План:

Вступ

Розділ 1. Віденська культура в різні епохи існування

1.1 Відень в середні століття

1.2 Відень в епоху бароко

1.3 Відень в епоху бідермайєра

1.4 Відень в часи грюндерства

1.5 Відень в період модерну

Розділ 2. Віденська класична школа.

2.1 Кристоф Філлібальд Глюк (1714-1787)

2.2 Йозеф Гайдн (1732-1809)

2.3 Вольфганг Амадей Моцарт - музичне диво світу

2.4 Людвіг Ван Бетховен (1770-1827)

2.5 Ера оперетки. Династія Штраусів. Захоплення вальсом у "Золоту епоху"

Розділ 3. Розвиток Віденського живопису, архітектури та літератури

3.1 Живопис. Молодий стиль Модерн

3.2 Віденські майстерні

3.3 Віденська архітектура середини й другої половини XIX ст

3.4 Віденська школа «Модерн» в літературі

Висновки

Список використаної літератури

Вступ

Чим ближче занепад імперії, тим яскравіше її фарби. На жаль, не всякий розпад готовий наслідувати це нехитре правило. Розпад СРСР не дав мистецтву практично нічого. Тим цікавіше спостерігати за досвідом Австро-Угорщині, держави багатонаціональної й мультикультурної. По кількості народів, що проживали тут, імперія Франца Йосипа могла навіть змагатися з імперією Романових. Тільки ситуація в Австро-Угорщині, виглядала в цілому ліберальніше російської, національні культури підтримувалися планомірніше й засобів для мовного самовираження було багато.

Відень сприймався як "третій король світу". Австрійська столиця, яка ставала європейським центром музичного й театрального життя, мала величезну притягуючу силу, була місцем паломництва музикантів і шанувальників музики з багатьох країн.

Чому у Відні увесь час з'являлися великі музиканти або ж він їх магічно притягував до себе? Напевно, це позначається положення міста між скромною Північчю й романтичним Півднем, на перетинанні різних культур, посередині мальовничої природи. В XVIII столітті Відень став музичним центром Європи. Це час, коли творили Гайдн, Моцарт і Бетховен, увійшов в історію музики як "Віденська класика". Вивчення розквіту культури Відня, перетворення його в центр європейської культури є актуальним завданням нашого дослідження. Оскільки відомості про Віденську культуру розпорошені по різних джерелах вважаємо доцільним і актуальним створити єдине дослідження по вивченню культурних аспектів історії Відня.

Мета дослідження: проаналізувати основні етапи культурного розквіту Відня, визначити основні закономірності та тенденції становлення унікальної Віденської культури у сферах музики, літератури, архітектури і художньої творчості.

Метою продиктовані основні завдання:

* висвітлити культурно-історичні події та чинники розвитку Відня, як культурного цетру Європи в різні історичні епохи;
* дослідити основні тенденції процесу становлення і розвитку музикального мистецтва у Відні, проаналізувати здобутки основних його представників;
* охарактеризувати зародження та основні тенденції Віденського Модерну.

Об'єктом дослідження є культурні особливості життя Відня, які вивели місто на одне з провідних місць у Європі. Предмет дослідження становлять зародження та розвиток різних культурних епох в історії міста Відня, створення нових стилів в мистецтві, архітектурі, літературі та інших сферах культурного життя, їх основні характеристики та представники, які прославили Відень.

Методи дослідження. В основу роботи покладено проблемно-хронологічний і порівняльний методи, які дозволили належним чином структурувати дослідження та показати еволюцію та розвиток культурного життя Відня в різні історичні періоди та зупинитися на найбільш яскравих. Для проведення всебічного наукового аналізу проблеми також використано такі методи, як системний підхід, структурний аналіз, метод актуалізації, діахронний (метод періодизації). Методологічними засадами послужили загальнонаукові принципи об'єктивності та історизму.

Історіографія досліджуваного питання досить бідна. Ґрунтовних фундаментальних праць про Відень-як центр європейської культури окрім доробку Карла Еміля Шорске "Відень на рубежі століть", нами виявлено не було. Окремі статті і дослідження описового характеру знаходимо у працях про історію мистецтва, літератури, музики.

Збірник «Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867-1918», становить великий інтерес при дослідженні даної проблематики. Статті 23 авторів розділені на чотири розділи: загальнокультурний аналіз, література, музика й - чи не найбільш важлива частина - образотворче мистецтво. Насамперед віденський сецессіон виявляється в центрі уваги дослідників. Про його феномен пишуть В.С.Турчин ("Віденський шлях у ХХ століття") і І.Є.Свєтлов ("Притягання віденського сецессіона"). Але не тільки коло Клімта й Шилі, що настільки радикально поставили питання про поле й сексуальність, виявляється в центрі уваги авторів. Архітектура - от візитна картка віденського модерну (А.А.Стригалев у статті "Про "віденський стиль" намагається визначити різницю між поняттями "віденський сецессион", "віденський модерн" і "віденський стиль").

Віденська архітектура, що дотепер вражає своєю нежартівливою величчю, прагненням до квінтесенції буржуазного духу й у той же час до радикального відновлення художньої мови (тут особливо цікава робота А.І.Шуцкої "Орнаментальні пошуки віденського модерну"), вплинула на все, що перебувало на східніше. Змагатися з Парижем Відню було важко, зате не тільки у Львові (львівському необароко присвячена стаття Ю.А.Бірюльова), але й у Москві віденців сприймали певний час як зразок. Московські видавці й архітектори дивилися на віденський досвід як на підсумки європейського розвитку. Журнал "Ver Sacrum" був майже поліграфічною біблією для видавців того ж "Золотого руна", а творчість Лооса й Ольбріха - символом нового часу. Як пише М.В.Нащокіна в статті "Москва в дзеркалі віденського сецессіона", "в очах російських зодчих декоративна мова нової віденської архітектури вже була результатом певного добору й узагальнення, а виходить, носила більше універсальний характер, ніж кожний національний варіант стилю окремо".

Інтерес до віденської культури рубежу століть лише недавно став здобувати аналітичні форми. Слідом за перекладами популярних робіт про таких героїв віденської арт-сцени як Клімт і Шилі почали з'являтися й більше серйозні дослідження – наприклад праця Карла Еміля Шорске "Відень на рубежі століть" (Спб., изд. ім. Новикова, 2001)., що давно вже стала на Заході класикою енциклопедичних видань. Про ступінь свободи, з якою автор оперує фактами й порівняннями, нам поки що тільки доводиться мріятися.

Американський професор Карл Еміль Шорске ви'явився першовідкривачем цілої величезної країни в Старому світі, не надто добре відомої самим європейцям. Відень, культуру якого прийнято було вважати вторинним, яке несміливо повторювала те, що вже було пройдене в Парижі або Берліні, виявилася тим місцем, де для проникливого погляду оголилися сховані вулканічні процеси історії, - місцем зникнення й осмислення драматичних суспільних і культурних трансформацій останнього сторіччя. Тому слово К.Э.Шорске продовжує звучати не тільки в контексті вивчення культури Габсбурзької імперії, але й у досвідах філософського й культурологічного аналізу сучасності, явищ модерну, постмодернізму. Скажемо ширше: повз книгу Шорске не пройде людина, всерйоз стурбована колізіями європейської культури, шляхами її розвитку.

Структура курсової роботи складається зі вступу, трьох розділів (Розділ 1. **Віденська культура в різні епохи існування,** Розділ 2. Віденська класична школа, Розділ 3. Розвиток Віденського живопису, архітектури та літератури.), які в свою чергу містять підрозділи, які більш повно розкривають подані в назвах розділів проблеми, висновки та список використаної літератури.

Розділ 1. **Віденська культура в різні епохи існування**

Відень був побудований на руїнах військового табору римлян Віндобона, і його перший розквіт довівся на XII століття при пануванні Бабенбергів. Місто на Дунаї стало центром торгівлі й культури. В 1278 році Австрія перейшла до Габсбургів і їхнє правління протривало до кінця Першої світової війни в 1918 році. Габсбурги виявили особливу любов до Відня й зробили його своєю резиденцією. В 1365 році Відень став, завдяки герцогові Рудольфу IV, університетським містом. Він же почав готичну перебудову Штефансдома.

В XVI і XVII століттях місту довелося пережити лихоліття. Двічі, в 1529 і 1683 роках, Відень намагалися захопити турки. 12 вересня 1683 року спільна австро-польська армія на чолі з герцогом Карлом V Леопольдом Лотрингським зуміла зняти з Відня турецьку облогу.

А в проміжку між двома турецькими облогами в 1679 році у Відні спалахнула найбільша в Австрії епідемія чуми. Майже третина населення – а Відень нараховував тоді близько 100 тисяч жителів – стала жертвою "чорної смерті". Про цю катастрофу зараз нагадує колона чуми на Грабене.

Але XVII і початок XVIII століття були одночасно й часом бароко. У Відні можна виявити прекрасні приклади архітектури в стилі бароко: палац Бельведер, палац Шьонбрунн, Карлскірхе або площа Йозефсплатц. Марія Терезія і її син Йосип II вважаються найбільшими реформаторами серед Габсбургів. У часи правління Марії Терезії було введене обов'язкове шкільне навчання, а Йосип II, будучи прибічником освіти, видав указ, що гарантував волю віросповідання, і скасував кріпосництво. [3, 246-247]

1804 рік є поворотним рубежем в австрійській історії. Кайзер Франц II проголосив Австрію імперією й в 1806 році відмовився від корони Священної Римської Імперії, заснованої ще в 800 році Карлом Великим.   
Після падіння Наполеона в 1814 – 1815 роках в імперській столиці проходив Віденський конгрес, що перерозподіляв владу в Європі. Наступні 30 років епоха бідермайєра з'явилися кульмінаційною вершиною культурної історії Австрії (Бетховен, Шуберт, Раймунд, Нестрой).

Довгий час правління кайзера Франц Йосипа І ознаменувалося неймовірним зльотом Відня. За його вказівкою було розпочате будівництво Рінгштрассе, уздовж якого розташувалися всі важливі державні установи, зведені в стилі історизму.

