahu, že ve Vídni tehdy vládla přísná cenzura zakazující potenciálně podvratná díla (Lockwood, 2005, s. 419).

Kulturně byla doba, v níž Beethoven žil, bohatá na intelektuální a filozofické proudy. Do popředí se dostalo osvícenství, které kladlo důraz na lidský rozum, svobodu a vědecký pokrok, čímž stavělo racionální myšlení proti víře v Boha. Podstatnou roli v šíření osvícenských myšlenek sehráli hlavně encyklopedisté, v čele s Denisem Diderotem, kteří prostřednictvím *Encyklopedie věd, umění a řemesel* usilovali o systematické shrnutí a zpřístupnění veškerého lidského vědění. Tento nový přístup ovlivnil mnoho aspektů společenského života, včetně politiky, vzdělání, vědy a v neposlední řadě také umění. (Bukovinská, 2000, s. 58)

Hudba prošla zdemokratizováním a stala se přístupnou široké veřejnosti díky veřejným koncertům, které byly nově pořádány různými organizacemi a institucemi zaměřenými na šíření hudební kultury. Koncerty mohli pořádat i sami umělci, přičemž tyto koncerty byly označovány jako akademie. Současně se ve veřejném hudebním životě začala etablovat i odborná kritika. (Smolka a kol., 2001, s. 288–290) Role hudebníka se výrazně proměnila. Pomalu se stával svobodným umělcem, který nemusel psát pro konkrétní účel a byl za svá

koncertní vystoupení placený. Stejně tak se proměnila i hudba, která nyní plnila převážně estetickou funkci. (Bukovinská, 2000, s. 55)

Podstatný vliv na kulturní život, zejména v oblasti hudby, měla i průmyslová revoluce. Nové technologické možnosti umožnily masovou produkci hudebních nástrojů, což vedlo ke snížení jejich nákladů a zvýšení dostupnosti. Díky pokrokům ve výrobě se také dramaticky zlepšila jejich technická kvalita a zvukové vlastnosti, zejména u kladívkového klavíru. Takto vylepšené nástroje s bohatším a silnějším zvukem přispěly k přesunu hudebních vystoupení z intimních salonů do větších koncertních sálů (Sýkora, 2010, s. 34).

## 2 Klasicismus a jeho vliv na Beethovenovu tvorbu

Tato kapitola popisuje charakteristiku klasicismu v hudbě s důrazem na jeho hlavní znaky v hudební řeči a hudebních formách. Dále se zaměřuje na Beethovenovy výrazné hudební inovace v klavírní tvorbě, a tedy i na způsob, jakým se jeho tvorba lišila od tvorby jeho předchůdců.

### 2.1 Klasicismus

Klasicismus je umělecký směr, který se v Evropě začal rozvíjet přibližně od poloviny 18. století až do začátku 19. století, a jeho název je odvozen z latinského slova *classicus*, což znamená přeneseně dokonalý či harmonicky vyrovnaný (Navrátil, 2003, s. 119).

Období klasicismu, vyznačující se přirozeností a jednoduchostí, představuje výrazný kontrast k barokní okázalosti. Umění znovu nalézá svou inspiraci v ideálech antiky. V hudbě se tyto ideály projevují především její harmonickou vyrovnaností, jednoduchostí a srozumitelností.

Evropská hudba klasicistního období se vyznačuje univerzálním charakterem, který vůbec naposledy upřednostňuje jednotu hudebního výrazu před národním charakterem hudby (Kouba, 1988, s. 225–226) a princip periodicity a symetrie se stal základem hudebního myšlení. Zejména lidová taneční či vokální hudba se stala zdrojem inspirace pro mnoho skladatelů této doby. (Smolka a kol., 2001, s. 293)

V klasicismu se melodika vyznačuje zpěvností, symetričností a jasným periodickým členěním. Vliv lidové hudby je patrný hlavně v použití jednoduchých a snadno zapamatovatelných melodií. Přebujelá barokní polyfonie ustupuje do pozadí a převažuje homofonie, ve které je jeden hlas nadřazen všem ostatním. (Navrátil, 2003, s. 122) Práce s chromatikou se vyskytuje velice ojediněle a pracuje se spíše s durovou diatonickou řadou tónů, především v raném klasicismu. Zvláště pro instrumentální melodiku jsou typické stupnicové běhy, rozložené akordy a větší skoky. (Kouba, 1988, s. 189–190)

Harmonie se zjednodušuje a vychází ze základních funkcí (tonika, subdominanta, dominant) a jejich obrátů, přičemž se velmi často objevují úseky stavěné na stejné harmonické funkci. Používá se durová a mollová diatonika a tonální příbuznost. (Vítek,

1994, s. 75) Upouští se od generálbasu. Všechny noty jsou nyní rozepsané v partituře, včetně ornamentiky (Navrátil, 2003, s. 122).

V klasicismu dochází také ke zpravidelnění metrického členění a k větší rytmické rozmanitosti. Rytmus je živější a často se využívají například synkopy, trioly, tečkovaný rytmus aj. Používají se rozmanitější tempa, která se přizpůsobují specifickým charakteristikám jednotlivých děl, a častěji se objevují i rychlejší tempa než v baroku. Tento vývoj vede k přesnějšimu a systematictějšímu používání tempových označení. (Kouba, 1988, s. 188) Důležitou proměnou prochází také agogika spolu s dynamikou. Barokní terasovitou dynamiku nahrazuje pohyblivější dynamika, která zahrnuje efekty jako crescendo, decrescendo, diminuendo, sforzato a další. (Bukovinská, 2000, s. 55–56)

Klasicismus se dále vyznačuje přehlednými a strukturovanými formami. Aby se tato přehlednost zachovala, bylo nezbytné zavést již zmiňovaný princip periodicity, který člení hudební dílo na pravidelné úseky. Stěžejním hudebním útvarem klasicismu se stává sonátová forma, která proniká do instrumentální i vokální tvorby. Zásadní je zejména tematická práce a vznik druhého tématu, které vytváří kontrastní myšlenku k tématu prvnímu a přináší tak do hudby novou kvalitu. (Tamtéž, s. 56)

V užším slova smyslu je sonátová forma třídílná a její základní schéma se skládá z expozice, provedení a reprízy. (Tamtéž, s. 56)

V širším slova smyslu vytváří sonátová forma základ pro cyklickou sonátovou formu, jež se stala klíčovým prvkem při uplatnění kontrastu v instrumentální hudbě. Sonátovou formu má zpravidla první věta symfonie, smyčcového kvartetu, sólového koncertu apod. Cyklická sonátová forma se skládá ze čtyř vět podle schématu rychlá, pomalá, taneční, rychlá. (Navrátil, 2003, s. 123)

V období klasicismu získaly značnou popularitu hlavně smyčcový kvartet a symfonie. Barokní concerto grosso nahradila koncertantní symfonie, která byla komponována pro orchestr a dva nebo více sólových nástrojů. (Tamtéž, s. 123) Došlo také k rozšíření počtu členů a nástrojového složení v orchestru a zvýšil se význam dechových nástrojů, které byly ceněny pro své jedinečné zvukové vlastnosti. V orchestru došlo k prvnímu použití tympánů. Také klavír prošel v tomto období výrazným vývojem, což vedlo k jeho prosazení jako

sólového nástroje. Postupně tak vytlačil cembalo a další doprovodné nástroje. (Bukovinská, 2000, s. 56–57)

Mnoho hudebních historiků rozděluje klasicismus na dvě vývojová období: raný klasicismus (1740–1770) a vrcholný klasicismus (1770–1830). (Bukovinská, 2000, s. 57) Je důležité poznamenat, že časové vymezení těchto období se může lišit podle jednotlivých autorů.

V raném klasicismu se na formování tohoto slohu podílelo mnoho skladatelů, mezi které patřili například skladatelé mannheimské školy<sup>7</sup>, severoněmecké školy (Bachovi synové, F. Benda a další) nebo reformátor italské opery Ch. W. Gluck. (Bukovinská, 2000, s. 57)

Ve vrcholném klasicismu byly rané klasicistní základy dále rozvinuty, zdokonaleny či naopak záměrně porušovány. Hlavním centrem hudebního dění se ve vrcholném klasicismu stala Vídeň, a jejími hlavními představiteli se stali skladatelé první vídeňské školy: J. Haydn, W. A. Mozart a L. v. Beethoven. (Bukovinská, 2000, s. 57; Navrátil, 2003, s. 125)

Zatímco Haydn a Mozart jsou považováni za typické představitele klasicismu, Beethoven, obzvláště ve svých pozdních dílech, již začal překračovat hranice tohoto stylu.

## 2.2 Beethovenovy inovace v klavírní tvorbě

Beethoven byl průkopníkem v mnoha směrech. Ve srovnání se svými předchůdci prokazoval větší odvahu ve své tvorbě riskovat a posouvat hranice hudebních konvencí klasicismu. Jak sám o hudbě napsal: „*Není pravidlo, jež bychom nemohli porušit pro dosažení krásna.*“ (Rolland, 2022, s. 105)

Jedním z nejvýraznějších příkladů jeho odvahy bylo i rozhodnutí žít jako nezávislý umělec, čímž se stal prvním skladatelem, který se odvážil vydat touto cestou. Toto rozhodnutí mu umožnilo větší tvůrčí svobodu a otevřelo prostor pro inovace v jeho dílech. Beethoven se ve své tvorbě snažil o určitou osobní výpověď, která by byla srozumitelná, čímž jeho hudba získala na autentičnosti a emocionální hloubce. Tuto snahu dokládá i jeho výrok: „*Nikdy jsem nemyslel na to, abych psal pro pověst a čest: to, co mám na srdci, musí ven, a proto*

---

<sup>7</sup> Mannheimská škola je označení pro skupinu skladatelů a hudebníků působících v 18. století v německém Mannheimu, kteří hráli podstatnou roli v přechodu od barokního stylu k ranému klasicismu. Přinesli inovace v podobě výrazného obohacení dynamiky, čtyřvěté symfonie s menuetem na třetím místě, upevnění periodicity v melodii, mannheimských manýrů aj. Jejimi představiteli byli skladatelé českého původu J. V. Stamic, F. X. Richter a další.

*píšu.*“ (Rolland, 2022, s. 105) Tento inovativní přístup se výrazně projevuje v jeho klavírních sonátách, které získávají svůj „*osobní charakter*“. (Holzknecht, 1964, s. 6)

S tím přímo souvisí i inovace v sonátové formě, kterou Beethoven posunul mnohem dál. Jeho klavírní sonáty se vyznačují komplexnější strukturou, protože se v nich podřizoval „*obsahovému záměru*“. (Navrátil, 2003, s. 138) Přidával nebo naopak ubíral věty, takže jeho sonáty měly různý počet vět od dvou do čtyř. (Gregor, 2022, s. 41) V sonátové formě dále často měnil pořadí vět, upřednostňoval scherzo před menuetem či například začal věnovat větší pozornost částem, které byly dosud méně důležité např. mezivětám, codě, provedení. (Bukovinská, 2000, s. 87)

Beethoven také jako první používal širší spektrum tónin a experimentoval s tóninami, které byly v klasicismu méně obvyklé, což je patrné například v jeho *Sonátě pro klavír, op. 78, č. 24* napsané v tónině Fis dur s šesti křížky. (Gregor, 2022, s. 41)

Díky technickému zdokonalení kladívkového klavíru, na němž měl značnou zásluhu<sup>8</sup> i Beethoven, nyní nástroj nabízel bohatší zvuk a umožňoval větší dynamickou rozmanitost prostřednictvím techniky úhozu (Smolka a kol., 2001, s. 302), což Beethovenovi dovolovalo v jeho skladbách využívat bohaté výrazové prostředky. (Navrátil, 2003, s. 138) Beethovenova vášnivá hra a energický styl jeho hry kladly totiž na tehdejší křehké mechaniky klavírů takové nároky, že mnoho z nich nevydrželo tento nápor a poškodily se. Jak uvádí Holzknicht: „*Tvorba zde předběhla techniku.*“ (Holzknecht, 1964, s. 11)

Beethoven prokázal svou inovativnost i jinými způsoby. Kupříkladu na jeho podnět sestrojil J. N. Mälzel<sup>9</sup> kolem roku 1815 metronom, což Beethovenovi, jako vůbec prvnímu skladateli, umožnilo využívat přesné metronomické údaje v jeho pozdní tvorbě. (Smolka a kol., 2001, s. 294) Přesto však nelze všechna jeho označení brát jako obecně závazná vzhledem k tomu, že neslyšící člověk může mít tempovou představu poněkud zkreslenou.

---

<sup>8</sup> Beethoven požádal výrobce klavírů Streichera o výrobu nového klavíru, který by splňoval jeho vysoké nároky jakožto klavírního virtuosa (Rolland, 1966, s. 122).

<sup>9</sup> Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838) byl německý vynálezce a hudebník, který se proslavil především díky vynálezu metronomu a sestrojení hudebního automatu zvaného Panharmonikon. Na Mälzelovu žádost Beethoven zkomponoval skladbu *Wellingtonovo vítězství*.