Наступна культурна вершина в історії Відня збіглася з рубежем століть – нею стала епоха модерну. Перша світова війна призвела до падіння Дунайської монархії. Основними рисами Першої республіки стали економічна криза, інфляція й внутрішньополітична боротьба, що вилилася в 1934 році в громадянську війну. З уведенням німецьких військ 12 березня 1938 року Австрія на 7 років припинила своє існування. Створення Другої республіки пішло за проголошенням незалежності Австрії у квітні 1945 року.10-літня окупація завершилася підписанням державного договору 15 травня 1955 року.

Сьогодні у Відні перебувають кілька міжнародних організацій, у тому числі й з 1979 року одне з постійних представництв ООН.

**1.1 Відень в середні століття.**

Історія Відня бере свій початок в епоху Древнього Рима. Ще в першому столітті нашої ери римляни побудували на березі Дунаю, на перехресті важливих транспортних і торговельних шляхів військовий табір і дали йому ім'я "Віндобона". Але після відходу римлян у часи переселення народів Відень втратив своє значення.

Новий зліт Відня довівся на епоху Бабенбергів. При Леопольді IV в 1137 Відень був уперше згаданий у грамоті як місто. Тоді ж почалося будівництво церкви Штефанскірхе в романському стилі. Розташовуючись на берегах Дунаю, що був одним з найважливіших транспортних шляхів у середньовіччя, Відень став місцем зустрічі хрестоносців на їхньому шляху на Схід. Відень став також ареною найвражаючого викрадення того часу. За вказівкою герцога Леопольда V був затриманий і ув’язнений у фортецю Дюрнштайн англійський король Ричард Левине серце, який вертався з 3-го хрестового походу. Більша частина отриманого викупу була потім використана на вдосконалювання юродських зміцнень. За правління герцога Леопольда VI двір Бабенбергів у Відні став культурним центром. Герцог вважався покровителем мистецтва й зібрав навколо себе таких відомих поетів як Вальтер фон дер Фогельвайде й Райнмар фон Хагенау.

В 1278 році Австрія перейшла до Габсбургів після того, як новий кайзер Рудольф I переміг у битві під Дюрнкрузі богемского короля Пшемисла Оттокара, який не визнав його кайзером і сам претендував на Австрію. За правління герцога Рудольфа IV місто знову розцвіло. В 1365 році він заснував Віденський університет, Рудольфіну й розпочав будівництво Штефанскірхе в готичному стилі. В 1469 році кайзер Фрідріх III одержав від папи Павла II дозвіл на створення Віденського єпископства. Нарешті здійснилася мрія всього роду Габсбургів.

Коли середньовіччя підходило до закінчення, кайзерові Максимілліану I (1493 – 1519) вдалося завдяки вдалій політиці одружень значно збільшити владу роду Габсбургів. Він сам женився на Марії Бургундській й одержав для Австрії Нідерланди. Своїх онуків він женив на королівських спадкоємицях Богемії й Угорщини й забезпечив свої права на ці сусідні країни. Крім того, Максимілліан був значним заступником мистецтв. Він заснував музичну капелу при дворі й сприяв розквіту "Дунайської школи" у живописі. [3, 251]

У подальших сторіччях розвиток міста сповільнився. Перехід від середньовіччя до сучасності охарактеризувався турецькою погрозою – в 1529 році турки в перший раз осадили місто - і великою епідемією чуми. Навчання реформаторів, особливо Мартіна Лютера, позначили ті величезні конфлікти й війни, під знаком яких пройшли наступні сторіччя.

**1.2 Відень в епоху бароко**

Період між двома турецькими облогами (1529 і 1683 років) ознаменувався релігійним розколом і 30-літньою війною (1618 - 1648), що практично не торкнулася Відня, але призвела до серйозного економічного спаду. У релігійному ж конфлікті рід Габсбургів, які були глибоко віруючими католиками, зайняв сторону Рима й став центром контрреформації в Європі.

Після жорстокої епідемії чуми 1679 року, жертвами якої стали 30 тисяч жителів Відня, і чергового протистояння з турками в 1683 році місто стало поступово оживати, а культура досягла небувалої висоти. особливо в музичній частині (Кристоф Віллібальд Глюк, Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт) і в архітектурі. Вираженням нового сприйняття життя стало бароко, що і донині визначає особливість міста.

На честь щасливого завершенні епідемії чуми кайзер Карл VI побудував церкву Карлскірхе. Будівництвом керував Іоганн Бернхард Фішер фон Ерлах, один зі славнозвісних зодчих епохи бароко, а завершено воно було вже його сином Йозеф Еммануїлом. "Прагматична" санкція Карла VI, що допустила успадковування трону по жіночій лінії, відкрила його доньці Марії Терезії дорогу до престолу (1740 – 1780). Правда, Баварія, Франція й, особливо, Пруссія намагалися заперечити її пануванню, але це привело лише до нових воєн.

Марія Терезія провела адміністративні реформи й ввела в Австрії шестирічне обов'язкове шкільне навчання. Під час її правління був добудований у стилі бароко палац Шьонбрунн (причому деякі елементи були виконані в стилі рококо). Перші проекти палацу, створені ще в часи Леопольда I, також належать Фішеру фон Ерлаху. За ними палац повинен був перебувати на піднесенні, там де сьогодні стоїть павільйон. Але через недостачу засобів проект був змінений і палац був побудований у його справжньому вигляді. [3, 258]

Повсякденне життя разюче відрізнялося від пишноти будинків: податки й ціни постійно росли, житла не вистачало, а жахливі санітарні умови викликали все нові епідемії. Йозеф II, син і спадкоємець Марії Терезії (1780 – 1790), сильно захоплювався ідеями освіти. Він створив центральну імперську адміністрацію, скасував кріпосництво селян і видав указ про "терпимість", який гарантував усім підданим волю віросповідання.

За ще два відомі будинки в стилі бароко Відень повинен бути вдячний принцові Євгенію Савойському, який звільнив місто від турецької погрози. Для цього полководця Іоганн Лукас фон Хільдебрандт побудував літню резиденцію, палац Бельведер, і міський палац у провулку Хіммельпфортгассе.

## **1.3 Відень в епоху бідермайєра**

Кінець XVIII - початок XIX століть пройшли під знаком значних змін. Французька революція 1789 року й наступні війни Наполеона істотно змінили політичну картину Європи. Після того, як більша частина німецьких князів перейшла на сторону Наполеона, кайзер Франц II зробив відповідні висновки й заснував в 1804 році (як Франц I) Австрійську імперію. В 1806 році він відмовився від корони Священної Римської імперії, яка була заснована ще Карлом Великим.

Після перемоги над Наполеоном Відень став місцем проведення Віденського конгресу, який повинен був скласти нову політичну карту Європи. Віденський конгрес супроводжувався численними пишними святами й балами, і це стало причиною появи відомого вираження: "конгрес танцює". Учасники конгресу на чолі з Державним канцлером Австрії князем Клеменсем Меттерніхом були повні рішучості відновити старі порядки й політичну рівновагу в Європі. Меттерніх створив таку систему поліцейської держави (цензура, стеження за всіма, заборону на збори), що стала для людини епохи бідермайєра основою для її суперечливого поводження, яке коливається між буржуазністю й протестом.

Після цього громадське життя стало недоступне для громадян, їхня діяльність перемістилася в приватну й культурну сферу. Виник новий стиль бідермайєр, який став вершиною Віденської культури. Люди зустрічалися в домашніх колах на поетичних вечорах або концертах або йшли в кавові дома, де по системі Меттерніха ще допускалася певна воля слова. Свій розквіт переживав театр, що ставив здобутки Фердинанда Раймунда, Іоганна Нестроя й Франца Гріллпарцера. Особливо популярні були через свою приховану критику політичного ладу здобутку Нестроя. [11, 28-30]

В епоху бідермайєра Відень став безперечною музичною столицею Європи. У місті в однин і той же час творили різні композитори: Людвіг ван Бетховен, Франц Шуберт і Іоганн Штраус - батько. Завдяки вальсовим композиціям Іоганна Штрауса свій тріумфальний хід по світу почав новий танець – і це незважаючи на те, що споконвічно вальс уважався непристойним танцем. На цей же час довівся й зліт у живописі. Кожний заможний громадянин Відня вважав своїм обов'язком попросити відомого художника намалювати свій портрет. А зараз ці картини Фердинанда Георга Вальдмюллера, Рудольфа Альта або Фрідріха Амерлінга, а також меблі в стилі бідермайєр продаються на міжнародних аукціонах по дуже високих цінах.

Політичне гноблення, економічні кризи й неврожаї викликали все більше занепокоєння в населення. Соціальну напруженість між різними прошарками зняти не вдалася й оманна ідилія епохи бідермайєр припинилася Березневою революцією 1848 року.

## **1.4 Відень в часи грюндерства.**

Епоха бідермайєра закінчилася революцією 1848 року й зреченням від трону недієздатного кайзера Фердинанда I. Його 18-літній племінник Франц Йозеф I правив потім імперією Габсбургів протягом 68 років і вплинув на час грюндерства, який зароджувався. В 1857 році він наказав знести старі прикраси навколо центра міста. На цьому місці виникла чудова широка вулиця - Рингштрассе, яка була урочисто відкрита в 1865 році. Новий бульвар був забудований зусиллями багатьох видних архітекторів: Теофіл Хансен (Парламент, Біржа), Готтфрид Земпер і Карл Хазенауер (музеї історії образотворчих мистецтв і історії природи, Бургтеатр), Генріх Ферстел (Університет, Вотивкирхе), Фрідріх Шмітд (Ратуша), Едуард ван дер Нюлл і Август фон Сіггардсбург (Штатсопер). [11, 45]

Будинки будували в той час у стилі історизму. Виглядало це в такий спосіб: за основу бралися форми попередніх стилів, які потім використовувалися в їх максимально можливій пишноті. Ступінь індустріалізації Відня, як і всієї Австрії, постійно росла. Але незважаючи на це, Австрія як і раніше залишалася аграрною країною. Художники, які приїжджали із всіх кінців монархії, і вчені визначали духовне життя Відня. Це сприяло відкриттю нових інститутів, а Віденська школа медицини, яку представляли Біллрот, Земмелвайс і Фрейд, одержала світову славу. Популярність музики з Відня визначалася з однієї сторони серйозними здобутками (Брамс і Брукнер), з іншого боку - легкими вальсами й оперетою (Ланнер, Штраус, Зуппе).

Серед інтелігенції тон задавав художник Ганс Макарт (1840 - 1884), при цьому важливе значення мали не тільки його здобутку, але й створений ним стиль життя. Час пізнього історизму був названий за його ім’ям часом макартизму.

Населення Відня виросло з 430 тисяч в 1857 році до 820 тисяч в 1890 році. В 1901 році число жителів досягло 2 мільйонів. В 1873 році у Відні пройшла Всесвітня виставка. Але незабаром після її відкриття Відень потряс біржовий крах і багато спекулянтів залишилися ні з чим. Австрія втратила Ломбардію й Тоскану, а після битви під Кениггретцем із прусами в 1866 році ще й Венецію. За згодою 1867 року з Угорщиною, дві незалежних і рівноправних держави, Австрія й Угорщина, поєднувалися тільки на основі своєї підпорядкованості одній державі, а також загальної фінансової системи, зовнішньої й військової політики. Офіціальна назва цього комплексу "Австро-угорська монархія" дотепер являє собою глибоке культурно-історичне поняття. Старіючому кайзерові Францу Йозефу I довелося перенести кілька важких особистих ударів. В 1867 році був убитий його брат Максимілліан, кайзер Мексики. В 1889 році його син кронпринц Рудольф з улюбленою баронесою Марі Ветцера зробили подвійне самогубство. А в 1898 році в Женеві анархістом була вбита імператриця Єлизавета (Сісі). Спадкоємець престолу Франц Фердинанд і його дружина були застріляні 28 червня 1914 року в Сараєво. Цей замах призвів до початку Першої світової війни, а з нею й до розпаду Австро-угорської монархії. Кайзер Франц Йозеф помер під час війни 21 листопада 1916 року в палаці Шьонбрунн. [7, 301-305]

## 

## **1.5 Відень в період модерну**

Історизм XIX століття виявився пройденим етапом. Модерн (у німецькій мові – югендштиль) одержав свою назву по заснованому в 1896 році в Мюнхені журналу "Югенд". Він став найважливішою течією у культурі на рубежі століть і залишив у Відні значний слід. Джерела модерну ставляться до здобутків англійських графіків XIX століття. Поряд з "квітковим" напрямком, що використовує плавну гру ліній, що нагадує форми рослинного світу, з'явився й більше строгий і абстрактний напрямок.

Відень став одним з найбільш значних центрів модерну. У знак свого відходу від традиційного стилю група в основному молодих художників, серед них Густав Клімт, Коломан Мозер, Карл Молл і Отто Вагнер, заснувала в 1897 році Віденський сецессіон. Журнал "Ver Sacrum" став важливим елементом нового мистецтва. Архітектор і співзасновник Йозеф Марія Ольбріх побудував в 1898 році виставочний зал групи Сецессіон, недалеко від Нашмаркта. Це геометрично строгий будинок, лише злегка прикрашений моментами модерну, став провісником нової філософії в архітектурі. Вінчає цей будинок видимий здалеку купол з позолоченого листя, прозваний жителями міста "золотий качан". Вони ставилися до цього нового стилю в мистецтві або скептично або просто не визнавали його. Він не відповідав їхньому смаку, який виховувався під впливом історизму. Сам кайзер Франц Йозеф порахував провокацією будівництво Адольфом Лоосом на площі Міхаєлерплатц прямо навпроти Хофбурга житлового й ділового будинку. Люди називали його "будинок без брів", таке враження створював фасад, повністю позбавлений прикрас. Для досягнення хоч якоїсь згоди зі смаками населення, до вікон були прироблені квіткові ящики. [11, 52]

Іншими помітними архітекторами модерну можна вважати Отто Вагнера і Йозефа Гоффмана. Вся система міського метро, всі станції, (сьогодні це лінії U6 і U4) створені за проектами Отто Вагнера. Приголомшуючими прикладами архітектури модерну є також будинок Ощадного поштового банку, церква Ам Штайнхоф, будинок з фасадом "майоліка" на вулиці Лінке Вінцайле, побудовані Отто Вагнером, а також санаторій у Пункерсдорфе (архітектор Йозеф Гоффман). Художники модерну прагнули втілити свої ідеї не тільки в архітектурі, але й змінювали загальну життєву концепцію, що включала обробку внутрішніх приміщень, меблювання й предмети побуту. Цій ідеї відповідало створення в 1903 році "Віденських майстерень", ініціаторами створення яких були Йозеф Гоффман і Коломан Мозер. Прикладами ремісничого мистецтва сьогодні можуть бути визнані посуд, келихи, столові прилади, а також меблі прикраси й текстиль, виготовлені в "Віденських майстернях".

Розділ 2. Віденська класична школа

Слова «музика» та «Австрія» серед меломанів вживають майже як синоніми. Сутність цього явища - у своєрідному підсумуванні геніальних музичних сил, які сформували у 1800 році поняття «Віденська класика».

Художній стиль класицизм (від лат. classicus - "зразковий") виник в XVII ст. у Франції. Ґрунтуючись на поданнях про закономірність, розумність світового пристрою, майстри цього стилю прагнули до ясних і строгих форм, гармонічним зразкам, втіленню високих моральних ідеалів. Вищими, неперевершеними зразками художньої творчості вони вважали твори античного мистецтва, тому розробляли античні сюжети й образи. Класицизм багато в чому протистояв бароко з його пристрасністю, мінливістю, суперечливістю, затверджуючи свої принципи в різних видах мистецтва, у тому числі й у музиці. В опері XVIII ст. класицизм представлений здобутками Кристофа Віллібальда Глюка, який створив нове трактування цього виду музично-драматичного мистецтва. Вершиною в розвитку музичного класицизму стала творчість Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта й Людвіга ван Бетховена, які працювали переважно у Відні й утворили напрямок в музичній культурі другої половини XVIII - початку XIX сторіччя - віденську класичну школу. Класицизм у музиці багато в чому не схожий на класицизм у літературі, театрі або живописі. Тому що в музиці неможливо опиратися на античні традиції - вони майже невідомі. Крім того, зміст музичних творів часто пов'язаний зі світом почуттів людини, які не піддаються твердому контролю розуму. Однак композитори віденської школи створили дуже струнку й логічну систему правил побудови добутку. Завдяки такій системі самі складні почуття наділялися в ясну й досконалу форму. Страждання й радість ставали для композитора предметом міркування, а не переживання. І якщо в інших видах мистецтва закони класицизму вже на початку XIX ст. багатьом здавалися застарілими, то в музиці система жанрів, форм і правил гармонії, розроблена віденською школою, зберігає своє значення дотепер. [11, 89-91]

Майстрам «Віденської класики» вдалося створити щось неповторне, а саме - одухотворення музики до усвідомлено граничних меж. Тому фахівці історії мистецтв охоче порівнюють цю «золоту еру» Відня з Афінами часів Перікла. Композитори, які працювали десь між 1780 та 1828 рр. (рік смерті Шуберта) у Відні, знову піднесли музику на найвищий ступінь досконалості. Те, що Моцарт, Гайдн, Шуберт, Ланнер, Іоган Штраус, Брукнер, Малер були австрійцями, що Бетховен і Брамс душею й творами вросли у Відень, підтверджує, у якому винятковому розумінні Австрія може вважати себе батьківщиною музики, - сказав знаменитий диригент Бруно Вальтер (1876-1962) про майстрів класики та їх послідовників пізнього XIX століття. Висувалися різні гіпотези, чому саме Австрія була особливо схильна до таких музичних дарувань.

Велике європейське переселення народів та ідей - в період готики з Півночі на Південь, в часи ренесансу і бароко з Півдня на Північ, а також етнічне й культурне співіснування у багатонаціональній державі Габсбургів наприкінці середньовіччя та початку XX століття, ймовірно, створили особливу схильність австрійців до музики.

Деякі імператори династії Габсбургів також проявили себе вартими поваги композиторами. Особливо Леопольд І знайшов у музиці близький народові особистий тон. Він писав урочисту музику, балетні етюди й «Сеполкрі», сценічні музичні твори, які виконувалися біля Святого гробу. Імператор Карл VI, батько Марії Терезії, славився як скрипаль і капельмейстер оперних танців та забав, у яких не раз брала участь уся цісарська родина. Вчителем імператора був відомий капельмейстер Йоган Йозеф Фукс, автор славнозвісного підручника теорії музики «Градус ад Парнассум».

2.1 Кристоф Філлібальд Глюк (1714-1787).

Із середини XVIII сторіччя на розвиток європейської музичної культури став впливати класицизм. Твори мистецтва повинні були створюватися за строгими правилами й вирішувати високі моральні проблеми. Італійські операсеріа й операбуффа цим вимогам не відповідали. Явище опери, заснованої на художніх принципах класицизму, пов'язане із творчістю Кристофа Віллібальда Глюка.