### 3 Beethovenovy nemoci

Tato kapitola se zaměřuje na zdravotní problémy, kterým Beethoven čelil během svého života. Pozornost je věnována zvláště postupné ztrátě jeho sluchu. Je zde popsán průběh tohoto onemocnění, a to včetně různých teorií, které se snaží vysvětlit možné příčiny Beethovenovy hluchoty. V závěrečné části této kapitoly je analyzováno, jak Beethoven navzdory postupné ztrátě sluchu dokázal pokračovat v komponování hudby a jak tato ztráta ovlivnila jeho psychický stav a sociální život.

#### 3.1 Přehled Beethovenových chorob

Beethovenovo zdraví bylo již od mládí velmi křehké, a kromě postupné ztráty sluchu trpěl řadou dalších závažných onemocnění. Celoživotně se potýkal se střevními potížemi, které zahrnovaly silné bolesti břicha, poruchy trávení a břišní koliky. Trpěl také opakovanými nachlazeními, silnými horečkami, revmatickými bolestmi a abscesy na končetinách, což svědčí o jeho velké náchylnosti k infekcím. (Larkin, 1971, s. 493)

V roce 1796 údajně prodělal buď tyfus, nebo lupus, který mohl přispět k poškození jeho sluchu a následné hluchotě. Často ho sužovaly bolesti uší a hlavy a velmi hlasité zvuky mu působily značnou bolest. V roce 1816 se Beethoven dlouhodobě potýkal s plicní chorobou, která výrazně zhoršila jeho celkový zdravotní stav. Kolem roku 1819 byl šest týdnů upoután na lůžko kvůli revmatické horečce a o dva roky později prodělal žloutenku. Na začátku roku 1823 se k jeho zdravotním obtížím přidaly dlouhodobé problémy s očima, konkrétně zánět spojivek. V roce 1825 Beethoven trpěl silnými žaludečními bolestmi a střevním zánětem, při kterém plival krev. V průběhu tohoto roku mu trvale zežloutla kůže, což bylo způsobeno zhoršujícím se stavem jeho jater. (Larkin, 1971, s. 494–495)

V prosinci 1826 prodělal znovu žloutenku a začaly se u něho projevovat silné příznaky jaterní choroby. Navzdory četným lékařským zákrokům a čtyřem operacím Beethoven zemřel po čtyřměsíčním zápasu s nemocí 26. března 1827. (Lockwood, 2005, s. 359)

Pitva provedená den po jeho smrti odhalila, že pravděpodobně zemřel na cirhózu jater a chronický zánět slinivky břišní (Perciaccante et al., 2020, s. 1305). Další zdravotní potíže zjištěné po jeho smrti zahrnovaly onemocnění ledvin a cukrovku, které mohou být spojeny s jeho nadměrnou konzumací alkoholu (Erfurth, 2021).



Nejnovější analýza DNA z Beethovenových vlasů, provedena v roce 2023, odhalila jeho genetickou predispozici k onemocnění jater a potvrdila, že několik měsíců před smrtí skutečně prodělal hepatitidu typu B. Tato genetická predispozice, žloutenka a Beethovenova dlouhodobá konzumace alkoholu společně mohly přispět k rozvoji cirhózy jater, na kterou následně zemřel. (Begg et al., 2023)

### 3.2 Ztráta sluchu: sluchové pomůcky

Beethovenova ztráta sluchu vznikla až v dospělosti, tedy postlingválně<sup>10</sup> a o sluch přicházel postupně v průběhu jeho života. Beethovenova korespondence dokládá, že první příznaky naznačující ztrátu sluchu začal pociťovat již v poměrně mladém věku, pravděpodobně mezi lety 1796–1798, tedy od chvíle, kdy mu bylo 26 let. O své sluchové chorobě, trápení a obavách z budoucnosti se vůbec poprvé zmínil svým blízkým a důvěrným přátelům, Franzi Wegelerovi a Karlu Amendovi, v roce 1801 prostřednictvím dopisů. Podle datace byl lékař F. Wegeler prvním člověkem, kterému se v dopise z 29. června 1801 Beethoven svěřil se svým velkým tajemstvím: „... *můj sluch je již třetím rokem stále slabší a mohlo to způsobit mé trávení*... [...] ... *mé uši, ty hučí a šumí ve dne v noci; stále*... [...] *Jsem-li trochu vzdálen, neslyším vysoké tóny nástrojů ani zpěvních hlasů... Mnohdy sotva slyším potichu mluvícího člověka, spíše slyším tóny, ale slova ne, a přece jakmile někdo zakřičí, je mi to nesnesitelné.*“ (Beethoven a Hronek, 2004, s. 60–61) Pastoru Karlu Amendovi napsal Beethoven dopis v podobném znění (Tamtéž, s. 63–65). Tyto dopisy nám odhalují nejdůležitější fakta ohledně počátku Beethovenovy postupné ztráty sluchu. Jeho stížnosti na neustálé hučení v uších naznačují, že byl postižen tinnitem (Perciaccante et al., 2020, s. 1305).

Dne 16. listopadu 1801 napsal Beethoven další dopis, opět adresovaný F. Wegelerovi. Beethoven zde informuje svého přítele o progresi sluchové choroby: „... *je však pravda, to nemohu popřít, že šumění a hučení je poněkud slabší než jindy, zvláště v levém uchu, ve*

---

<sup>10</sup> Postlingvální porucha sluchu je typ ztráty sluchu, který vzniká až po rozvoji řeči a jazykových dovedností. Díky tomu, že jsou tyto dovednosti již rozvinuté, schopnost komunikace není výrazně narušena. Opakem je prelingvální porucha, která vzniká před rozvojem řeči a může ovlivnit schopnost naučit se mluvit.

*kterém vlastně má choroba sluchu započala, ale můj sluch se jistě ještě o nic nezlepšil, neodvažuji se určit, zda není spíše slabší? “ (Beethoven a Hronek, 2004, s. 65–66) Z dopisu je zřejmé, že příznaky této nemoci začaly nejdříve v jeho levém uchu a jejich intenzita se měnila.*

Poslední dopis, který odhaluje jeho zoufalství nad ztrátou sluchu a který Beethoven nikdy neodeslal, je známý jako Heiligenstadtská závěť. Beethoven ho napsal 6. října 1802 během svého půlročního léčebného pobytu na venkově v Heiligenstadtu (Lockwood, 2005, s. 133). Beethoven zde uvádí, že jeho problémy se sluchem začaly již před šesti lety, což by ukazovalo na rok 1796. V Heiligenstadtské závěti Beethoven píše<sup>11</sup>:

*„... považte jen, že jsem šest let postižen nevyléčitelným neduhem, zhoršeným nerozumnými lékaři, rok po roce klamán naději na zlepšení, nakonec donucen rozpoznat trvalé onemocnění, jehož vyléčení snad bude trvat léta nebo je vůbec nemožné. [...] ... jak by bylo možné, abych přiznal slabost smyslu, který by u mne měl být dokonalejší než u jiných, smyslu, který jsem kdysi vlastnil v nejvyšší dokonalosti, v takové dokonalosti, v jaké jej v mém oboru mají nebo měli zajisté málokterí... “ (Beethoven a Hronek, 2004, s. 71)*

Podle svědectví Ferdinanda Riese<sup>12</sup> trpěl Beethoven v roce 1802 přechodnou ztrátou sluchu, kterou se dlouhodobě snažil tajit. Kromě Franze Wegelera a Karla Amendy, kterým se svěřil v dopisech, o svých potížích nikomu jinému ze svých přátel neřekl, především kvůli obavám, že by to mohlo negativně ovlivnit jeho hudební kariéru. Když něčemu nerozuměl, často to přičítal své roztržitosti, aby zakryl skutečný problém. (Beethoven a Hronek, 2004, s. 74) Beethovenovi přátelé si byli plně vědomi jeho hluchoty, nicméně předstírali, že o ní nevědí, aby ho ještě více nerozrušovali, a tak trvalo další čtyři roky, než se jim Beethoven rozhodl oficiálně říct o své nemoci. V roce 1806 napsal Beethoven na objednávku ruského diplomata A. K. Razumovského<sup>13</sup> tři smyčcové kvartety op. 59 a na list náčrtků k finále posledního

---

<sup>11</sup> Pro celé znění Heiligenstadtské závěti viz přílohu 1.

<sup>12</sup> Ferdinand Ries (1784–1838) byl německý skladatel a klavírista. Jakožto Beethovenův žák a blízký přítel hrál důležitou roli při propagaci Beethovenovy hudby. Společně s Franzem Wegelerem zaznamenal mnoho osobních a profesionálních detailů z Beethovenova života v publikaci zvané *Beethoven Remembered: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries*.

<sup>13</sup> Andrej Kirillovič Razumovskij (1752–1836) byl ruský diplomat a mecenáš umění, který většinu svého života strávil ve Vídni. Byl jedním z velkých podporovatelů Beethovena.

z nich Beethoven napsal: „*Tvá hluchota nebude již tajemstvím, ani v umění!*“ (Rolland, 1966, s. 224)

Beethovenova ztráta sluchu byla po mnoho let kolísavá. Stříдалa se období, kdy slyšel lépe, s obdobími, kdy slyšel hůře. Carl Czerny uvedl, že Beethoven slyšel hudbu a řeč bez větších změn až do roku 1812. Poté se jeho sluch postupně zhoršil natolik, že na něho při rozhovorech lidé museli křičet, aby je vůbec slyšel. To vedlo k tomu, že se Beethoven v roce 1814 zcela uchýlil ke sluchovým pomůckám, aby mohl nadále komunikovat a tvořit hudbu. (Ealy, 1994, s. 262–263) Díky technologické inovaci J. N. Mälzela, který vyvinul několik speciálních sluchových trumpetek (viz obr. 2), měl Beethoven možnost lépe slyšet. Tyto sluchové trumpetky byly navrženy tak, aby zesilovaly zvuk, přičemž úroveň zesílení závisela na jejich tvaru a velikosti. Někdy byly propojeny s rezonančním zařízením, které zvuk dále zesilovalo. Lišily se délkou a užší konec se zaváděl do ucha. (Tunbridge, 2022, s. 176–177) Beethoven používal různé velikosti těchto naslouchadel podle situace. Například pro poslech hudby doma potřeboval jiné naslouchadlo než do koncertních sálů, a jiné zase pro komunikaci s lidmi. (Solomon, 1997, s. 260)

*Obrázek 2: Beethovenovy sluchové trumpetky různých velikostí*



*Zdroj: (Saccenti et al., 2011)*

Další technickou pomůckou, kterou Beethoven používal, byl klavír se speciální rezonanční deskou, zkonstruovaný na jeho žádost v roce 1817 Conradem Grafem. Tato rezonanční deska měla zesílit zvuk klavíru a pomoci tak Beethovenovi lépe slyšet. V posledních letech pravděpodobně využíval dřevěnou tyč, jejíž jeden konec svíral svými zuby a druhý byl vložen do klavíru. Sloužila mu jako zvukový můstek při komponování hudby. (Perciaccante et al., 2020, s. 1306–1307)

Jako klavírista zvládl naposledy veřejně vystoupit v roce 1814 při představení svého Klavírního tria B-dur, Op. 97, známého rovněž jako „Arcivévodské trio<sup>14</sup>“. Vzhledem k tomu, že komunikace s lidmi začala být pro Beethovena obtížná, a ne vše mohlo být řečeno nahlas, rozhodl se od roku 1818 používat tzv. konverzační sešity, které mu sloužily až do jeho smrti v roce 1827. (Tunbridge, 2022, s. 178)

Beethoven své problémy se sluchem před širokou veřejností dlouhodobě tajil. O jeho hluchotě se lidé dozvěděli až při premiéře Deváté symfonie, která proběhla 7. května 1824 v Divadle u Korutanské brány. (Lockwood, 2005, s. 357) Navzdory svému handicapu si přál dirigovat svou symfonií, a proto vedl orchestr společně s dirigentem Michaellem Umlaufem, který měl hlavní zodpovědnost za vedení (hudebníci se řídili pouze Umlaufovými gesty). Kvůli svému špatnému sluchu Beethoven neslyšel, že hudba dohrála, a zůstal nadále soustředěný a ponořený do partitury, zatímco publikum už tleskalo. Teprve když ho zpěvačka Caroline Ungerová otočila směrem k divákům, spatřil jejich reakci a uklonil se. Tímto způsobem byla veřejnosti odhalena jeho hluchota. (Nohl, 1944, s. 159–160; Tunbridge, 2022, s. 258–259)

Existují různé názory na to, kdy a zda vůbec Beethoven úplně ohluchl. Podle mnohých ohluchl již v roce 1816 a to úplně (Rolland, 2022, s. 65, Navrátil, 2003, s. 137). Na druhou stranu Ealy (1994) uvádí, že Beethoven nikdy zcela neohluchl, dokonce ani v posledních letech svého života. Na základě analýzy Beethovenových dopisů s přáteli se zjistilo, že pravděpodobně slyšel ještě v letech 1825–1826 díky sluchovým pomůckám, které používal. To by znamenalo, že jeho pozdní skladby nevznikly ve stavu úplné hluchoty, jak si mnozí myslí. Svědectví Friedricha Wiecka z roku 1826 potvrzuje, že Beethoven v té době stále improvizoval a při hře na klavír používal tzv. rezonanční desku spolu se sluchovou trumpetkou, aby slyšel, co hraje. S ohledem na tyto skutečnosti Ealy zastává názor, že by se mělo upustit od obecně rozšířeného přesvědčení, které označuje Beethovena za funkčně hluchého, zejména již od roku 1816.