Композитор народився в австрійському містечку Ерасбах (недалеко від кордону із Чехією) у родині лісничого. Музичну освіту він одержав у Празі. Співав у церковному хорі, під керівництвом відомих чеських музикантів вивчав теорію. Пізніше, уже в Мілані, Глюк познайомився з італійською музикою. Тут він брав уроки у відомого композитора й органіста Джованні Баттіста Саммартіні (близько 1700-1775); саме Саммартіні навчив його блискуче володіти оркестром. В Італії Глюк склав свої перші опери (вони були написані в жанрі оперисеріа). Під час перебування в Лондоні (1745 р.) Глюк зустрівся з Генделем, і музика німецького майстра зробила на нього величезне враження. У складі оперної трупи композитор відвідав багато європейських міст. Нарешті в 1752 р. він улаштувався у Відні, а в 1754 р. одержав місце придворного композитора. На той час Глюк був автором відомих опер, мав досвід роботи в театрі, глибоко знав італійські, французькі й німецькі оперні традиції. Поступово композитор прийшов до думки, що оперу необхідно змінити. Першими операми, створеними за новими правилами, стали "Орфей і Евридіка" (1762 р.), "Альцеста" (17б7 р.), "Парис і Олена" (1770 р.). Глюк написав їх на тексти італійського поета й драматурга Раньєри да Кальцабіджи (1714-1795). Це був перший приклад співробітництва автора музики й лібретиста в процесі створення опери. Колись композитори писали музику на вже готові й окремо видані лібрето. Погляди Глюка й Кальцабіджи на сюжет і розвиток дії збігалися, що зробило їхній творчий союз плідним. [8, 152-157]

Для опер Глюк вибирав, як правило, античні сюжети, у яких виспівувався подвиг в ім'я любові й виконання обов'язку. Діючими особами його добутків були узагальнені символічні фігури, що персоніфікували моральні поняття - любов, вірність, саме відкинутість і т.д. У драматургії опери ясно виражений зв'язок із традиціями античного театру - кількість персонажів мінімальний, що відбувається коментує хор. Основну увагу композитор приділяв слову. Він прагнув до того, щоб музика точно виражала дух і настрій поетичного тексту.

Важливу роль в операх Глюка грають речитативи; вони завжди звучать під акомпанемент оркестру (на відміну від секко - речитативів опери-серіа, які супроводжувалися клавесином). Головна мелодійна лінія проводиться в аріях; композитор відмовився від віртуозних прийомів і прикрас, що відволікали слухачів від змісту тексту. Зросла роль оркестру - уже в увертюрі були позначені основні ідеї. Добутки композитора одержали визнання у Відні, але повне розуміння майстер сподівався знайти в столиці Франції, і в 1773 р. він відправився в Париж. Для французької сцени Глюк створив нові редакції "Орфея й Евридики" і "Альцести", написав такі опери, як "Іфігенія в Авліді" (1774 р.; по трагедії французького поета й драматурга Жана Расіна) і "Іфігенія в Тавриді" (1779 р.; за мотивами трагедії давньогрецького драматурга Еврипіда). Опери Глюка, що мали в Парижі великий успіх, викликали проте запеклі суперечки. Суспільство розділилося на прихильників Глюка і його лютих супротивників. Композитора підтримали письменники й філософи Дені Дідро, Жан Жак Руссо. Однак багато хто виступили проти нововведень - вони відстоювали традиційні принципи французької опери в дусі Люлли й Рамо й італійської опери-серіа. Супротивники Глюка навіть викликали в Париж в 1776 р. відомого італійського композитора Нікколо Піччінні й домоглися постановки його опер. Розгорілася так звана "війна глюкістів і піччінністів", що викликала багато суперечок у паризькому суспільстві. У добутках Глюка залучали ясність драматургічного розвитку, цілісність образів, класична строгість і виразність музики, природність і краса мелодій, шляхетність почуттів героїв. Творчі принципи композитора придбали чимало прихильників, але жоден з них не мав таке ж яскраве дарування, тому досвід віденського майстра можна вважати унікальним і не має прямого продовження. Однак до ідеї про провідну роль поетичного тексту зверталися багато музкантів, зокрема німецький композитор Рихард Вагнер. [8, 163-166]

## 2.2 Йозеф Гайдн (1732-1809)

Про музику Йозефа Гайдна - одного із засновників віденської класичної школи - його друг і молодший сучасник Вольфганг Амадей Моцарт писав: "Ніхто не в змозі робити все: і балагурити, і потрясати, викликати сміх і глибоко торкати, і все однаково добре, як це розуміє Гайдн". Із творчістю Гайдна зв'язаний розквіт таких жанрів, як симфонія (їх у нього сто чотири, не вважаючи загублених), струнний квартет (вісімдесят три), клавірна соната (п'ятдесят дві); велику увагу приділяв композитор концертам для різних інструментів, камерним ансамблям і духовній музиці.

Народився Франц Йозеф Гайдн у містечку Рорау (Австрія) у родині каретного майстра. З восьми років він став співати в капелі Святого Стефана у Відні. Майбутньому композиторові приходилось заробляти на життя перепискою нот, грою на органі, клавирі й скрипці. У сімнадцять років Гайдн втратив голос і був виключений з капели. Тільки через кілька років він знайшов постійну роботу - влаштувався акомпаніатором до відомого італійського оперного композитора Николе Порпоре (1686-1768). Той оцінив музичне дарування Гайдна й став викладати йому композицію. [9, 37-42]

В 1761 р. Гайдн надійшов на службу до багатих угорських князів Естерхазі й провів при їхньому дворі як композитор і керівник капели майже тридцять років. В 1790 р. капела була розпущена, але за Гайдном зберегли оклад і посаду капельмейстера. Це дало майстрові можливість оселитися у Відні, подорожувати, виступати з концертами. В 90х рр. Гайдн жив і плідно працював у Лондоні. Він придбав європейську популярність, його творчість гідно оцінили сучасники - композитор став власником багатьох почесних ступенів і звань. Йозефа Гайдна часто називають "батьком" симфонії. Саме в його творчості симфонія стала провідним жанром інструментальної музики.

У симфоніях Гайдна цікава розробка основних тем. Проводячи мелодію в різних тональностях і регістрах, надаючи їй той або інший настрій, композитор таким чином виявляє її приховані можливості, виявляє внутрішні протиріччя: мелодія то перетворюється, то вертається до первинного стану. Гайдн мав тонке почуття гумору, і ця особливість особистості відбилася в музиці. У багатьох симфоніях ритміка третьої частини - менуету - нарочито важка, немов автор намагається зобразити незграбні намагання простолюдина повторити елегантні рухи галантного танцю. Дотепна Дев'яносто четверта симфонія (1791 р.). У середині другої частини, коли музика звучить спокійно й тихо, зненацька лунають удари литавр - щоб слухачі "не нудьгували". Невипадково добуток назвали "З боєм литавр, або Сюрприз". Гайдн нерідко використовував прийом звукоімітування (співають птахи, бродить по лісу ведмідь і т.п.). У симфоніях композитор часто звертався до народних тем, в основному до слов'янских - словацьких і хорватських. [9, 48]

Представникам віденської класичної школи, і насамперед Гайдну, належить заслуга формування стійкого складу симфонічного оркестру. Колись композитори задовольнялися лише тими інструментами, які в цей момент були доступні. Поява стійкого складу оркестру - яскрава ознака класицизму. Звучання музичних інструментів приводилось таким чином у строгу систему, що підкорялася правилам інструментування. Правила ці засновані на знанні можливостей інструментів і припускають, що звук кожного - не самоціль, а засіб, що виражає певну ідею. Стійкий склад давав цільне, однорідне звучання оркестру. Крім інструментальної музики Гайдн приділяв увагу опері й духовним творам (створив ряд мес під впливом Генделя), звертався до жанру ораторії ("З утворення світу", 1798 р.; "Пори року", 1801 р.).

## 2.3 Вольфганг Амадей Моцарт - музичне диво світу

З появою особи та творів Вольфганга Амадея Моцарта завершується піднесення «Віденської класики». Тлумачення тих 600 творів, які Моцарт встиг створити за 35 років свого життя, досі захоплюють найвизначніших діячів історії культури.

Творчість Моцарта займає особливе місце у віденській класичній школі. У його добутках класична строгість і ясність форм з'єдналися із глибокою емоційністю. Музика композитора близька до тих напрямкам у культурі другої половини XVIII ст., які були звернені до почуттів людини ("Буря й натиск", почасти сентименталізм). Саме Моцарт уперше показав суперечливість внутрішнього миру особистості.

Вольфганг Амадей Моцарт народився в Зальцбурзі(Австрія). Маючи феноменальний музичний слух і пам'ять, він уже в ранньому дитинстві навчився грати на клавесині, а в п'ять років написав перші твори. Першим педагогом майбутнього композитора став його батько Леопольд Моцарт - музикант капели архиєпископа Зальцбургзького. Моцарт віртуозно володів не тільки клавесином, але також органом і скрипкою; славився як блискучий імпровізатор. Із шести років він гастролював по країнах Європи. В одинадцять створив першу оперу "Аполлон і Гіацинт", а в чотирнадцять уже диригував у театрі Мілану на прем'єрі власної опери "Мітридат, цар Понтійський". Приблизно в цей же час його обрали членом Філармонічної академії в Болоньї. [12, 25-28]

Як і багато музикантів тієї епохи, Моцарт перебував на придворній службі (1769-1781 р.) - був концертмейстером і органістом в архієпископа міста Зальцбург. Однак незалежний характер майстра (особливо коли справа стосувалася музики) викликав різке невдоволення архієпископа, і Моцарт зволів покинути службу. З видатних композиторів минулого він став першим, хто вибрав життя вільного художника. В 1781 р. Моцарт переїхав у Відень, у нього з'явилася родина. Заробляв він рідкими виданнями власних творів, уроками гри на фортепіано й виступами (останні послужили стимулом для створення концертів для фортепіано з оркестром).

Особливу увагу Моцарт приділяв опері. Його добутки - ціла епоха в розвитку цього виду музикального мистецтва. Опера манила композитора можливістю показати взаємини людей, їхніх почуттів й прагнення.

Моцарт не прагнув за прикладом Глюка до створення нової оперної форми - новаторською була сама його музика. У зрілих добутках композитор відмовився від строгого розмежування опери на серйозне і комічне - з'явився музично-драматичний спектакль, у якому ці елементи переплетені. Як наслідок - в операх Моцарта немає однозначно позитивних і негативних героїв, характери живі й багатогранні, не зв'язані рамками амплуа. На відміну від Глюка, який вибирав міфологічні сюжети, Моцарт часто звертався до літературних джерел. [12, 35]

Так, опера "Весілля Фігаро" (1786 р.) написана по п'єсі французького драматурга П’єра Огюсте на Бомарше "Божевільний день, або Одруження Фігаро", що була заборонена цензурою. Головна тема опери - любов, що, втім, можна сказати про всі твори Моцарта. Однак є в добутку й соціальний підтекст: Фігаро і його кохана Сюзанна розумні й енергійні, але вони незнатного походження - усього лише слуги в будинку графа Альмавіви. Їх протидія панові (дурнуватому й зрештою обдуреному аристократу) викликає співчуття автора - зовсім очевидно, що він на стороні закоханих.

В опері "Дон Жуан" (1787 р.) одержав музичне втілення середньовічний сюжет про підкорювача жіночих сердець. Енергійному, темпераментному, свавільному і вільному від всіх моральних норм героєві протистоїть в особі Командора вища сила, що персоніфікує розумний порядок. Філософське узагальнення сусідить тут з любовними інтригами (відносини Дон Жуана із сільською дівчиною Церлиною, шляхетною дамою Донною Ганною) і жанрово-побутовими елементами (поводження Лепорелло, невдачливого слуги головного персонажа). Трагічне і комічне утворять нерозривну єдність. Цю особливість опери підкреслив і сам автор, давши своєму твору підзаголовок "Весела драма". Здавалося б, у фіналі справедливість тріумфує - порок (Дон Жуан) покараний. Але музика опери тонше й складніше такого спрощеного розуміння добутку: вона викликає в слухача співчуття до героя, що залишився вірним собі навіть перед обличчям смерті. Філософська казка-притча "Чарівна флейта" (1791 р.) написана в жанрі зингшпиля. Основна ідея твору - неминучість перемоги добра над злом, заклик до стійкості духу, до любові, до розуміння її вищого змісту. Герої опери - Таміно й Паміна піддаються серйозним випробуванням (мовчанням, вогнем, водою), але гідно переборюють їх і досягають царства краси й гармонії. [12, 48-53]

Моцарт (знову ж на відміну від Глюка) головною вважав музику, хоча ставився до тексту лібрето дуже вимогливо. У його операх значно зросла роль оркестру. Саме в оркестровій партії нерідко виявляється авторське відношення до діючих осіб: то промайний глузливий мотив, то з'явиться прекрасна поетична мелодія, те бундючно-важливі акорди зміняться шустрими пасажами. Уважному слухачеві ці деталі говорять більше, ніж текст. Основними портретними характеристиками залишилися арії, а про взаємини героїв розповідається у вокальних ансамблях. Композитор зумів передати в ансамблях особливості характеру кожного персонажа, при тому що свої репліки вони часто співають на ту саму музику.

Будучи представником віденської класичної школи, Моцарт, як і Гайдн, велике значення надавав жанру симфонії. Особливо популярні три останні симфонії - Тридцять дев'ята, Сорокова й Сорок перша ("Юпітер"), створені в 1788 р. У творах цього жанру остаточно закріпилися чотиричасний цикл і правила сонатної форми (Моцарт одним з перших став використовувати цю форму для повільних частин). Симфонії Моцарта включають безліч тонких емоційних нюансів. Теми часто нерівні по характеру, складні по ритму, часом ідуть у супроводі різких гармоній, але музика зберігає відточені, чіткі форми. Саме симфонії близькі за духом до німецького літературного руху "Буря й натиск". Його представники, зокрема Іоганн Вольфганг Ґете й Іоганн Фрідріх Шиллер, прагнули зображувати сильні почуття, щиросердечне сум'яття, героїчні вчинки й характери. Багато дослідників порівнювали Сорокову симфонію Моцарта з романом Ґете "Страждання молодого Вертера". Симфонія багато в чому передбачила традиції симфонічної музики епохи романтизму. [12, 60-62]

Моцарт став і одним із творців жанру класичного концерту. В основі концерту - змагання соліста й оркестру, і цей процес завжди підлеглий строгій логіці. Композитору належить двадцять сім концертів для фортепіано з оркестром, сім - для скрипки з оркестром. В одних творах слухача вражає віртуозна майстерність, святковість, в інших - драматизм і емоційні контрасти. Фортепіанна творчість Моцарта включає дев'ятнадцять сонат, у яких він продовжував розробляти сонатну форму, а також твору в жанрі фантазії - так називають музичний добуток, заснований на імпровізації й вільний за формою. Композитор відмовився від клавесина й клавікорда, що володіють у порівнянні з фортепіано більш м'яким, але слабким звуком. Фортепіанна манера Моцарта - виразна, елегантна, з ретельною обробкою мелодії й акомпанементу.

Інтереси майстра не обмежувалися оперою й інструментальною музикою. Ним створені й духовні твори: меси, кантати, ораторії, реквієм. Музика реквієму (1791 р.), призначеного для солістів, хору й оркестру, глибоко трагична (Моцарт працював над твором, коли вже був хворий, фактично перед самою смертю). Повна скорботи стримана перша частина - "Вічний спокій", вражає силою й суворою енергією "День гніву". Музика завершальної строфи "Дня гніву" передає стан чистого суму, що проникає в самі глибини людської душі. Цю частину називають "Мацерація" ("Lacrimosa") по перших словах тексту: "Слізним буде цей день" ("Lacrimosa dies ilia").При створенні реквієму Моцарт використовував досвід, придбаний у роботі над операми, і досягнення попередників (зокрема, прийоми поліфонії Баха). Частини твору, що нагадують оперні арії й ансамблі, роблять музику дуже емоційною, а поліфонічні - насамперед "Господи, помилуй!" ("Kyrie eleison") - персоніфікують духовний початок, вищу справедливість. Головний образ реквієму - страждаюча людина перед особою суворого Божественного правосуддя.

Майстер так і не встиг дописати реквієм; він був дороблений по накиданнях композитора його учнем Францем Ксавером Зюсмайром (1766-1803). Музику Моцарт складав дуже легко, іноді навіть без чернеток, створюючи твори, неперевершені по художній красі й гармонійності. Музиканти-Сучасники високо цінували дарування Моцарта, але більшість аристократичних публік його творчість не розуміла, а в останні роки життя композитора не приймало зовсім. Помер Моцарт у бідності й був похований у Відні в загальній могилі. [12, 77]

Погляди на те, у якому висвітленні й де розглядати місце Моцарта в історії мистецтв, із роками постійно змінювалися. Епоха Бідермеєра бачила Моцарта як радісного проповідника невагомого стилю рококо; романтики його драматично демонізували. Ця полярність творчості, що охоплювала усі висоти й глибини людського буття, створила характер Моцарта. Проте багато з його сутності, незважаючи на повноту документальних зібрань, залишається у загадковій темряві. В його характері були не лише веселощі й пустотливість, але й покірна готовність до смерті.

## 2.4 Людвіг Ван Бетховен (1770-1827)

"Музика повинна висікати вогонь із грудей людських" - це слова німецького композитора Людвіга ван Бетховена, твори якого належать до вищих досягнень музичної культури. Світогляд Бетховена складався під впливом ідей Просвітництва й волелюбних ідеалів Французької революції. У музичному відношенні його творчість, з одного боку, продовжувала традиції віденського класицизму, з іншого боку - запам'ятала риси нового, романтичного мистецтва. Від класицизму у творах Бетховена - височина змісту, прекрасне володіння музичними формами, звертання до жанрів симфонії й сонати. Від романтизму - сміливе експериментаторство в області цих жанрів, інтерес до вокальної й фортепіанної мініатюрі, до програмності. Традиції класицизму Бетховен використовував уже як майстер XIX сторіччя - опираючись на спадщину Гайдна й Моцарта, він значно розширив можливості музичного мистецтва.

Людвіг ван Бетховен народився в Бонні (Німеччина) у родині придворного музиканта. Займатися музикою він почав з раннього дитинства під керівництвом батька. Однак справжнім наставником Бетховена став композитор, диригент і органіст Кристіан Готліб Нефі (1748-1798). Він викладав юному музиканту основи композиції, навчав грі на клавірі й органі. З одинадцяти років Бетховен служив помічником органіста в церкві, потім - придворним органістом, концертмейстром в оперному театрі Бонна. У вісімнадцять років він поступив у Боннський університет на філософський факультет, однак не закінчив його й згодом багато займався самоосвітою.

В 1792 р. Бетховен переїхав у Відень. Він брав уроки музики в Йозефа Гайдна, а також в Іоганна Георга Альбрехтсбергера (1736-1809) і Ан-тонио Сальєрі (1750-1825) - найбільших музичних теоретиків тієї епохи. Альбрехтсбергер, капельмейстер собору Святого Стефана у Відні, познайомив Бетховена із творчістю Генделя й Баха. Звідси блискуче знання композитором музичних форм, гармонії й поліфонії. [8, 173-175]

Незабаром Бетховен почав давати концерти; став популярним: його пізнавали на вулицях, запрошували на урочисті прийоми у дома високопоставлених осіб. Він багато складав: писав сонати, концерти для фортепіано з оркестром, симфонії.

Довгий час ніхто не здогадувався, що Бетховена вразила серйозна недуга - він почав втрачати слух. Переконавшись у невиліковності хвороби, композитор вирішив піти з життя і в 1802 р. приготував заповіт (по місцю написання він називається Гейлігенштадтский), де пояснював мотиви свого рішення. Однак Бетховен зумів перебороти розпач і знайшов у собі сили писати музику далі. Виходом із кризи стала Третя ("Героїчна") симфонія.