---

<sup>14</sup> „Arcivévodské trio“ napsal Beethoven již v roce 1811 a dedikoval ho arcivévodovi Rudolfovi, který byl jeho žákem, přítelem a mecenášem. Prvního provedení se dočkalo až na jaře 1814.

### 3.2.1 Příčina Beethovenovy hluchoty: hypotézy

Příčina Beethovenovy postupné ztráty sluchu není dodnes zcela objasněna. Během posledního století vzniklo mnoho teorií, které se snaží tento fenomén vysvětlit, a právě proto se němečtí odborníci rozhodli ve své studii zanalyzovat lékařskou literaturu od roku 1920 do roku 2020, aby odhalili nejčastěji navrhované příčiny. Ze studie vyplynulo, že otoskleróza<sup>15</sup> a syfilis jsou nejčastěji navrhovaná vysvětlení. Mezi další často diskutované teorie patří nemoci jako Pagetova choroba<sup>16</sup>, neurální ztráta sluchu, idiopatické střevní záněty (IBD) s autoimunitním onemocněním vnitřního ucha, sarkoidóza<sup>17</sup>, otrava olovem, lupus či tyfus. (Thomas et al., 2021).

Beethovenovu nemoc mohla ovšem způsobit i psychosomatická příčina. Podle Rollanda (1966, s. 229–231) by příčinou Beethovenovy hluchoty mohla být jeho intenzivní a nepřetržitá soustředěnost. Beethoven často pracoval na několika hudebních dílech současně, což mohlo vést k jeho psychickému přetížení. S touto Rollandovou hypotézou souhlasil i doktor Marage. Podle něj jsou pacienti, u kterých hluchota začíná ztrátou schopnosti slyšet vysoké tóny, často pracovníci vystavení vysokému duševnímu přetížení. Beethovenovy uši byly precitlivělé, přetěžované a často překrvované vypjatou mozkovou soustředěností, a proto mohly snáze podlehnout nemoci. Rolland přirovnává tuto Beethovenovu soustředěnost ke stavům jogistického soustředování. Tyto stavy mohou být až nebezpečné a způsobit mozkovou mrtvici či šílenství, pokud nejsou provozovány s mírou. Závěr Rollandovy hypotézy zní tedy takto: „*příčina neštěstí byla v Beethovenovi, ta příčina byl Beethoven sám!*“

Žádná z těchto teorií prozatím nedošla k definitivnímu potvrzení, a tak debata o přesné příčině Beethovenovy ztráty sluchu stále pokračuje.

### 3.2.2 Vliv hluchoty na komponování hudby

Ačkoliv by se mohlo zdát, že Beethovenova hluchota komplikovala jeho schopnost komponovat hudbu, pravý opak je pravdou. Stejně jako většina jiných skladatelů ani

---

<sup>15</sup> Otoskleróza je postižení vnitřního ucha, které obvykle způsobuje progresivní ztrátu sluchu. Projevuje se abnormálním růstem kostních částí vnitřního ucha a šelestem či pískáním v uších (tinnitem).

<sup>16</sup> Pagetova nemoc je chronické onemocnění kostí. Vyznačuje se nadměrným rozkladem a opětovným růstem kostí.

<sup>17</sup> Sarkoidóza je zánětlivé onemocnění, které postihuje různé části těla.

Beethoven nepotřeboval při skládání svých děl sedět fyzicky u klavíru a přehrávat si hudbu, kterou složil. Dokonce i kdyby byl úplně hluchý, jak někteří tvrdí, nepotřeboval by sluchovou zpětnou vazbu, protože hudbu slyšel a tvořil ve své mysli. (Harrison, 1988, s. 598) Skutečnost, že Beethoven s narůstající hluchotou častěji komponoval bez klavíru, potvrzuje i fakt, že v pozdním tvůrčím období využíval stále více své kapesní skicáře. (Lockwood, 2005, s. 291). Je třeba si uvědomit, že takovýto způsob komponování je nesmírně náročný a udržení hudebních myšlenek vyžaduje obrovskou mentální kapacitu (Harrison, 1988, s. 598).

Tento tvůrčí proces souvisí s typem sluchu, který se označuje jako psychický vnitřní sluch. Psychický vnitřní sluch je založen na představivosti a paměti a funguje i tehdy, když vnější sluchové vnímání selže a člověk úplně ohluchne, což dokládají právě Beethoven nebo například i Bedřich Smetana. (Michels, 2000, s. 21)

V roce 1874 začal Smetana trpět tinnitem stejně jako Beethoven a velmi rychle ztratil sluch, až se stal úplně hluchým. I přesto pokračoval ve své skladatelské činnosti. Tato paralela mezi oběma skladateli je více než symbolická.

Na rozdíl od Smetany však v Beethovenově díle žádné zjevné odkazy na tinnitus nenalzáme. Smetanův smyčcový kvartet „Z mého života“ je jeho niternou hudební zповědí, která reflektuje jeho osobní boj s tinnitem. Ve čtvrté větě tohoto kvartetu se objevuje nepříjemný vysoký tón houslí, disonantní připomínka Smetanova tinnitu, který ho značně omezoval při práci a byl asi nejhorším aspektem jeho zdravotního stavu. (Harrison, 1988, s. 598) Jinak byl osud těchto dvou skladatelských velikánů velice podobný.

### **3.2.3 Deprese a sociální izolace**

Beethovenova hluchota měla hluboký dopad především na jeho psychiku a kvalitu života. Bylo pro něho těžké smířit se s nastupující nedoslýchavostí a dlouho o své nemoci nechtěl nikomu říct. Obával se, že by to mohlo ohrozit jeho postavení jakožto začínajícího hudebníka. Ve svém dopise příteli F. Wegelerovi popisuje svou zoufalou situaci: „... *mohu říci, že svůj život trávím bídě, již dva roky se straním vši společnosti, protože pro mne není možné, abych lidem řekl, že jsem hluchý. Kdybych měl jiné povolání, šlo by to spíše, ale v mém oboru to je strašný stav.*“ (Beethoven a Hronek, 2004, s. 61) Jeho hluchota ho odtrhla od světa, který miloval, a od lidí, s nimiž chtěl být v kontaktu. Tato sociální izolace, úzkostné

stavy a dlouhodobá deprese nakonec vyústily v životní krizi a v úvahy o sebevraždě, jak napsal ve své Heiligenstadtské závěti. Od tohoto úmyslu ho odradilo pouze umění a fakt, že ještě nestihl vytvořit vše, co chtěl. Beethoven si uvědomil, že jeho hudební talent a poslání jsou silnější než jeho osobní utrpení. Toto uvědomění mu pomohlo překonat nejtemnější období jeho života a paradoxně se stalo katalyzátorem pro některá z jeho nejvýznamnějších děl, která dnes považujeme za vrcholná díla klasické hudby. (Lockwood, 2005, s. 129–140)

## **4 Sonáta f moll, op. 2, č. 1**

### **4.1 Geneze díla**

Sonáta f moll, op. 2, č. 1, je Beethovenovou první sonátou s opusovým číslem, a proto představuje významné dílo jeho raného tvůrčího období. Byla dokončena v roce 1795 ve Vídni, avšak její geneze sahá až do Beethovenových let strávených v Bonnu. Sonátu f moll publikovalo v roce 1796 vídeňské vydavatelství Artaria společně s dalšími dvěma sonátami, A dur, č. 2 a C dur, č. 3, které dohromady tvoří celek op. 2. Beethoven dedikoval všechny tři sonáty op. 2 Josephu Haydnovi, u něhož v té době krátce studoval ve Vídni. Tímto gestem chtěl Haydnovi vyjádřit svou úctu a vděčnost. Beethoven sonáty, op. 2, poprvé zahrál na podzim roku 1795 v sídle knížete Lichnowského za přítomnosti samotného J. Haydna. Kundera (1964, s. 3) uvádí, že se sonáty nesetkaly s příliš pozitivní odezvou.

V témže roce měl Beethoven svůj první veřejný koncert, na kterém představil jeden ze svých prvních dvou klavírních koncertů, není přesně známo který, a úspěšně debutoval jako klavírní virtuos.

V době komponování těchto tří sonát, op. 2, byl Beethoven ještě relativně mladý a zdravý. První známky postupné ztráty sluchu se u něj začaly projevovat až o rok později, v roce 1796, což znamená, že jeho zdravotní problémy nemohly mít vliv na tvorbu těchto sonát.

Beethovenova energie, síla a odhodlání byly v tomto období na vrcholu, což se výrazně promítá i do této sonáty prostřednictvím prudkých dynamických kontrastů a železného rytmu. Zvláště v krajních větách této sonáty je patrný Beethovenův mladický „skeptický optimismus“ a jeho přesvědčení, že dokáže překonat jakoukoliv překážku, kterou mu život postaví do cesty. Tato sonáta představuje jasné prohlášení hudebnímu světu, že jak Beethoven, tak i jeho hudba, by měli být bráni vážně.

## 4.2 Formální analýza

Sonáta f moll, op. 2, č. 1, je v mnoha aspektech tradičním dílem klasicistního období. Mladý Beethoven se zde, alespoň po formální stránce, radikálně neodklání od kompozičních postupů svých předchůdců. Sonáta je zkomponována v cyklické sonátové formě a skládá se ze čtyř vět (rychlá-pomalá-taneční-rychlá). Toto čtyřvěté schéma převzal Beethoven z haydnovské symfonie, jeho hudební myšlení bylo již od počátku silně orchestrální. Beethoven ve třetí větě této sonáty stále využívá menuet, zatímco v dalších dvou sonátách A dur a C dur, op. 2, již menuet zaměnil za scherzo. Základní stavba sonáty f moll není příliš složitá, ale její rozsáhlost a touha vyjádřit myšlenku už nese typický Beethovenův rukopis. Myšlenkové a zvukové těžiště se nachází v obou krajních větách a rovněž už i ve druhé větě, která předznamenává pozdější typicky beethovenovskou hloubku pomalých vět. Celek sonátového cyklu je dokonale promyšlený, s jednolitou stavbou vět a souměrnými proporcemi.

Beethoven napsal tuto sonátu v tónině f moll, a společně se Sonátou, op. 57, č. 23, je to jeho jediná sonáta pro klavír s opusovým číslem napsaná v této tónině. Beethoven věřil, že každá tónina formuje charakter skladby, a proto vždy pečlivě zvažoval její volbu v počáteční fázi svého tvůrčího procesu. Rovněž zdůrazňoval nutnost interpretovat jeho skladby v jím určených tóninách, protože byl přesvědčen, že přenesením skladby do jiné tóniny se její jedinečný ráz ztratí (Ellison, 2014, s. 23). Tónina f moll v tomto případě určuje „*temně bouřlivý*“ charakter sonáty (Kundera, 1964, s. 3). V hudební teorii je pak často spojována nejen s projevy vášně, bojovnosti a bouřlivosti, ale i melancholie (Ellison, 2014, s. 100–103).

Sonáta f moll je charakteristická výraznými rytmickými motivy, homofonní fakturou a prostou harmonií, přičemž náhlé dynamické změny (*subito pp* po *subito ff*) jsou jedním z hlavních znaků nejen této sonáty, ale i celé Beethovenovy kompoziční tvorby.

Následující analýza popisuje Sonátu f moll, op. 2, č. 1 z hlediska **hudební formy**:

### **Sonáta f moll, op. 2, č. 1 – /celkem 482 taktů/**

#### **1. věta – Allegro (takt alla breve, celkový počet t. 152)**

První věta je napsána v sonátové formě.



## Expozice /takty 1–48/

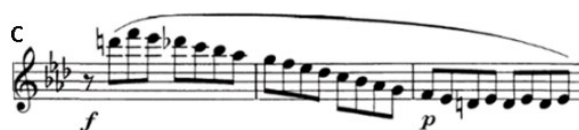
V expoziční se představují dvě kontrastní témata – hlavní a vedlejší téma. **Hlavní téma**<sup>18</sup>, v taktech 1–8, je v tónině f moll a skládá se ze **2 motivů** – energického a rytmicky výrazného rozkladu tónického akordu (1) a obalu (2). (viz obr. A)



Následuje mezivěta t. 9–19, přes kterou modulujeme do paralelní tóniny As dur **vedlejšího tématu** t. 20–32. Toto vedlejší téma je v podstatě volnou inverzí tématu hlavního (viz obr. B).



Od t. 33–40 následuje **mezivěta**, která zůstává v tónině As dur vedlejšího tématu (viz obr. C).



Poté nastupuje **závěrečné téma** t. 41–48 (viz obr. D), které rytmicky vychází z druhého motivu vedlejšího tématu. Následuje repetice a expoziční se opakuje.