В 1803-1808 р. композитор також працював над створенням сонат; зокрема Дев'ятої для скрипки й фортепіано (1803 р.; присвячена паризькому скрипалеві Рудольфові Крейцеру, тому одержала назву "Крейцерова"), Двадцять третьої ("Апассионатой") для фортепіано, П'ятої й Шостої симфонії (обидві 1808 р.). Шоста ("Пасторальна") симфонія має авторський підзаголовок "Спогад про сільське життя". Цей добуток малює різні стани людської душі, що відсторонилася на час від внутрішніх переживань і боротьби. Симфонія передає почуття, що виникають від зіткнення зі світом природи й сільського життя. Незвичайна її структура - п'ять частин замість звичайних чотирьох. Кожна має програмну назву: "Пробудження бадьорих почуттів після прибуття в село", "Сцена в струмка", "Весела кампанія селян", "Гроза. Буря", "Радісне почуття подяки після бурі". У симфонії є елементи зображальності, звуконаслідування (співають птахи, гримить грім і т.д.). Знахідки Бетховена в області оркестровки згодом використовувалися багатьма композиторами-романтиками.

Вершиною симфонічної творчості Бетховена стала Дев'ята симфонія. Задумана вона була ще в 1812 р., але працював над нею композитор з 1822 по 1823 р. Симфонія грандіозна за масштабами; особливо незвичайний фінал, що представляє собою щось начебто великої кантати для хору, солістів і оркестру, написаної на текст оди "На радість" Іоганна Фрідріха Шиллера.

Перша частина - сонатне алегро. Музика тут сувора й драматична. У головній партії як би з хаосу звуків народжується чітка й дуже масштабна тема. Друга частина - скерцо по характері перегукується з першої. Написано скерцо в складної тричасній формі, причому перша й остання частини являють собою сонатне алегро. Таким чином, жартівлива, ігрова музика знаходить у Бетховена серйозність і драматизм. Третя частина, що виконується в повільному темпі, - це спокійний погляд проясненої душі. Тут з'єдналися варіації на дві теми: перша, зосереджена й натхненна, переміняється другою, повною ліричної чарівності. Двічі наприкінці другої частини в неквапливий плин музики уриваються звуки фанфар. Вони нагадують про грози й битви, але змінити загальний філософський, споглядальний образ не має сил. Ця музика - вершина лірики Бетховена. Четверта частина - фінал. Чудова знахідка композитора в рішенні вступу: теми попередніх частин, як у хороводі, пропливають перед слухачем немов минуле, що йде, подібно тому як перед найважливішим кроком у своєму житті людина осмислює прожите. Ці теми зв'язує одна з одною музика, схожа на оперний речитатив (її виконують віолончелі й контрабаси). І от з'являється тема радості. Дивний внутрішній лад теми, схожої на хорал: тремтливість - і стругаючи стриманість, величезна внутрішня сила, що зрештою вивільняється в грандіозному гімні добру, істині й красі.

Радість Бетховен розумів як замилування гармонією природи й світобудови, як усвідомлення загального людського братерства, рівності людей перед Богом. Поклавши на музику текст Шиллера, Бетховен скоротив його. Він забрав філософські міркування й залишив лише ті фрагменти, у яких прославляються Бог і прагнення до перемоги людського духу. Таким чином, композитор створив власну "Оду на радість", що досить відрізняється від оригіналу.

Прем'єра симфонії відбулася в 1825 р. у Віденському оперному театрі. Для здійснення авторського задуму театрального оркестру виявилося недостатньо, і довелося запросити аматорів: двадцять чотири скрипки, десять альтів, дванадцять віолончелей і контрабасів, замість подвійного - четверний склад духових. Для віденського класичного оркестру такий склад був незвичайно потужним. Крім того, кожна хорова партія (баси, тенори, альти й сопрано) включала двадцять чотири співаки, що також перевершувало звичні норми. [8, 181]

При житті Бетховена Дев'ята симфонія для багатьох залишилася незрозумілою; нею захоплювалися лише ті, хто близько знав композитора, його учні й освічені в музиці слухачі. Згодом симфонію стали включати у свій репертуар кращі оркестри миру, і вона знайшла нове життя.

Для творів пізнього періоду творчості композитора (20-ті рр. XIX ст..) характерні стриманість почуттів і філософська поглибленість, що значно відрізняє їх від жагучих і драматичних ранніх творів. За своє життя Бетховен написав дев'ять симфоній, тридцять дві сонати для фортепіано (а також для скрипки й віолончелі), шістнадцять струнних квартетів, оперу "Фіделіо" (1802-1814 р.), "Урочисту месу" (1823 р.), п'ять концертів для фортепіано й один для скрипки з оркестром, увертюри, окремі п'єси для різних інструментів.

Дивно, але багато творів (у тому числі Дев'яту симфонію) композитор написав, будучи вже зовсім глухим. Однак і його останні добутки - сонати для фортепіано й квартети - неперевершені шедеври камерної музики.

## 2.5 Ера оперетки. Династія Штраусів. Захоплення вальсом у "Золоту епоху"

Свій початок династія Штраусів бере з Иогана Штрауса-батька (1804-1849). Він походив з цеху музикантів віденських кафе й готелів. Даремно Штраус-батько заборонив своєму синові Іогану (1825-1899) вибрати професію музиканта: не бажав, щоб син повторив його власний сумний досвід. У 1844 році Йоган Штраус-син склав конкуренцію своєму батькові, ставши блискучим скрипалем й керівником власним оркестром.

Після смерті батька (1849) об’єднав два оркестри під своїм керівництвом і здійснив з цим колективом ряд концертів, поїздок по Європі. Раніше гастролював з власним оркестром по Сербії і Румунії (1847). В 1851 гастролював в Гамбурзі, Празі, Дрездені, Лейпцизі, Варшаві. В 1856-1865 і 1869 побував в Росії, керував літніми концертними сезонами в Павловську. Крім власних творів і творів других західно-європейських композиторів, Штраус виконував тут твори російських композиторів, в тому числі вперше – “Песню одалисок” і “Марш Олоферна” з опери “Юдифь” Серова (1862), “Характерические танцы” Чайковського (1865, пізніше включені Чайковським в його оперу “Воевода”), в 1864 присвятив спеціальну програму творам М.І.Глінки. Штраус концертував в Росії також в 1872 і 1886, виступав в Петербурзі і Москві. В 1872 гастролював в США, в тому числі в Бостоні (дав 14 концертів), де для стотисячної аудиторії диригував великим хором і оркестром (20 тисяч музикантів, сто диригентів-помічників). [8, 191-197]

В 1863-70 Штраус – диригент придворних віденських балів. Штраус ввійшов в історію музики як майстер танцювально-побутової музики і оперети. В творчості Штрауса віденський вальс досягнув класичної вершини свого розвитку (композитор прозваний “королем вальсу”). Він був майстром, який підніс танці свого часу до симфонічної величини, оформивши їх захоплюючим змістом, оркестровим блиском та чарівністю. Відомий вислів Ріхарда Вагнера про Йогана Штрауса: «Він - музична голова Європи». Танцювати вальс - це вже була сенсація Віденського Конгресу (1814-1815); як форма танцю вальс відноситься до 18 ст. Однак на противагу старовинним танцям прийшла нова, збуджуюча манера виконання вальсу: наближення партнерів, притискання під час запаморочливого обертання, почуття безкрайнього сп'яніння. «Бо немає нічого прикрішого й безглуздішого: а саме, що вальс закінчився..., для танцюючих кінець вальсу - це травма», - так відгукувалися про новий танок сучасники. Але танцювати вальс - це означало також втечу від дійсності. Чарівність вальсу Штраус розповсюджував не лише в Європі, але також у Сполучених Штатах.

Ним написано близько 500 творів концертно-побутового плану (вальси, польки, кадриль, мазурки, марші, галопи), крім того, близько 50 таких творів написано Штраусом разом з братами. Важлива заслуга Штрауса складалась в побудові жанрів так званої легкої музики на високий художній рівень. Опора на народні пісенно-танцювальні ритмоінтонації і практику побутового музикування визначила національний характер твору. Сучасники називали вальси Штрауса “патріотичними піснями без слів”. Мелодії його кращих вальсів “”Казки Віденського лісу”, “На чудовому блакитному Дунаї” та ін.) дістали розповсюдження в Австрії як народні. В області танцювальної музики Штраус розвив традиції своїх попередників – Ф.Шуберта, Й.Лаккера, К.М.Вебера, свого батька.

Вальси Штрауса – романтично натхненні танцювальні поеми, що передають різні відтинки душевних настроїв. Вони носять різні програмні заголовки серед них присвячені Росії (“Прощание с Петербургом”), революції 1848 (“Песни свободы”, “Песни баррикад”, “Звуки единства”, 1848), траурний вальс, написаний на смерть батька (“Вальс-некролог”, 1849). Штраус розвив форму віденського вальсу, збагатив вальс зі сторони мелодики, гармонії, інструменталістки.

Штраус – автор 16 оперет, які він почав писати з 1870-х років, знаходячись під великим впливом Ж.Оффенбаха. Перетворюючи національні традиції комедійних вистав, Штраус склав спеціальний різновид віденської оперети. Одна з вершин творчості Штрауса в цьому жанрі – оперета “Летюча миша” (1874). Цей твір спочатку було холодно сприйнято віденською публікою і тільки після сенсаційного успіху в інших країнах була оцінена у Відні. В 1885 Штраус створив одну з самих популярних в Європі оперет “Циганський барон”. Серед інших оперет виділяються “Весела війна” (1881), “Ніч у Венеції” (1883). [8, 205]

У віденській опереті Штрауса велику роль відводиться музиці. В ній присутня стихія танцю (тому її можна назвати танцювальною оперетою) – польки, мазурки, галопу, чардашу і особливо вальсу, що насичує дійство стрімким рухом, дає відчуття святковості, романтичного підйому почуттів.

Драматургічно оперети Штрауса поступаються оперетам Оффенбаха. По змісту вони менше злободенні, в них відсутні сатиричний елемент, на перший план виступають ліричні мотиви. Традиції Штрауса продовжили в своїх оперетах О.Штраус, Ф.Легар, І.Кальман.

Штраус зробив великий вплив на композиторів, які зверталися услід за ним до стихії віденської пісенно-танцювальної музики, - Г.Малера, Р.Штрауса (опера “Кавалер троянди”), М.Равеля. Найвидатніші музиканти-сучасники цінували його талант композитора і диригента.

Його твори: комічна опера “Лицар Пасман”, балет “Золушка”; оперети – “Веселі віденські жінки”; “Індиго і 40 розбійників”; “Літаюча миша”; “Каліостро у Відні”; “Принц Мафусаїл”; “Сліпа Корова”; “Мереживна хустинка королеви”; “Весела війна”; “Ніч у Венеції”; “Циганський барон”; “Сімпліціус”; “Княгиня Нінетта”; “Лісовий сторож”; “Богиня благо розуму”; “Віденська кров”; для оркестру – 168 вальсів, в т.ч. “Прощання з Петербургом”; “Ранкові листки”; “На чудовому блакитному Дунаї”; “Життя артиста”; “Казки Віденського лісу”; “Радійте життю”; “Новий Відень”; “Тисяча і одна ніч”; “Віденська кров”; “Осінні голоси”; “Улюблений вальс”; “Імператорський вальс”; 177 польок, в т.ч. “Бал юристів”; 73 кадрилі; 43 марші: “Персидський марш”; 31 мазурка і галоп: “Легка кров”.

Отже, у Відні увесь час з'являлися великі музиканти або ж він їх магічно притягував до себе. Напевно, це позначається положенням міста між скромною Північчю й романтичним Півднем, на перетинанні різних культур, посередині мальовничої природи. В XVIII столітті Відень став музичним центром Європи. Це час, коли творили Гайдн, Моцарт і Бетховен, увійшов в історію музики як "Віденська класика".

## Розділ 3. Розвиток Віденського живопису, архітектури та літератури

## 

## 3.1 Живопис. Молодий стиль Модерн

Віденський модерн — стилістична течія у мистецтві Австрії періоду Модерну кінця XIX - початку XX ст. Назва виникла тому, що в той період мистецтво Відня, як і іншого центра мистецтва - Мюнхена, втілювало в найкращій формі передові художні ідеї Південно-Східної Європи. Місто жило в музичному ритмі.

Австрійський живопис початку XX століття сьогодні вважають однією з найвизначніших подій світового модерну. «Віденський розлам», який виник у 1897 році серед художників та архітекторів, треба сприймати як переломний пункт від історизму до модерну. Тоді частина художників відійшла від «Будинку художників» й об'єдналася у групу «Віденське від'єднання» («Winer Secession»). Значення цієї групи полягає у прагненні створити нове еклектичне мистецтво, поєднавши стару архітектуру, живопис, ужиткове мистецтво в єдине ціле. Найвідоміші представники цього напрямку - це художники Густав Клімт і Коло Мозер, архітектори Отто Вагнер, Йозеф Гоффманн і Йозеф Марія Ольбріх. Нове в живописі Клімта і Мозера полягає у підкреслюванні плоского характеру зображення, у можливості зробити орнамент та лінії основним виражальним засобом, таким чином продовжуючи шлях як до абстракції, так і до експресіонізму, який у їх роботах позначений особливим колоритом й психологічним змістом. У спорудах архітекторів Отто Вагнера та Йозефа М. Ольбріха впізнають риси «Нового конструктивізму». [5, 123-129]

Ужиткове мистецтво переживає свій розквіт у «Віденських майстернях». Найбільш універсальною особистістю цього кола був Йозеф Гоффманн. Його палац Стоклет у Брюсселі відображає прагнення до створення єдиного твору мистецтва, від будівництва до декорації інтер'єра.

Найяскравішим втіленням нового віденського стилю став живописець Г. Клімт (1862-1918). Цей художник здавався не стільки живописцем, скільки «монументалістом-ювеліром». У живопис він уводив золоте тло, мозаїку, емалі, прочеканену латунь і мідь і навіть інкрустація коралами й перламутром. Для картин-панно Клімта характерні яскраві кольори: червоне, синє, зелений, тло із дрібних квадратів і прямокутників. На такому тлі він розміщав по-декадентскі вигнуті й манірні фігури. В 1903 р. для актового залу Віденського університету Г. Клімт створив панно «Філософія» і «Медицина». Вони викликали такий вибух обурення, що художник змушений був їх забрати. Оголені жіночі фігури, які любив зображувати Клімт на своїх «візантійсько-японських» мозаїчних фонах, були не тільки декадентськими, але й зухвало, відверто еротичними - у позах і рухах, нечастих в історії образотворчого мистецтва.

## 

## 3.2 Віденські майстерні

Віденські майстерні — («Wiener Werkstatte») - об'єднання архітекторів, художників, ремісників і комерсантів, засноване в 1903 р. у Відні І. Гоффманном і К. Мозером за фінансової підтримки Ф. Верндорфера. Спочатку вважалося відгалуженням «Сецессіона». В 1905 р. на вул. Нойштифтгассе були обладнані ательє й торговельні зали. Сформульована Гоффманном і Мозером програма проголошувала тотожність понять мистецтва й ремесла. Основна мета об'єднання - заохочення й координація співробітництва промисловців, художників і торговців для успішного виробництва й збуту виробів декоративного й прикладного мистецтва. Особлива увага приділялася комплексному проектуванню й устаткуванню сучасних інтер'єрів. Ці актуальні ідеї зародилися під впливом досвіду руху «Мистецтва й ремесла» У. Морріса й успіхів англійського дизайну, а також нових раціоналістичних віянь «школи Глазго» і віденського модерну. [11, 73]

Організація мала власні проектні й ремісничі майстерні, мережа магазинів; її діяльність була настільки успішною, що незабаром не тільки фірмові вироби зі знаком «WW», але й всі кращі австрійські товари вважалися продукцією «Віденських Майстерень», а її стиль стали називати «віденським сучасним стилем». Майстерні робили меблі, вироби з металу, тканини, світильники, художню кераміку й скло. У короткий час майстерням вдалося стати суспільним центром, що об'єднав молодих австрійських художників, письменників, музикантів. В одному з напівпідвалів вони обладнали власне кабаре «Кажан», стіни якого прикрасили кахлями. Крім фірмового знаку, на будь-якій зробленій ним речі художник міг поставити й свою власну марку. Всі вироби вважалися авторськими, копії не допускалися.

Директором майстерень був І. Гоффманн, що використовував у своїх проектах поряд із прямими лініями й строгими прямокутними площинами округлені форми й елементи орнаменту, «які мали вплив японського, єгипетського, ассірійського й вавилонського мистецтва... особливо у використанні сполучень чорного з білим». В 1913 і 1925 р. вироби «Віденських Майстерень» показувалися в США, але не мали успіху. Лише пізніше багато хто з віденських художників переїхали в Америку й вплинули на формування «інтернаціонального стилю» - функціоналізму 1930-х рр.

Стиль прямих ліній, квадратів, окружностей і «шахової клітини» характерний для творчості Йозефа Гоффманна. За пристрасть до геометричних форм цього художника прозвали «дощатим», «квадратним Гоффманном» («Quadratl Hoffmann»), В 1912 р. Гоффманн заснував по типу німецького австрійський Веркбунд - союз промисловців і художників. Кращий і найхарактерніший добуток Гоффманна-Архітік-Тора - будинок банкіра й збирача творів мистецтва А. Стокле в Брюсселі (1905-1911). Використовуючи різноманіття сполучень чистих площин, облицьованих мармуром, квадратів і прямих ліній, виступів і ритмічних «зрушень», архітектор створив виразний образ у стилі геометричного плину Модерну. Будинок Стокле називають «музеєм Сецессіонізму». В оформленні його інтер'єрів брали участь багато художників «Віденських Майстерень»: Г. Клімт, К. Мозер, М. Повольні, Ф. Метцнер, Р. Лукш, О. Маковская. Зокрема Г. Клімт виконав там фриз у складній техніці живопису, мозаїки й інкрустації. [11, 82-85]

В 1915 р. майстерні очолював живописець і художник-кераміст Д. Пехе, в 1917-1919 р. він керував відділенням майстерень у Швейцарії, у Цюріху. В 1932 р. з об'єднання пішов І. Гоффманн, і в тому ж році через економічні труднощі післявоєнного часу «Віденські Майстерні» були закриті.

## 

## 3.3 Віденська архітектура середини й другої половини XIX ст

Віденська архітектура періоду Історизму середини й другої половини XIX ст. у творчості Г. Земпера й К. Е. фон Хазе-Науера підійшла до рішення нових містобудівних завдань. «Вироби прикладного мистецтва, які створювалися в цьому місті, що не знає суєти, свідчили про властиві Відню культурі й невимушений гумор. Їх відрізняла багате декорування поверхонь, іноді навіть надмірне, котре сполучалося з митецьким виконанням деталей і нерідко сміливим, навіть грубуватим підбором кольорів...Епітет, який можна було б застосувати до цих виробів, ставиться й до самих віденців. Вони були чарівні». [2, т.7., 273-275]

Як і в еклектичній архітектурі, ця строкатість, надмірність кольору й по-різному стильність декору, насиченість орнаментами в різних етнічних традиціях із країн, що становили Австро-Угорську імперію - Богемії, Моравії, Хорватії, Далмації, Галичини, Боснії - стимулювали художників на різкий поворот від пережитків Бідермайера й «стилю Рингштрассе» до строгого й раціональному «нового англійського стилю». Великий герцог Райнер в 1858 р. доручив Р. фон Айтельбергеру розробити план установ для Відня, перших на території континентальної Європи, за зразком Південно-Кенсингтонського музею й художньо-промислової школи, створених в Англії Г. Земпером. Уже в наступному році відкрилася перша виставка Імператорського й Королівського музею мистецтва й промисловості. В 1867 р. у Відні створене Училище художніх ремесел, яке очолив архітектор Отто Вагнер (1841-1918), після чого воно стало провідним у Європі.