<sup>18</sup> Lockwood (2005, s. 116) poukazuje na podobnost hlavního tématu první věty této sonáty s hlavním tématem finále Mozartovy Symfonie č. 40 g moll, KV 550. Nicméně, toto téma se již objevuje v Beethovenově klavírním kvartetu Es dur, WoO 36, který napsal v roce 1785, tedy o tři roky dříve, než vznikla Mozartova symfonie. Tímto se vyvrací teze, že by Beethoven mohl být ovlivněn Mozartovou symfonií.

### Provedení /takty 49–100/

Provedení začíná **hlavním tématem** expozice t. 49–54, které již ale není v tónině f moll, nýbrž v paralelní tónině As dur (viz obr. E).



Hlavní téma zde dostává výrazně méně prostoru ve srovnání s **vedlejším tématem** t. 55–80 (viz obr. F). Vedlejší téma začíná v tónině b moll a postupně moduluje do tóniny c moll, poté zpět do b moll, a nakonec do As dur. Takty 81–100 připravují posluchače na návrat k hlavnímu tématu v repríze.



### Repríza /takty 101–152/

V repríze dochází k znovuuvedení **hlavního tématu** v tónině f moll, po němž stejně jako v expozici následuje **mezivěta**, která je však lehce pozměněná a zůstává v hlavní tónině. **Vedlejší téma** nyní zůstává rovněž v tónině f moll. Od t.140–145 zazní znovu **závěrečné téma** a poté již od t. 146 **coda** (viz obr. G).



### 2. věta – Adagio (3/4 takt, celkový počet t. 61)

Beethoven při komponování této pomalé věty *Adagio* použil tematický materiál druhé věty, zvané *Adagio con espressione* v F dur, z klavírního kvartetu C dur<sup>19</sup>, WoO 36, který napsal již v roce 1785. Tento tematický materiál následně v sonátě mnohem více rozpracoval

<sup>19</sup> Klavírní kvartet C dur, WoO 36, nebyl za Beethovenova života vydán, jak již bylo zmíněno v podkapitole *Bonn: dětství, dospívání a vzdělání*.

a vytvořil jeho poetičtější, kompaktnější a expresivnější verzi. (Lockwood, 2005, s. 116) Výraznou podobnost obou pomalých vět můžeme slyšet zejména v prvních šestnácti taktech. V Adagiu je také zřetelná Beethovenova inspirace operními áriemi, která se projevuje bohatými melodickými ozdobami a zpěvnými pasážemi.

Druhá věta (viz obr. H) je jako jediná zkomponována v tónině F dur v dvoudílné formě AB s náznakem tonálního plánu formy sonátové.



**Díl A**, napsaný v malé dvoudílné formě (a, b), začíná bohatě zdobeným, lyricky zpěvným **hlavním tématem** tóniny F dur (a), t. 1–16. V taktech 17–31 se nachází druhá část (b), která zpracovává a variuje prvky hlavního tématu. Od taktu 32 následuje **díl A'**, opět v malé dvoudílné formě, kde se opakují díly a, b, tentokrát s drobnými rytmickými a melodickými změnami.

### 3. věta – Menuetto – Allegretto – Trio (3/4 takt, celkový počet t. 73)

Třetí věta s označením tempa *Allegretto* (viz obr. CH) je napsána ve velké třídílné formě s reprízou ABA. Menuet má vážnější charakter, než bylo pro tuto formu obvyklé, čímž odpovídá celkovému charakteru sonáty a perfektně do ní zapadá.



**Menuetto – Allegretto** (díl A), t. 1–40, je v tónině f moll a tvoří ho dva malé díly **a** (t. 1–14) a **b** (t. 15–40). Poté následuje **Trio** (díl B), t. 41–73, které je v tónině F dur, opět v malé dvoudílné formě **a** (t. 41–50) a **b** (t. 51–73). V Triu se objevují polyfonní prvky, které se projevují častými imitacemi motivů. Legátové pasáže vytváří výrazný kontrast k dramatickým pomlčkám, které se nachází v díle A. Od t. 57 věta graduje až po její vrchol, který se nachází v t. 61. Po skončení tria je zapsána repetice a pokyn *Menuetto da capo*, což

znamená, že se **Menuetto – Allegretto** (díl A) opět opakuje od začátku t. 1 až po t. 40, kde je ukončeno označením *Fine*.

#### 4. věta – **Prestissimo** (takt alla breve, celkový počet t. 196)

Poslední, čtvrtá věta (viz obr. I) je komponována v uvolněné sonátové formě s epizodním tématem v provedení, což znamená, že místo provedení v pravém slova smyslu, které by rozvíjelo hlavní a vedlejší téma, se zde objevuje nový tematický materiál. Po formální stránce se tedy podobá velké větě třídílné.



#### **Expozice /takty 1–58/**

**Hlavní téma** v taktech 1–21, postavené na doprovodu triol levé ruky, zní díky dynamickým kontrastům razantně a efektivně. V taktech 22–49 nastupuje **vedlejší téma**, které zní rovněž dramaticky, protože zde Beethoven nepřešel do paralelní tóniny As dur, jako tomu bylo v první větě, ale zvolil mollovou dominantní tóninu c moll. Expozici uzavírá od t. 50 **coda** vystavěná z materiálu hlavního tématu. Následuje repetice a expozice se opakuje.

#### **Provedení /takty 59–137/**

Zatímco expoziční tematický materiál je úderný a dramatický s výraznými rytmickými prvky, střední část představuje výrazný kontrast svou klidnější a kantabilní povahou mozartovského typu. Beethoven zde uvádí zcela **nové téma** v tónině As dur, která byla ve vedlejším tématu expozice vynechána. Je zde nápadná podobnost s hlavním tématem první věty *Allegro*, jelikož obě témata mají vzestupnou tendenci.

#### **Repríza /takty 138–196/**

Od t. 138 začíná repríza. Vrací se **hlavní téma** v tónině f moll, tentokrát s menšími změnami v dynamice a melodii. **Vedlejší téma**, které zní od t. 161 zůstává také v tónině f moll, což je v sonátové formě typické. Závěr sonáty sestává z **cody** t. 189. Trioly, které byly původně hrány levou rukou, nyní přebírá pravá ruka. Čtvrtá věta vrcholí ve *fortissimo* a končí tak v beethovenovském revoltujícím duchu.

### 4.3 Technická a interpretační problematika

Ačkoliv je Sonáta f moll op. 2, č. 1 první sonátou z Beethovenových 32 klavírních sonát a leckdo by si mohl myslet, že půjde o jednodušší dílo, není tomu tak. Tato sonáta se již vyznačuje střední úrovní hráčské náročnosti, vyžaduje tedy zkušenějšího hráče, který má dostatečně rozvinutou techniku a interpretační schopnosti.

Obtížnost tkví zejména v její délce. Hráč musí mít nejen dostatek zkušeností, aby dokázal interpretačně vystavět celý čtyřvětý cyklus, ale musí být také schopen udržet koncentraci po dobu všech čtyř vět, z nichž každá má odlišnou atmosféru a různé technické požadavky.

Nejobtížnější je ovšem zvolit si správné tempo a udržet rytmickou pregnantnost v průběhu celé skladby, aby se její celek nerozpadl. To je obzvlášť důležité ve čtvrté větě, vybudované na triolách rozložených akordů, protože pokud je zvolené tempo příliš rychlé, hudba ztrácí na srozumitelnosti, zejména v technicky náročnějších pasážích. To samé platí i ve druhé, pomalé větě. Z praxe víme, že klavíristé mají v průběhu pomalých vět tendenci zrychlovat tempo kvůli pocitu, že hrají příliš dlouho, a obávají se, že tím posluchače nudí. V Beethovenových pomalých větách se může zdát, že čas plyne jinak. Hráč má více času na přemýšlení než u rychlých vět, což může snadno vést k ztrátě pozornosti.

Pro zdařilou interpretaci je nutné ovládat tyto druhy klavírní techniky: stupnicové běhy, skoky, lomené oktávy, dvojhmaty paralelních tercií, hru čtyřhlasých akordů, doprovodnou figuraci rozložených triol aj.

## 5 Sonáta f moll, op. 57, č. 23

### 5.1 Geneze díla

Sonáta f moll, op. 57, č. 23, známá také jako „Appassionata“, patří mezi nejvýznamnější a nevirtuóznější klavírní sonáty nejen Beethovenovy tvorby, ale i světové klavírní literatury. Toto výjimečné postavení si vysloužila díky své emotivní hloubce, strukturální inovaci a technickým nárokům, které vyžadují od interpreta vysokou úroveň technické zdatnosti.

Sonáta byla komponována mezi lety 1804–1805. Z dochovaných skic vyplývá, že první náčrty tohoto díla se objevily v červnu 1804 (Rolland, 1966, s. 85). Jedná se tedy již o dílo z období, které označujeme jako střední tvůrčí období. Sonáta byla vydána ve Vídni v únoru 1807 s dedikací hraběti Franzi von Brunswickovi<sup>20</sup>. Je nutné poznamenat, že název „Appassionata“, který znamená v překladu „vášnivá“, není původní Beethovenův titul. Tento přídomek se poprvé objevil a ustálil až v roce 1838<sup>21</sup>, i přesto, že se v samotné sonátě označení *appassionato* neobjevuje (Beethoven, 1971, s. 51).

Toto období Beethovenovy hudební tvorby se vyznačuje vznikem významných děl, která obsahují hrdinské motivy a témata, jako je vítězství dobra nad zlem a boj za svobodu. Proto je také často označováno jako „heroické“ období. Krátce předtím, než Beethoven začal pracovat na Appassionatě, dokončil svou revoluční Symfonii Es dur, op. 55 „Eroicu“<sup>22</sup> a Sonátu C dur „Valdštýnskou“, op. 53, která je druhou nejdelší<sup>23</sup> z jeho 32 klavírních sonát. Současně s Appassionatou pracoval na opeře Fidelio, jejíž název zněl v té době ještě Leonora. Premiéry třetí symfonie (Eroica) a opery Fidelio se setkaly s negativními reakcemi a kritikou, což Beethovena velmi zklamalo a frustrovalo.

Abychom plně pochopili genezi tohoto díla, je nezbytné se podívat detailněji na Beethovenův život a připomenout si tragickou událost z roku 1802. Jak již bylo v této práci několikrát zmíněno, v tomto roce Beethoven čelil hluboké osobní krizi kvůli své postupující ztrátě sluchu a pomýšlel na sebevraždu (viz přílohu Heiligenstadtská závěť). Přestože ve své

---

<sup>20</sup> Franz von Brunswick (1777–1849) byl členem šlechtické uherské rodiny, která měla silné kulturní vazby. Byl nadaným violoncellistou i klavíristou a patřil mezi Beethovenovy žáky a blízké přátele.

<sup>21</sup> V tomto roce se název „Appassionata“ objevil poprvé v úpravě pro čtyři ruce (Lockwood, 2005, s. 116).

<sup>22</sup> Rolland (1966, s. 85) uvádí, že partitura byla dokončena v květnu 1804.

<sup>23</sup> Sonáta má celkem 873 taktů. Nejdelší Beethovenovou klavírní sonátou je *Sonáta B dur „Sonáta pro kladívkový klavír“*, op. 106, s celkovým počtem 1167 taktů.

závěti projevuje neochvějnou vůli pokračovat ve svém životě, musíme si uvědomit, že se kvůli své střídavé hluchotě cítil postupem času stále více frustrovaný. Období relativního zlepšení se střídala s prudkými zhoršeními. Nikdy nemohl předvídat, kdy a jak rychle jeho sluch selže. Tato nejistota ještě více prohlubovala jeho izolaci a zoufalství. Stejně jako se střídala dobrá a špatná období jeho hluchoty, docházelo i k prudkým změnám v jeho emocích. Jeho stav se nyní ještě zhoršil<sup>24</sup>. Je tedy více než zřejmé, že tato zkušenost, devastující jeho duševního stav, hluboce ovlivnila jeho tvorbu a jeho umělecký vývoj. Beethovenova duše hledala únik před bolestivou a krutou realitou a našla ho ve světě hudby. Hudba se stala prostředkem, kterým Beethoven ventiloval své utrpení a zároveň v ní hledal útěchu, a není pochyb, že právě *Appassionata* je jedním z těch děl, které je odrazem Beethovenova vnitřního boje. Je to nedostižný vrchol dramatické výpovědi jednotlivce s obecným přesahem, který nemá v dějinách hudby konkurenci.

Forma se zde podřizuje charakteru tematického materiálu, jehož potenciál musí být vyčerpán. Dá se říct, že je to jakýsi počátek „storytellingu“ v hudbě, kde hluboká tragika a tísnivý dojem promlouvá již od prvních tónů.

První věta (*Allegro assai*) začíná temným, mysteriózním rozkladem akordu f moll v pianissimu, který evokuje přítomnost ducha a navozuje předzvěst něčeho zlého a hrozivého. Toto zlo by mohlo symbolizovat nepřítel osudu – tedy Beethovenovu postupující hluchotu<sup>25</sup>, kterou sám skladatel označoval za ducha, jenž ho všude pronásleduje: „...*můj slabý sluch se mi všude zjevoval jako strašidlo...*“ (Beethoven a Hronek, 2004, s. 66). Trylky vyznívají jako zoufalé výkřiky člověka prosícího osud o milost, přičemž se vzápětí objevuje jako by v dálce onen výhružný osminový motiv<sup>26</sup> v basu, který je v Beethovenově tvorbě spojen s neúprosným zásahem osudu – osud klepe na dveře. Tento motiv se postupně stává výraznějším a intenzivnějším a je přítomen v průběhu celé první věty. V taktech 10–13 se odehrává jakýsi dialog, který lze interpretovat jako rozhovor mezi utrápenou duší a osudem, kde jako by se Beethoven ptal osudu, zda to tak musí být, a osud nekompromisně odpovídá, že ano. Takt 14 působí jako zoufalý výkřik, který vyjadřuje

---

<sup>24</sup> V květnu 1804 Beethoven vážně onemocněl a jeho nemoc trvala několik měsíců. (Rolland, 1966, s.147)

<sup>25</sup> Samozřejmě existuje nespočet jiných metafor, ale pokud Beethoven sám popisuje svou postupnou ztrátu sluchu tímto způsobem, můžeme tuto konkrétní metaforu považovat za vhodnou interpretaci (viz Lockwood, s. 305–306).

<sup>26</sup> Motiv se objevuje o pár let později také v Symfonii c moll, op. 67 „Osudová“.

neochotu smířit se s nevyhnutelným osudem. Po předtaktí v pianissimu, které symbolizuje vyčerpání a nutnost nabrat dech, se hudba rozvine do nové podoby vzdoru a bojovnosti. Zábleskem naděje jsou zde pouze vstupy durového vedlejšího tématu, jež nabízí krátké momenty úlevy a „vysvobození“ z tíživé mollové atmosféry. V závěru první věty však Beethoven i tuto jiskru naděje pohrbí, když vystaví codu z vedlejšího tématu v moll. Tragika a bolest pokračují. Konec první věty překvapivě končí v *piano pianissimu*, jako by skladatel vyčerpал všechny své síly po intenzivním boji s osudem, u kterého bylo už od začátku zřejmé, že jej nemůže vyhrát.

Druhá věta (*Andante con moto*) je napsána v tónině Des dur a přináší kontrast k napjaté první větě. Působí velmi uklidňujícím dojmem s jemným nádechem duchovnosti a životního nadhledu. Na krátkou dobu dochází k příměří. Jak Lockwood (2005, s. 306) výstižně popisuje, lze ji „označit za citovou oázu mezi bouřemi“. Druhá věta nabízí dočasné útočiště, kde se může dotčený zotavit a připravit na nový boj. V kontextu Beethovenovy postupné ztráty sluchu by se druhá věta mohla interpretovat jako období dočasného zlepšení sluchu a krátké fáze úlevy uprostřed jeho náročného životního období. Všimněme si také využití spodního registru klavíru na začátku druhé věty, odkud se melodie postupně zvedá stále výš. Tento vzestup z hlubokých tónů směrem k vyšším polohám může být symbolicky vnímán jako cesta z temnoty ke světlu, což může odrážet Beethovenovu osobní naději. Na konci se melodie opět vrací do spodního registru, čímž se znovu navrací temnota, která se v plné síle rozvine ve třetí větě. Klid druhé věty umocňuje také prostá melodie, s minimem melodického pohybu, zejména zpočátku. Basová linie je zde vystavěna velmi důmyslně, a to od pohybu čtvrtových hodnot, přes osminové, šestnáctinové až ke dvaatřicetinovým. Jedná se o vynikající způsob, jak stupňovat napětí, které vyústí do věty třetí (*attacca*). Kontrast mezi 2. a 3. větou je pro Beethovenovo střední tvůrčí období typické – v hluboké propasti citové oázy nabírá síly, které nyní explodují v části následující.

Třetí věta (*Allegro ma non troppo – Presto*) opět narušuje klid a mír, který postupoval celou druhou větou, a přichází bouřlivé finále, přívál divoké síly – nový boj. Náhlý přechod sestává z třinácti zmenšených septimových akordů, které znějí rozzuřeně. C. Czerny naznačil, že Beethoven mohl při tvorbě tohoto finále čerpat inspiraci z dramatického obrazu moře, které je neklidné a bouřlivé, zatímco v pozadí jsou slyšet vzdálené výkřiky o pomoc (Ellison,



2014, s. 105). V kontextu s postupnou ztrátou sluchu může bouřlivé moře symbolizovat chaos a nejistotu, které Beethoven prožíval, zatímco vzdálené výkřiky mohou představovat jeho zoufalé pokusy o komunikaci a spojení s vnějším světem, který se mu postupně vzdaloval. Momenty projasnění, které se objevovaly v první větě, nepřichází, vše zůstává v moll – osudu nelze uniknout. Třetí větu je nezbytné hrát s neobvyklou repeticí, což by v sonátové formě běžně nedávalo smysl. Zde však toto opakování slouží jasnému účelu – stupňování napětí až na hranici únosnosti, kdy každý tón „musí bolet“. Finále končí codou s tempovým označením *Presto* a třetí věta končí bez jakéhokoliv smíru či katarze. Jako celek vyznívá dílo tragicky, ale přesně v duchu Beethovenovy filozofie – můžeš mě zabít, ale nikdy mě nepokoříš!

## 5.2 Formální analýza

Sonáta f moll, op. 57, č. 23, nevybočuje z tradiční podoby sonátového cyklu, pouze v první větě dochází k rozšíření, schéma vypadá následovně: expozice, provedení, repríza, druhé provedení, kadence a coda. I přes toto rozšíření si sonáta zachovává vzájemný soulad a vyváženost jednotlivých částí, přičemž vykazuje vysokou míru logické sevřenosti. Beethovenovo orchestrální hudební myšlení se od začátku této sonáty projevuje ještě výrazněji než u sonáty f moll, op. 2, č. 1.

Sonáta je strukturována do tří vět. První věta (*Allegro assai*) je nejdelší a trvá přibližně deset minut, ačkoliv zde nejsou žádné repetice. Vyniká svými dramatickými kontrasty mezi klidnými a bouřlivými pasážemi. Druhá věta (*Andante con moto*) je nejkratší větou této sonáty, trvá přibližně šest a půl minuty a poskytuje posluchači chvíli klidu a introspekce. Třetí věta (*Allegro ma non troppo – Presto*), která nastupuje po modulující kadenci attacca, je explozivním a dramatickým vyvrcholením celé sonáty. Ačkoliv má větší počet taktů než první věta, trvá něco málo přes osm minut. Délky jednotlivých vět se mohou lišit v závislosti na jednotlivých interpretech.

Beethoven zkomponoval sonátu v tónině f moll a tuto tóninu využívá, stejně jako v Sonátě f moll, op. 2, č. 1, k dosažení specifického výrazového účinku. Ovšem, je třeba si uvědomit zásadní rozdíl mezi využitím této tóniny v obou sonátách: zatímco v první sonátě, op. 2, se tato tónina projevovala jako výraz Beethovenovy bojovnosti a vzdoru, s touhou demonstrovat svou mladickou sílu, v této sonátě se projevuje Beethovenův výběr tóniny

f moll ve smyslu nesmírného smutku a tragiky. Společným znakem je snad onen „temně bouřlivý“ charakter, kterým vystihoval Kundera sonátu f moll, op. 2, č. 1 (Kundera, 1964, s. 3).

Následující analýza popisuje Sonátu f moll, op. 57, č. 23 z hlediska **hudební formy**:

### Sonáta f moll, op. 57, č. 23 – /celkem 720 taktů/

#### 1. věta – Allegro assai (12/8 takt, celkový počet t. 262)

První věta je napsána v rozšířené sonátové formě.

#### Expozice /takty 1–66/

V expozici se představují dvě kontrastní témata – hlavní a vedlejší téma. **Hlavní téma** (viz obr. A), začíná v taktech 1–23 a je napsané v tónině f moll, osciluje však mezi moll a dur. Začíná rozkladem akordu f moll, který směřuje do dominanty, ale dominantní harmonie zůstává nerozvedena. Stejným způsobem pokračuje Beethoven i v dalších taktech. Tóniny tématu se mění následovně – z f moll do dominanty C dur v taktech 1–4, poté dochází k transpozici o půl tónu výše do Ges dur (frygický kvintakord) a do dominanty Des dur v taktech 5–8, čím dochází k napětí. Poté následuje osm taktů na dominantě C dur hlavní tóniny f moll. Dalších několik taktů je založených na prudkém střídání jednotlivých taktů hlavního tématu a zuřivých akordů ve *fortissimo*.



Následuje **mezivěta** t. 24–34, přes kterou se dostáváme do paralelní tóniny As dur **vedlejšího tématu** t. 35–50. Vedlejší téma (viz obr. B) je rytmicky i melodicky velmi podobné hlavnímu tématu.



V taktu 51–60 zazní **závěrečné téma** v as moll a následně v taktech 61–65 **coda**.

### Provedení /takty 66–134/

Provedení zpracovává materiál jak hlavního tématu, tak mezivěty a vedlejšího tématu. Začíná **hlavním tématem** expozičně v E dur t. 66–92. Od taktu 93 následuje **mezivěta** a v taktu 109 nastupuje **vedlejší téma** v tónině Des dur. Od taktu 123 začíná závěrečná část provedení, která fixuje dominantu C dur a připravuje tak návrat do reprízy opět v f moll.

### Repríza /takty 135–203/

Hlavní téma se vrací v tónině f moll za doprovodu ostinátně znějícího basového tónu. Od taktu 152 je hlavní téma najednou v tónině F dur. Od taktu 163 následuje **mezivěta**, která fixuje dominantu C dur a **vedlejší téma** se objevuje v taktu 175 v tónině F dur a následně od taktu 190 **závěrečné téma** v f moll.

### Druhé provedení /takty 204–217/

Jak již bylo řečeno, dochází k rozšíření sonátové formy a v taktech 204–217 začíná druhé provedení (viz obr. C). Objevuje se zde jak **hlavní téma** v tónině f moll, tak **vedlejší téma** v tónině Des dur v taktech 211–217.



### Kadence /takty 218–238/

Taktem 218 začíná kadence v f moll (viz obr. D), kde se objevují rozložené akordy, jejichž harmonie má charakter sekvencí. **Kadence** končí v posledním taktu 238, kde se objevuje tempové označení *Adagio* a dochází k výraznému zpomalení.



## Coda /takty 239 –262/

Coda začíná v taktu 239 v tónině f moll (viz obr. E) a objevuje se zde tempové označení *Più Allegro*, tato část se tedy zrychluje. Na začátku zaznívá vedlejší téma v moll. Po sledu akordů tóniky a dominanty se objeví také hlavní téma.



## 2. věta – Andante con moto (2/4 takt, celkový počet t. 97)

Druhá věta je zkomponována v tónině Des dur, ve formě variační (ornamentální). Jedná se o téma a tři variace. Tato věta je charakteristická častým využitím repetit, které se objevují nejen mezi jednotlivými částmi tématu, ale i mezi jednotlivými variacemi. Rytmus v pohybu udržuje především basová linie. Pohyb se postupně zrychluje a zmenšují se hodnoty.

### Téma /takty 1–16/

Téma (viz obr. F) je napsané v tónině Des dur a sestává ze sledu harmonických spojů v rámci dvou period. Ve vrchním hlase je zpočátku minimum melodického pohybu. Téma končí v taktu 16 a po něm nastupuje 1. variace.



### 1. varice /takty 17–32/

Opět v rámci dvou period. Dochází ke změně rytmické struktury – synkopický doprovod (viz obr. G). V taktu 33 již následuje 2. variace.



## 2. varice /takty 33–48/

Harmonie je rozložená do pohybu šestnáctin (nyní hraje pravá ruka), v nichž je skrytá melodie tématu (viz obr. H). Taktem 49 začíná poslední 3. variace.



## 3. variace /takty 49–80/

Figurální doprovod dvaatřicetin (viz obr. CH), téma v synkopách, drobná změna v harmonii.



V závěru se od taktu 81 opakuje téma v téměř originální podobě, jen s drobnými změnami převážně v rozložení tématu střídavě do různých oktáv. Druhá věta nekončí na tónice, přes zmenšený septakord attacca navazuje třetí věta.

**Interpretační problém:** Je nutné zvolit si vhodné tempo, kvůli dvaatřicetinám, které se nachází ve třetí variaci. Při volbě příliš rychlého tempa by se třetí variace dostala do tempa rychlejšího, než je samotné tempo třetí věty, což není žádoucí z důvodu kontrastu mezi větami.

## 3. věta – Allegro ma non troppo – Presto (2/4 takt, celkový počet t. 361)

Třetí věta je napsána v sonátové formě.

### Expozice /takty 1–117/

Expozice začíná **introdukcí** v taktech 1–19 (viz obr. I), která se skládá z třinácti terckvartakordů sedmého stupně z f moll a následně ze stupnicového běhu šestnáctinových not. **Hlavní téma začíná** v taktu 20 a je založeno na nepřetržitěm pohybu šestnáctinových not. **Mezivěta začíná** v taktu 64. Skrze ni modulujeme do **vedlejšího tématu**, které začíná v taktu 76 v tónině c moll (mollová dominanta). Od taktu 96 se začíná tematická dílčí **coda**

z hlavního tématu. V taktu 112 se objevuje zmenšený septakord Ges dur, který doznívá dalších 6 taktů před nástupem provedení. V expozici není repetice.



### Provedení /taky 118 –211/

Provedení je méně kontrastní. Ze začátku zpracovává předchozí tematické materiály. Od taktu 142-157 začíná **nové téma**. Od taktu 158 připomínka hlavního tématu (jen počáteční dva takty). Od taktu 168 upevnění dominanty. Od taktu 176 se objevuje na konci provedení **kadence**, která začíná tematicky příznačným neapolským sextakordem. Přes zmenšené akordy se dostáváme zpět do reprízy.

### Repríza /taky 212–361/

Na začátku provedení se vrací **hlavní téma** v tónině f moll. Od taktu 256 začíná **mezivěta** a poté se uvede v taktu 268 **vedlejší téma** v tónině f moll. Od taktu 288 se objevuje **malá coda** v tónině f moll a následuje atypická repetice od provedení (vracíme se do taktu 118). Opakuje se **provedení** a **repríza**. Od taktu 308 začíná **velká coda** v tónině f moll s tempovou změnou *Presto* (viz obr. J), která uvádí nové rytmické téma, poté následuje úplný závěr skladby založený na hlavním tématu.



**Interpretační problém:** Tuto větu je třeba uchopit v tempu *Allegro ma non troppo*, protože při volbě tempa rychlejšího se z ní stane „nerytmická lavina“, která pak postrádá elektrizující účinek – melodická srozumitelnost hlavního šestnáctinového tématu se při rychlejším tempu vytratí.

## 6 Sonáta As dur, op. 110, č. 31

### 6.1 Geneze díla

Sonáta As dur, op. 110, č. 31, patří do skupiny tří pozdních klavírních sonát (op. 109, op. 110 a op. 111), které Beethoven vytvořil v letech 1820–1822 na zakázku A. M. Schlesingera<sup>27</sup> (Lockwood, 2005, s. 389). Tato sonáta představuje bezpochyby unikátní dílo s vůbec nejsilnější Beethovenovou životní výpovědí. Zároveň se jedná o jednu z technicky nejobtížnějších a interpretačně nejobsažnějších Beethovenových dvaatřiceti sonát, k jejíž úspěšné interpretaci je zapotřebí plně vyzrálých a zkušených klavíristů. Zejména díky svému nekonvenčnímu a inovativnímu přístupu je tato sonáta vynikajícím příkladem Beethovenova formotvorného mistrovství.

Beethoven komponoval Sonátu As dur, op. 110, v průběhu roku 1821. Započal ji na jaře a dokončil v prosinci téhož roku. Publikována byla v roce 1822 vydavatelstvím Schlesinger. (Lockwood, 2005, s. 389). Tato sonáta není oficiálně věnována nikomu, ačkoliv existují spekulace o tom, že ji chtěl Beethoven věnovat A. Brentanové<sup>28</sup> (Holzknecht, 1964, s. 56).

Sonáta As dur, op. 110, byla napsána v období, kdy se Beethoven intenzivně zabýval i dalšími skladbami, z nichž některé nabývaly monumentálních rozměrů. Kromě již zmiňovaných Sonát, op. 109 a op. 111, které vznikaly v těsné časové blízkosti s touto sonátou, Beethoven již několik let usilovně pracoval na své Mši D dur, op. 123 „Missa solemnis“, která je považována za jedno z jeho vrcholných duchovních děl. Mimo jiné v roce 1821 dokončil cyklus 11 bagatel pro klavír, op. 119, a začal se věnovat přípravám na svou Devátou symfonii, op. 125.

Je neuvěřitelné, kolik toho Beethoven zvládnul zkomponovat, vezmeme-li v potaz, že na tom byl v těchto letech zdravotně velice špatně. Od roku 1819 postupně prodělával vážné nemoci – šestitýdenní revmatickou horečku, do toho měl neustálé chronické střevní problémy (Larkin, 1971, s. 495) a především trpěl v létě 1821 žloutenkou (Beethoven a Hronek, 2004, s. 284–285). Beethovenův sluch se rovněž neustále zhoršoval, a tak byl již

---

<sup>27</sup> A. M. Schlesinger (1769–1838) byl významný německý hudební vydavatel.

<sup>28</sup> A. Brentanová (1780–1869) byla významnou osobností v Beethovenově životě a je často považována za jeho „Nesmrtelnou milenkou,“ tajemnou adresátku jeho slavného milostného dopisu z roku 1812.

trvale odkázán na sluchové pomůcky. Z dopisu B. Rombergovi<sup>29</sup>, který Beethoven napsal dva měsíce poté, co dokončil Sonátu As, op. 110, se dozvídáme, že ho dlouhodobě trápily bolesti uší, sám píše: „*Tuto noc jsem byl jako vždy v tento čas postižen obvyklými bolestmi v uších. Tvé tóny by mi dnes působily jen bolest.*“ Dále se Beethoven zmiňuje, že byl celý rok nemocný, což ho zdržovalo od práce. (Beethoven a Hronek, 2004, s. 288) Proto také komponoval Sonátu As dur déle než zbylé dvě Sonáty, op. 109 a op. 111 (Lockwood, 2005, s. 389). Kvůli zhoršujícímu se sluchu již nemohl využívat klavír ke komponování, jak byl v předešlých letech zvyklý, a místo toho se stále více spoléhal na svou bohatou hudební představivost a schopnost „slyšet“ hudbu ve své mysli. Sonáta As dur, op. 110 je tedy výtvorem Beethovenovy fantazie. Je zřejmé, že ho jeho hluchota v jistém slova smyslu vysvobodila, protože se mohl oprostít od očekávání jeho okolí. Uzavřel se do svého vnitřního světa a paradoxně tak mohl proniknout hlouběji – tvořit hudbu zcela podle svých představ a více experimentovat.

Beethoven se fyzicky i psychicky změnil, ale jeho podstata zůstala – nezlomnost. Ovšem oproti Sonátě, op. 57, od které již uplynulo sedmnáct let, se v této sonátě vyjadřuje mírnějším, filozoficky hlubokým způsobem. Sonáta As dur, op. 110 nabízí niterný vhled do Beethovenovy mysli a duše. Beethoven zde zpracovává své vnitřní osobní boje, které v roce 1821 zažíval v důsledku svých nemocí, hluchoty a izolace. Přesto je zde patrná i jeho víra ve spásu a naději, což dodává celé skladbě zvláštní duchovní rozměr. Jedná se opět o jakýsi „storytelling“ v hudbě.

První věta (*Moderato cantabile, molto espressivo*) představuje Beethovenovu hluboce osobní výpověď, v níž se ale prakticky všichni najdeme. Je plná lyrické něhy a evokuje Beethovenovo vzpomínání na šťastné chvíle v jeho životě. Z dopisů, které Beethoven napsal v posledních letech svého života je zřejmé, že se ve stáří stále více upínal ke vzpomínkám na své mládí, což je pochopitelné, když uvážíme, že jeho přítomnost byla poznamenána bolestí a osamělostí. Nicméně, na konci expozice se atmosféra postupně proměňuje a začíná zde zesilovat prvek nejednoznačnosti, pochyb a náznaků. Coda zní nesmírně poeticky a končí třemi takty, ve kterých lze slyšet podobnost s tématem fugy.

---

<sup>29</sup> B. Romberg (1767–1841) byl německý violoncellista a skladatel, kterého Beethoven jako hudebníka velmi obdivoval a respektoval.



Druhá věta (*Allegro molto*) je napsána v tónině f moll (se střední částí v Des dur) a přináší živější a energičtější charakter. Je to jakýsi projev Beethovenova ironického nebo dokonce satirického humoru. Trio je poněkud zvláštní a navozuje pocit víření myšlenek s nezvladatelnou vtíravostí. Beethoven se obrací zároveň ven a dovnitř, vybíjí zde svou energii.

Třetí věta (*Adagio ma non troppo a Fuga. Allegro, ma non troppo*) se jeví jako nejhlubší a nejkompexnější vyjádření skladatelových vnitřních pocitů. Improvizační úvod s proslulým opakováním tónu „a2“ navozuje meditativní atmosféru, po níž nastupuje již bolestné arioso, které odráží Beethovenovo neskutečné trápení. Tato část je pravděpodobně introspektivní meditací nad smrtí a smyslem života, plná hlubokého zármutku a melancholie. Fuga, která nastupuje po tomto ariosu je částečným vysvobozením z tohoto utrpení, ovšem pouze chvilkovým, protože Beethoven fugu nedokončí a vrací se zpět do ariosa, které nyní evokuje Beethovenovo úplné dno, zoufalství a vyčerpání. Melodie zde není v legatu, je přerušovaná pomlčkami a evokuje tak pocit roztržitosti a neklidu, připomínající pláč a vzlyky trpícího člověka. Po této agonii přichází opět téma fugy, tentokrát v inverzi, vypadá to zprvu, že nutně musíme zůstat zablokováni pod hladinou. Tento stav však trvá jen krátce. Soužití ariosa a dvou fugových náběhů vygeneruje neskutečnou sílu. Ta se objeví na poměrně krátké ploše, monumentalizuje téma fugy. Závěr díla působí, jako by se odehrával v naprosto jiném světě. Je zde poslední Beethovenův vzkaz – závěrečný triumfální vzestup rozloženého akordu As dur, ve své prostotě geniální. Je to něco s čím může přijít maximálně soustředěný člověk, ponořený do svého vnitřního světa, a tím Beethoven ve své hluchotě byl. Duch zvítězil nad hmotou, a právě to je základní poselství tohoto skladatelského génia.

## 6.2 Formální analýza

Sonáta As dur, op. 110, č. 31, je ukázkovým příkladem Beethovenových strukturálních inovací, které charakterizují jeho pozdní styl. První dvě věty sice nevybočují z tradiční podoby, ale třetí věta je jednou z nejpozoruhodnějších Beethovenových vět, která představuje z hlediska výstavby a formy mistrovsky vybudované dílo. Beethoven si zde zvolil zdánlivě podivnou, nicméně důmyslně vystavěnou a promyšlenou koncepci, kdy využil všemožných zkušeností z dosavadní tvorby. Forma je zde tedy velmi uvolněná a opět se podřizuje tomu, jak se tematický materiál dané věty postupně rozvíjí, což také vysvětluje,

proč klasické schéma sonátového cyklu již Beethovenovi zkrátka nestačilo (podobně jako rozsah tehdejšího klavíru<sup>30</sup>). Aby Beethoven zajistil soudržnost třetí věty a jasně vyjádřil svůj záměr, poskytl detailní pokyny pro interpretaci. Jeho práce je jako vždy promyšlená do těch nejmenších detailů. Jednotlivé věty na sebe musí plynule navazovat, aby si dílo zachovalo svou jednotu a především smysl. Myšlenkové a zvukové těžiště se nachází zejména v této poslední větě.

Sonáta je strukturována do tří vět a pohybuje se v pomalých a středních tempech. První věta (*Moderato cantabile, molto espressivo*) je pomalejšího rázu a vyniká svým zpěvným a lyrickým charakterem a trvá přibližně šest a půl minuty. Druhá věta (*Allegro molto*) se vyznačuje naprosto odlišným charakterem, je živá a rytmicky dynamická. Ačkoliv není nadepsaná jako scherzo, svým humorným charakterem ho silně připomíná. Můžeme tedy říct, že je to geniální a poměrně stručné scherzo, vzhledem k tomu, že trvá přibližně dvě minuty. Třetí věta (*Adagio ma non troppo a Fuga. Allegro, ma non troppo*) se skládá z pomalých, hluboce bolestivých a tragických částí ariosa a energičtější poetické fugy. Fuga je jedním z vrcholů této sonáty a ukazuje Beethovenovu mistrovskou práci s kontrapunktem. Celková délka této věty činí přibližně deset a půl až jedenáct minut a představuje tedy nejdelší část celé sonáty. Délky jednotlivých vět se mohou přirozeně lišit v závislosti na jednotlivých interpretech.

Beethoven zkomponoval sonátu v tónině As dur. Tónina As dur je v hudební teorii často vnímána jako „nebeská“ a „zpěvná“. Může ale také symbolizovat něžnost, delikátnost, zkrátka vyjadřuje ty nejjemnější city. (Ellison, 2014, s. 118). Výběr tóniny As dur není tedy v této sonátě náhodný, můžeme zde nalézt mnoho duchovních prvků, které byly pro Beethovenovu pozdní tvorbu charakteristické.

Sonáta As dur, op. 110, je charakteristická využitím celé klaviatury a pedálových efektů *una corda*. Zejména ve třetí větě se nachází části interpretačně nesmírně náročné – v bolestném ariosu (*Arioso dolente*) musí tóny melodie nějak znít, což je ale v rozporu s potřebným velmi pomalým tempem. Technická náročnost tkví ale také například v rychlých arpeggiových

---

<sup>30</sup> Rozsah klavíru byl v Beethovenově době menší (F1–c4) než v současné době, což Beethovena značně omezovalo. To znamená, že například v repríze první věty Sonáty, op. 110 se místo postupu až na cis4 musel vrátit o oktávu zpět. Podobná omezení platila i pro spodní registr, kde nebylo možné hrát oktávy jako na moderních klavírech, které máme dnes k dispozici. (Gregor, 2022, s. 45)

pasážích ve dvaatřicetinových hodnotách, které se objevují v první větě. Tyto arpeggiové pasáže přes několik oktáv je nutné hrát ve velmi slabé dynamice a lehce (*piano leggiermente*), což není vůbec jednoduché. Rovněž nelze opomenout druhou větu, kde se nachází technicky obtížné Trio. Tato sonáta tedy vyžaduje od interpreta virtuózní techniku a především hluboké porozumění Beethovenově hudební řeči.

Následující analýza popisuje Sonátu As dur, op. 110, č. 31 z hlediska **hudební formy**:

**Sonáta As dur, op. 110, č. 31 – /celkem 486 taktů/**

**1. věta – Moderato cantabile, molto espressivo** (3/4 takt, celkový počet t. 116)

První věta je napsána v sonátové formě.

**Expozice /takty 1–39/**

**Hlavní téma**, takt 1–11, je v tónině As dur a je velmi zpěvné a rytmicky výrazné (viz obr. A). Když se podíváme na toto téma detailněji zjistíme, že se zde skrývá téma fugy, která později zazní ve třetí větě této sonáty. Následuje **mezivěta** v podobě rychlých rozkladů akordů, t. 12–19, skrze kterou modulujeme do dominantní tóniny. **Vedlejší téma** začíná taktem 20 a je v tónině Es dur, po němž následuje **závěrečné téma** ve stejné tónině, takt 34. Expozice je bez repetice.



**Provedení /takty 40–55/**

Provedení začíná od taktu 40 a vychází z **hlavního tématu** (viz obr. B), jehož hudební materiál se zde zpracovává. Nacházíme se v tónině f moll. Téma je zde pouze lehce variované a lze ho spolehlivě identifikovat díky rytmu, který je totožný s rytmem v expozici. Toto téma prochází různými tóninami – z f moll do Des dur, poté do b moll a poté se už v repríze vracíme zpět do hlavní tóniny As dur. Levá ruka doprovází pravou ruku v šestnáctinových hodnotách nejdříve akordicky, poté stupnicovými pasážemi a ke konci

provedení je drobný náznak polyfonie. Provedení je poměrně statické a nezvykle stručné, ovšem to neznamená, že je méně závažné. Plynulým přechodem se dostáváme do reprízy.



### Repríza /takty 56–116/

Repríza začíná od taktu 56. **Hlavní téma** se vrací v původní tónině As dur (zde je rozšířené ze 4 taktů na celkem 7 taktů). Doprovod levé ruky se proměňuje z šestnáctinových hodnot na dvaatřicetiny (od taktu 60 hraje dvaatřicetiny pravá ruka). Od taktu 63 dochází k modulaci do tóniny Des dur, poté do cis moll a nakonec se dostáváme v taktu 70 do mezivěty, která je v tónině E dur. Od taktu 79 se objevuje **vedlejší téma** v tónině As dur. První věta končí **codou**, takt 105, která nejdříve začíná rozklady akordů tóniky, dominanty a subdominanty (podobně jako v mezivětách), poté se objeví drobná reminiscence hlavního tématu, kterým první věta začínala. Kruh se uzavírá.

### 2. věta – Allegro molto (2/4 takt, celkový počet t. 158)

Druhá věta (viz obr. C) je zkomponována ve velké třídílné formě ABA. Má charakter scherza, ačkoliv tak není nadepsaná. Charakteristické jsou velké dynamické kontrasty a často používaný synkopovaný rytmus.



**Díl A** (scherzo), v taktech 1–40, je napsaný v tónině f moll. V taktech 41–95 následuje **díl B** (trio) – tato střední část přímo navazuje na scherzo – žádné pomlky, hudba se nezastavuje. Je napsána v tónině Des dur a je založena na dvoutaktovém melodickém modelu a stupnicových sestupech. Poté se v taktech 96–143 opakuje **díl A**, který je téměř identický.

Od taktu 144 začíná **coda** (viz obr. D), která sestává ze sledu akordů a končí překvapivě v F dur.



**3. věta – Adagio ma non troppo** – 4/4 takt, poté 12/16 takt. **Fuga. Allegro, ma non troppo** – 6/8 takt (celkový počet t. 213)

Třetí věta (viz obr. E) je napsána ve formě beethovenovského pozdního stylu, což znamená, že je zde forma velmi uvolněná a přizpůsobuje se obsahu.



Třetí věta začíná **recitativním úvodem** (introdukce) v taktech 1–6. Ačkoliv je tato část velmi uvolněná a recitativní, obsahuje na velmi krátkém úseku celkem osmnáct interpretačních pokynů. Není zde pevně daná tónina ani tempo. Po tomto úvodu následuje od taktu 7 část **Adagio ma non troppo**, kde dochází k fixaci tempa (12/16 takt) a tóniny (as moll). Poté nastupuje od taktu 27 tříhlasá **Fuga. Allegro ma non troppo** ve stejnojmenné tónině As dur, která přísně dodržuje pravidla nástupu hlasů (dux v As dur, comes v Es dur) a dochází ke změně tempa na 6/8 takt. Fuga ovšem není rozvedená do konce – končí na dominantě. Poté se znovu uvádí od taktu 114 adagiový blok **L'istesso tempo di Arioso**, který je variací prvního ariosa a je napsaný v tónině g moll. Opět dochází ke změně tempa na 12/16 takt. Od taktu 137 se vrací opět **Fuga** v 6/8 taktu, která by se vzhledem k dalšímu vývoji dala považovat spíše za fugato. Je v inverzi tématu předchozí fugy a je napsána v tónině G dur (dux v G dur, comes v D dur). Tato fuga má rozvinutý závěr – *Meno Allegro* (takt 168). Postupně se tempo zrychluje a oživuje a dostáváme se k závěru věty, který je napsaný v základní tónině As dur.

## 7 Umělecká evoluce v kontextu postupné ztráty sluchu: shrnutí

Z analýzy tří klavírních sonát – *Sonáta f moll, op. 2, č. 1*, *Sonáta f moll, op. 57, č. 23* a *Sonáta As dur, op. 110, č. 31* – vyplývá, že Beethovenův kompoziční styl se stával stále inovativnějším a osobitějším, jak se jeho sluch postupně zhoršoval.

V **Sonátě f moll, op. 2, č. 1**, z raného tvůrčího období, je patrný vliv J. Haydna a klasicistních tradic. Tato sonáta má tradiční čtyřvětou podobu sonátového cyklu. Stavba vět je nekomplikovaná, dá se říct, že přesně podle učebnicových pravidel. Je zde jednoznačný příklon k homofonii a výrazným rytmickým motivům. Základní stavební kameny – železný rytmus a dynamické kontrasty – stálicí je dynamika „subito“, stejně jako v dalších analyzovaných sonátách. Tónina f moll zde určuje „temně bouřlivý“ charakter sonáty (Kundera, 1964, s. 3). Sonáta f moll, op. 2, č. 1, je technicky jednodušší ve srovnání s pozdějšími analyzovanými sonátami. Beethoven oplývá nezdolnou mladickou silou a odvahou a je připravený zdolat jakoukoliv překážku, která se mu postaví do cesty. V době komponování této sonáty Beethoven ještě netrpěl ztrátou sluchu, a to se také odráží v síle hudebního projevu.

**Sonáta f moll, op. 57, č. 23**, „*Appassionata*“, ze středního tvůrčího období, vykazuje výraznou emocionální hloubku a dramatickou intenzitu. Sonáta má tři věty. Forma se zde rozšiřuje hned v první větě (expozice-provedení-repríza-2. provedení-kadence-coda), kde se objevují silné kontrasty mezi klidnými a bouřlivými pasážemi. Tónina f moll zde představuje smutek a tragiku, odrážející Beethovenův vnitřní boj a osudovou předurčenost. Sonáta f moll, op. 57, č. 23, je technicky i interpretačně náročnější a vyžaduje vyšší technickou zdatnost než předchozí Sonáta f moll, op. 2, č. 1. V tomto období Beethoven trpěl nejen fyzicky, ale i psychicky, což už se začalo projevovat právě v této sonátě.

**Sonáta As dur, op. 110, č. 31**, z pozdního tvůrčího období, představuje vrchol Beethovenova uměleckého vývoje s neobyčejnou emocionální hloubkou a inovativní formou. Sonáta má tři věty, ale klasické schéma sonátového cyklu již nestačí. První dvě věty ještě nevybočují z tradiční podoby, třetí věta již ano. Forma třetí věty je velmi uvolněná a podřizuje se charakteru tematického materiálu. Tónina As dur zde vyjadřuje duchovní hloubku a naději, což jsou charakteristické rysy Beethovenovy pozdní tvorby. Sonáta As dur, op. 110, č. 31, vyniká svou technickou a interpretační náročností. Beethoven slyšel již

velice špatně, což jej donutilo spoléhat se více na svou hudební představivost. Tato izolace od vnějšího světa mu paradoxně umožnila ponořit se hlouběji do svého nitra a experimentovat s hudební formou a výrazem. Tato sonáta odráží Beethovenův vnitřní svět a boj s hluchotou a nemocemi, je to jeho nejkomplexnější niterná výpověď – to se projevuje zejména ve třetí větě. Tato věta je ukázkou mistrovského zvládnutí kontrapunktu, formy, výstavby a hudebního „storytellingu“, který reflektuje Beethovenovu osobní bolest i víru ve spásu a naději.

## Závěr

Tato bakalářská práce se zaměřovala na Beethovenovu uměleckou evoluci v kontextu postupné ztráty sluchu a měla za cíl identifikovat a zhodnotit změny v jeho kompozičním stylu a přístupu, které by mohly být důsledkem tohoto zhoršujícího se zdravotního stavu.

Aby bylo možné dosáhnout vytyčeného cíle, bylo nejprve nutné podrobně prozkoumat Beethovenův život a kulturně-historický kontext jeho doby. Dále bylo nezbytné seznámit se s charakteristickými znaky klasicismu, aby bylo možné lépe porozumět Beethovenovým hudebním inovacím. Největší pozornost v teoretické části byla věnována detailnímu zkoumání Beethovenova zdravotního stavu a postupné ztráty sluchu. Porozumění všem těmto tématům bylo nezbytné pro úspěšné provedení následné praktické části, kde byla provedena analýza tří Beethovenových klavírních sonát z různých tvůrčích období (rané, střední a pozdní), zohledňující jeho zdravotní stav a emocionální hledisko.

Bakalářská práce na základě podrobné analýzy těchto tří klavírních sonát odhalila, že Beethovenova umělecká evoluce byla skutečně ovlivněna jeho postupující ztrátou sluchu. Od středního tvůrčího období, kdy se jeho hluchota začala jevit jako nevléčitelná, se Beethovenův celkový přístup k hudbě zásadně změnil. Začal klást větší důraz na emocionální a intelektuální hloubku v obsahu svých skladeb, což vedlo k výrazné inovaci v jeho kompozičním stylu. V sonátách středního a pozdního období byly rovněž identifikovány jasné odkazy na Beethovenovo utrpení spojené s postupnou ztrátou sluchu a později i jeho zhoršujícím se zdravotním stavem. Vytyčený cíl byl tedy splněn.

Věřím, že tato bakalářská práce bude přínosná a stane se cenným zdrojem informací pro každého, kdo se zajímá o život a dílo Ludwiga van Beethovena, a zejména pro ty, kteří chtějí hlouběji porozumět tomu, jak jeho zdravotní stav ovlivňoval jeho hudební tvorbu. Analýza tří Beethovenových klavírních sonát, provedená v praktické části, může poskytnout cenné vhledy rovněž klavíristům, kteří tyto sonáty hrají nebo chtějí hrát, protože hlubší pochopení těchto děl je nezbytné pro dosažení autentické interpretace. Jak sám Beethoven jednou napsal: „...*necvič jen umění, nýbrž vnikaj také do jeho nitra; zaslouží si to, neboť jen umění a věda povznášejí člověka až k božství.*“ (Beethoven a Hronek, 2004, s. 157)



## Seznam použitých informačních zdrojů

### Monografie

BEETHOVEN, Ludwig van, 1971. *Listy o umění, lásce a přátelství*. Edice přátel hudby. Praha: Panton.

BEETHOVEN, Ludwig van a HRONEK, Miloslav, © 2004. *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*. Praha: Vyšehrad. ISBN 80-7021-736-7.

BUKOVINSKÁ, Júlia, 2000. *Malá encyklopédia hudby 2. diel: Barok-Klasicizmus*. 2. vyd. Košice: Hudobná spoločnosť Hemerkovcov. ISBN 80-968239-2-2.

ELLISON, Paul M, 2014. *The Key to Beethoven: Connecting Tonality and Meaning in His Music*. Online. Hillsdale, NY: Pendragon Press. ISBN 978-1-57647-202-6. Dostupné z: Internet Archive, <https://archive.org/details/keytobeethovenco0000elli/mode/2up>. [cit. 2024-07-08].

GREGOR, Vít, 2022. *Klavírní literatura: úvod do sólového repertoáru*. [Praha]: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-7603-301-6.

HOLZKNECHT, Václav, 1964. *Beethovenovy klavírní sonáty*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

KOUBA, Jan, 1988. *ABC hudebních slohů: od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon.

KUNDERA, Ludvík, 1964. *Beethovenovy klavírní sonáty I. část*. Praha: SPN.

LOCKWOOD, Lewis, 2005. *Beethoven: hudba a život*. Praha: BB/art. ISBN 80-7341-409-0.

MICHELS, Ulrich, 2000. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-238-3.

NAVRÁTIL, Miloš, © 2003. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. Praha: Votobia. ISBN 80-7220-143-3.

NOHL, Walther, 1944. *Ludwig van Beethoven: Duch a dílo*. 3. vyd. Praha: Orbis.

ROLLAND, Romain, 1966. *Beethoven I: Velká tvůrčí období od Eroiky k Appassionatě*. 3. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství.

ROLLAND, Romain, 2022. *Život Beethovenův*. Vydání třetí, v EMG první. Praha: Ikar. ISBN 978-80-249-4670-2.

SMOLKA, Jaroslav; BOKŮVKOVÁ, Vlasta; ČERNÝ, Jaromír; HAVLÍK, Jaromír; NAVRÁTIL, Miloš et al., © 2001. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency. ISBN 80-902912-0-1.

SOLOMON, Maynard, 1997. *Beethoven essays*. 7th printing. United States of America: Harvard University Press. ISBN 0-674-06379-1.

SÝKORA, Václav Jan, 2010. *Dějiny klavírního umění II.: Dějiny hry a pedagogiky*. 2. vyd. Netolice: Jirí Churáček – Jc-Audio. ISBN 978-80-87132-13-5.

TUNBRIDGE, Laura, 2022. *Beethoven: život v devíti kusech*. Praha: Kalich. ISBN 978-80-7017-309-1.

VÍTEK, Bohuslav, © 1994. *Přehled dějin hudby: faktografický soubor hlavních údajů a poznatků pro předmět Dějiny hudby*. Pardubice: Luděk Šorm. ISBN 80-901702-0-X.

### **Elektronické zdroje**

BEGG, Tristan James Alexander; SCHMIDT, Axel; KOCHER, Arthur; LARMUSEAU, Maarten H. D.; RUNFELDT, Göran et al., © 2023. Genomic analyses of hair from Ludwig van Beethoven. Online. *Current Biology*. vol. 33, iss. 8, s. 1431–1447. ISSN 0960-9822. Dostupné z: <https://doi.org/10.1016/j.cub.2023.02.041>. [cit. 2024-05-30].

EALY, George Thomas, 1994. Of Ear Trumpets and a Resonance Plate: Early Hearing Aids and Beethoven's Hearing Perception. Online. *19th-Century Music*. vol. 17, no. 3, s. 262–273. ISSN 0148-2076. Dostupné z: JSTOR, <https://doi.org/10.2307/746569>. [cit. 2024-05-28].

ERFURTH, Andreas, 2021. Ludwig van Beethoven—a psychiatric perspective. Online. *Wiener Medizinische Wochenschrift*. vol. 171, no. 15-16, s. 381–390. ISSN 0043-5341. Dostupné z: <https://doi.org/10.1007/s10354-021-00864-4>. [cit. 2024-05-30].

HARRISON, P, 1988. The Effects of Deafness on Musical Composition. Online. *Journal of the Royal Society of Medicine*. vol. 81, iss. 10, s. 598–601. ISSN 0141-0768. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/014107688808101016>. [cit. 2024-06-01].

KARIMI, Hadi [@hadikarimi.portraits], 2021-11-01. *Beethoven*. Online, příspěvek. Dostupné z: Instagram, [https://www.instagram.com/p/CVvgUHrqu8W/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CVvgUHrqu8W/?img_index=1). [cit. 2024-06-14].

LARKIN, Edward, 1971. Beethoven's Illness – A Likely Diagnosis. Online. *Proceedings of the Royal Society of Medicine*. vol. 64, iss. 5, s. 493–496. ISSN 0035-9157. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/003591577106400518>. [cit. 2024-05-31].

PERCIACCANTE, Antonio; CORALLI, Alessia a BAUMAN, Neil G., 2020. Beethoven: His Hearing Loss and His Hearing Aids. Online. *Otology & Neurotology*. vol. 41, no. 9, s. 1305–1308. Dostupné z: <https://doi.org/10.1097/MAO.0000000000002755>. [paywall]. [cit. 2024-05-21].

SACCENTI, Edoardo; SMILDE, Age K. a SARIS, Wim H. M., 2011. Beethoven's deafness and his three styles. Online. *The BMJ*. vol. 343, iss. 7837, s. 1298–1300. ISSN 1756-1833. Dostupné z: ResearchGate, <https://doi.org/10.1136/bmj.d7589>. [cit. 2024-05-29].

SACCENTI, Edoardo; SMILDE, Age K. a SARIS, Wim H. M., 2011. *Beethoven's deafness and his three styles*. Online, obrázek. In: Figures. In: *Researchgate*. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/figure/Hearing-trumpets-used-by-Beethoven-and-conserved-in-the-Beethoven-Haus-in-Bonn-Several\\_fig1\\_51880094](https://www.researchgate.net/figure/Hearing-trumpets-used-by-Beethoven-and-conserved-in-the-Beethoven-Haus-in-Bonn-Several_fig1_51880094). [cit. 2024-06-14].

THOMAS, Jan Peter; DAZERT, Stefan; PRESCHER, Andreas a VOELTER, Christiane, 2021. Aetiology of Ludwig van Beethoven's hearing impairment: hypotheses over the past 100 years – A systematic review. Online. *European Archives of Oto-Rhino-Laryngology*. vol. 278, iss. 8, s. 2703–2712. ISSN 0937-4477. Dostupné z: <https://doi.org/10.1007/s00405-020-06467-w>. [cit. 2024-05-26].

## **Seznam příloh**

**Příloha 1** – Heiligenstadtská závěť a dodatek k závěti

## **Příloha 1 – Heiligenstadtská závěť**

*„Mým bratrům Carlovi a ..... Beethovenovi.*

*Ó, vy lidé, kteří mne pokládáte nebo prohlašujete za nenávidného, vzpurného nebo misantropického, jak mi křivdíte; vy neznáte skrytou příčinu toho, co se vám takto jeví; mé srdce a má mysl byly od dětství nakloněny k jemnému citu laskavosti, byl jsem dokonce vždy připraven vykonat velké skutky, avšak považte jen, že jsem šest let postižen nevyлéčitelným neduhem, zhoršeným nerozumnými lékaři, rok po roce klamán nadějí na zlepšení, nakonec donucen rozpoznat trvalé onemocnění, jehož vyléčení snad bude trvat léta nebo je vůbec nemožné. Já, který se narodil s ohnivým, živým temperamentem, přístupný zábavám společnosti, jsem se musel brzy oddělit, osaměle trávit svůj život. Když jsem se chtěl také někdy nad všechno povznést, ó, jak tvrdě jsem byl vržen zpět dvojnásob smutnou zkušeností svého špatného sluchu; a přece jsem ještě nemohl lidem říci: mluvte hlasitěji, křičte, neboť já jsem hluchý, ach, jak by bylo možné, abych přiznal slabost smyslu, který by u mne měl být dokonalejší než u jiných, smyslu, který jsem kdysi vlastnil v nejvyšší dokonalosti, v takové dokonalosti, v jaké jej v mém oboru mají nebo měli zajisté málokterí - ó, to nemohu, proto odpusťte, když vidíte, že se uzavírám do sebe tehdy, kdy bych se rád mezi vás vmísil, mé neštěstí mne dvojnásob zarmocňuje, že při tom musím být nesprávně posuzován. Pro mne již není místa při rozptýlení v lidské společnosti, pro uhlazené rozhovory, pro vzájemné vylévání nitra; jsem zcela osamocen, do společnosti mohu, jen když to vyžaduje nejvyšší nutnost, musím žít jako vyhnanec, blížím-li se k nějaké společnosti, přepadne mne děsivá úzkost, jelikož se obávám, že můj stav bude rozpoznán – tak tomu bylo také v tomto půlroce, který jsem strávil na venkově, vyzván svým rozumným lékařem, abych svůj sluch co možná nejvíce šetřil. Vyšel tím téměř vstříc mé nynější přirozené dispozici, ač stržen mnohdy svým vrozeným pudem po společnosti, nechal jsem se k ní svést, ale jaké pokoření, když někdo vedle mne stál a zdálky slyšel flétnu, a já neslyšel nic, nebo někdo slyšel zpívat pastýře a já zase neslyšel nic. Takové příhody mne přiváděly na pokraj zoufalství, chybělo jen málo a sám bych byl ukončil svůj život – zadržovalo mne jen umění; ach, zdálo se mi nemožné, abych opustil svět dříve, dokud jsem nevytvořil všechno, k čemu jsem se cítil povolán, a tak jsem se tímto bídým, vpravdě bídým životem protloukal s tak rozcitlivělým tělem, že mne jen trochu náhlejší změna mohla přemístit z nejlepšího stavu do nejhoršího.*

*Trpělivost – tak se jmenuje, tu musím nyní zvolit za vůdkyni, já ji mám – doufám, že mé odhodlání vydržet zůstane trvalé, dokud se neoblomným sudičkám nezlíbí přetrhnout nit. Snad bude lépe, snad ne, jsem připraven. – Být přinucen stát se již ve svých 28 letech filozofem není lehké, pro umělce je to těžší než pro kohokoliv jiného – Božství, ty shlížíš do mého nitra, ty je znáš, ty víš, že v něm sídlí láska k lidem a náklonnost k dobrým skutkům. Ó lidé, budete-li jednou tato slova číst, pomyslete na to, že jste mi křivdili, a ten, kdo je nešťasten, nechť se utěší, že našel někoho sobě podobného, kdo přes všechny překážky přírody přece učinil všechno, co bylo v jeho moci, aby mohl být přijat do řady důstojných umělců a lidí. –*

*Vy, moji bratři Carle a ....., jakmile budu mrtev a profesor Schmidt bude ještě naživu, poproste ho mým jménem, aby mou nemoc popsal, a tento zde napsaný list připojte k tomuto mému chorobopisu, aby se svět alespoň po mé smrti se mnou, pokud možno, smířil – zároveň vás oba tímto prohlašuji za dědice mého malého jmění (pokud se tak dá nazvat), rozdělte je poctivě, snásejte se a pomáhejte si navzájem. Co jste mi učinili nepřijemného, to víte, bylo vám již dávno odpuštěno, Tobě, bratře Carle, ještě zvlášť děkuji za Tvou oddanost, kterou jsi mi v této pozdní době projevil. Mým přáním je, abyste měli lepší, bezstarostnější život než já, vštěpujte svým dětem ctnost, jen ona může učinit člověka šťastným, ne peníze, mluvím ze zkušenosti; ona to byla, která mne pozvedala v bídě, jí vedle svého umění děkuji, že jsem svůj život neskončil sebevraždou – žijte blaze a milujte se; – děkuji všem přátelům, zvláště knížeti Lichnowskému a profesoru Schmidtovi – přeji si, aby nástroje od knížete Lichnowského byly opatrovány u jednoho z vás, nechť však kvůli tomu nevznikne mezi vámi žádný spor, jakmile vám ale budou moci posloužit k něčemu užitečnějšímu, jen je prodejte, jak jsem šťasten, když vám mohu být užitečný ještě také ze svého hrobu – tak by se to stalo – s radostí spěchám vstříc smrti – přijde-li dříve, než budu mít příležitost rozvinout všechny své umělecké schopnosti, připadá mi to vzdor mému tvrdému osudu přece jen příliš brzy a přál bych si ji později – avšak i potom budu spokojen, což mne nevysvobodí z nekonečného stavu utrpení? – Přijď, kdy chceš, kráčím ti směle vstříc – žijte blaze a po smrti na mne úplně nezapomeňte, zasloužil jsem si to od vás, neboť jsem na vás ve svém životě často myslel, abych vás učinil šťastnými, staň se –“*

Ludwig van Beethoven

Heiligenstadt, 6. října 1802.

## Dodatek k závěti

„Mým bratrům Carlovi a .....

*k přečtení a vykonání po mé smrti. Heiligenstadt, 10. října 1802 – tak se tedy s tebou loučím – a to smutně, milovaná naděje – kterou jsem si vzal sem s sebou, že se aspoň do jisté míry uzdravím – ona mne musí teď zcela opustit tak, jako opadává a vadne listí podzimu, tak – mně také uschla; skoro tak, jak jsem sem přišel – odcházím – sama veliká odvaha, která často naplňovala mou duši v krásných letních dnech – zmizela – ó Prozřetelnosti – dej, aby mi jednou vzešel jediný, čistý den radosti – již tak dávno je mi odepřena vnitřní ozvěna pravé radosti – ó kdy, ó Božstvo – kdy ji opět budu moci pocítit v chrámu přírody a lidí – nikdy? – ne – ó, to by bylo příliš kruté.“*