Вагнер був видатним архітектором, творцем нової віденської архітектурної школи, теоретиком і педагогом. В 1894-1914 р. він викладав у Віденській Академії образотворчих мистецтв, де, розвиваючи ідеї раціоналізму, виховував ціле покоління художників віденського модерну, серед них: Я. Котера, І. Гоффманн, М. Фабіані, И. Плечник, П. Янак. В 1898 р. у знак протесту проти академічної рутини засноване віденське відділення товариства «Сецессіон». У наступному році до нього примкнув О. Вагнер. «Стиль практичної корисності», розроблений Вагнером і його учнями, сполучив прості геометричні форми з мінімумом декору. Цей стиль відрізнявся від звивистих ліній «удару бича», придуманих А. Ван де Велде й В. Орта в Брюсселі й X. Обристом у Парижі. Віденські художники дали світу свій регіональний варіант мистецтва Модерну, мало схожий на стилістику французько-бельгійський Ар Нуво. Віденський модерн складався під впливом як англійського, так і східного мистецтва. В 1898 р. у Відні проходила виставка англійських меблів XVIII ст., виробів майстерень Т. Чіппендейла, Дж. Хепплуайта й Т. Шератона. В 1901 р.- виставка шотландського художника Ч. Макінтоша й продукції очолюваної ним «школи Глазго». [2, т.7., 293]

Вплив вагнеровської школи позначилося на створенні стилю петербурзького й московського Модерну, він помітний в багатьох роботах Ф. Шехтеля в Москві.

Якщо О. Вагнер і Й. Гоффманн не заперечували можливість традиційних форм декору й орнаменту, то австрійський архітектор А. Лоос (1870-1933) взагалі відмовився від усяких «орнаментів як дитячого белькоту живопису» і «мистецтва дикуна». Лоос вивчав архітектуру в Дрездені, Парижі, Нью-Йорку й Чикаго й своїми зухвалими «американськими проектами» ще до Першої світової війни заклав основи нової течії. І. Ольбрих (1867-1908) офіційно не був учнем О. Вагнера, але працював у його архітектурному бюро у Відні. В 1898-1899 р. І. Ольбрих вибудував у центрі Відня новий виставочний будинок Сецессіону, який вразив віденців своїм незвичайним видом. Він складається з декількох масивних кубічних обсягів, над якими піднесений дивний ажурний купол, що виблискує на сонце тисячами золочених лаврових листів. Розчленування будинку ощадливо підкреслені лаконічним «вагнеріанським» орнаментом. Формальна вишуканість і сила контрастів як найкраще виражали творчі устремління віденських «сецессіоністів». На фасаді будинку, над входом золотими буквами написані слова: «Кожному часу - своє мистецтво, кожному мистецтву - своя воля» («Der Zeit Ihre Kunst - Der Kunst Ihre Freiheit»). [2, т.7., 325]

З 1899 р. Ольбрих працював для Дармштадтської колонії художників, проектував будинки, меблі, устаткування інтер'єрів. В 1906 р. І. Ольбрих розробив модель корпуса нового автомобіля фірми «Опель» у стилі плавно вигнутих ліній і ясних, чистих поверхонь і в такий спосіб вплинув на формування європейського дизайну. В 1908 р. у віденському Імператорському музеї мистецтва й промисловості відбулася виставка, яка переконливо довела, що віденський модерн не тільки успішно минув закручені форми Ар Нуво, але також уник деструктивних крайностей німецького югендштиля. Не випадково в той час сталі частіше говорити не про «віденський модерн», а про «віденський дизайн». Характерні для віденців і «приємні виключення».

Знову ввійшли в моду віденські гнуті меблі фірми «Тоне», причому не самі раціональні, а дорогі зразки - з інкрустацією перламутром по чорному дереву. Але поряд із тим дешеві стільці Тонета стають «товарами масового промислового виробництва». Дешеві, виготовлені із цільно-зігнутих елементів, стільці швидко завойовують європейський ринок. Деякі зі сформованих у цей час простих, придатних для масового виробництва форм стільців передбачили віяння, розпочаті в цьому напрямку меблевою промисловістю XX століття. Вартість одного стільця становила біля трьох австрійських форинтів, а кількість реалізованих виробів досягла сорока мільйонів штук. Більшим попитом користувався й інший виріб, виробництво якого було налагоджено в 1860 році: крісло-качалка. Щорічно випускали сто тисяч таких крісел.

У другій половині XIX століття в умовах повного засилля еклектики меблі Тонета стали свого роду маяком, що вказував дорогу в майбутнє. У цих меблях помітні не стільки англійські, скільки східні впливи. У ювелірному мистецтві, одязі, виробах з металу продовжували використовуватися дорогоцінні камені, кольорові емалі, корали, бісер, перли, мережива, багатобарвні вишивки.

Незвичайність сполучення сміливості, вишуканості форми з явними витратами смаку, особливо у кольорі, істотно доповнює розхожі подання про стриманий і раціональний, геометричний стиль віденського модерну.

## 3.4 Віденська школа «Модерн» в літературі

Характерним вираженням бентежної поетичної еклектики рубежу століть була творчість Германа Бара (1863-1934). Він починав як натураліст, але чуйно відреагував на популярний загальноєвропейський, з англійських прерафаелітів і Суінберна стиль, що почав своє сходження, «модерн» з його самозамилуванням, фривольністю, орнаменталізмом. Цей стиль, що поступово обростав уніфіковуючи ми традиціями, таїв у глибині своїх туманно-витончених покривів передчуття катастрофи. Песимізм, що насаджувався ним, і відчуття гарного світу напередодні невідворотної чуми надавали йому декадентське фарбування.

Взаємодія зі свідомо далекою до подібних настроїв австрійською культурною традицією призвело до особливо інтенсивних й по-своєму чарівних у своїй суперечливості форм цього загального для всіх розвинених європейських країн явища.

Бар став його першим адептом в Австрії. Він випестував не тільки віденську школу «модерн» у літературі, але заклав і теоретичні основи «Сецессіона». [4, т.7., 367-371]

Виступаючи в ролі головного теоретика віденської школи «модерн», у яку входили Петер Альтенберг, Артур Шніцлер, Гуго Гофмансталь, Ріхард Беер-Гофман, Рихард Шаукаль і численні їхні епігони, Бар надихався ідеями емпіріокритициста Ернста Маху, вчення якого, яке зводило істину до відчуття, прямо називав «філософією імпресіонізму». На думку Бара, в імпресіонізмі багато чого відповідало австрійському, особливо віденському, душевному складу: здатність віддаватися справжньому моменту й тонко його почувати, незначна роль діяльної волі, споглядальність, спрямована на аналіз різноманітної гри настроїв і переживань.

Найбільш адекватне художнє втілення ідеї Бара одержали не стільки навіть у його власній - хоча досить рясній, багатожанровій і різнобічній, але швидко збіднілій творчості (значення зберегли тільки деякі дотепні комедії з життя віденського світу й артистичної богеми - «Віденські жінки», 1900; «Концерт», 1909), а в новелах і мініатюрах Петера Альтенберга (1859-1919). Збірники Альтенберга з назвами які надзвичайно точно характеризують оповідальну манеру автора - «Як я це бачу», «Що приносить мені день», «Казки життя» і ін. - виразили легкий, немов би сковзаючий погляд на нескінченно мінливу й строкату дійсність. Альтенберга цікавлять фігури непомітні, його погляд затримується переважно на дріб'язках, «павутинках буття».

Про те, яка значна роль приділялася Альтенбергу, цьому, здавалося б, типово богемному літераторові, що просиджував дні безперервно в «декадентському» кафе «Грієнштадль» у центрі Відня, свідчить оцінка, дана Гофмансталем: «Його історії немов маленькі озера, над якими нахиляєшся, щоб розглянути золотих рибок або камінчики, і раптом бачиш у них лик людини... Потрійна сила породила цього поета. Сила художника, що насолоджується відносинами з людьми й зовнішньою своєю долею як театром. Сила радісного життєсприйняття, що смиренно посміхається перед невідворотною вагою життя. Сила літератора, що любить слово, артист, що любить спектакль». [11, 124]

Альтенберга хвилювали не думка, не почуття, а настрій. Його сприйняття світу емоційно по сутності. У мініатюрах і парадоксах віденського імпресіоніста помітне неприйняття навколишнього життя, але це неприйняття вихованця богеми. Альтенберг далекий від різкого епатажу, якому присвятять себе експресіоністи й футуристи, його доля - скоріше меланхолійна відчуженість від соціально інструментованого шуму часу, не позбавлена самозамилування спрямованість до нюансів індивідуального щиросердечного життя артиста, художника в широкому змісті цього слова. Безсилля перед несправедливістю життя виражається в меланхолійному смутку й поблажливій іронії. Альтенберг - мініатюрист, його улюблений жанр - рід фрагмента: від життєвого анекдоту до короткого вірша в прозі або афористичному парадоксі. Нюанси ліричної інтроспекції - от переважні теми Альтенберга, як і всього австрійського імпресіонізму. Зібравши «мед» зі створінь Штифтера, Альтенберг у свою чергу поклав початок цілої жанрової традиції, що зберігалася й в австрійській літературі наступних десятиліть.

Набагато більш широко й повно віденський імпресіонізм втілився у творчості Артура Шницлера (1862-1931). Медик за освітою, який більше двадцяти років займався лікарською практикою, Шницлер виявив у своїх добутках тонке знання глибинної, на рівні підсвідомості, психології людини - не стільки запозичене в колеги Фрейда, скільки співзвучне його навчанню.

Творчий шлях Шницлер почав як есеїст і лірик імпресіоністичного складу. Визнання він домігся спочатку як драматург. Його дебют на сцені відбувся в 1893 р.: із семи інтермедій складена п'єса «Анатоль» представила глядачам чарівного й блискучого, але нікчемного сноба, відвідувача віденських салонів. Соціальну спостережливість і дотепність автора підтвердила п'єса «Любовні ігри» (1896), яка викрила побут і вдачі віденських кокоток. Ця тема була продовжена й у драмі «Хоровод» (1900), яку цензура не раз забороняла «внаслідок порнографії». Легкість, жвавість, природність і влучність діалогу забезпечили успіх цих перших, по змісту не занадто глибоких, але імпресіоністично витончених п'єс Шницлера.

Його «серйозний» театр починається з історичної комедії «Зелений папуга» (1899), що прославляє демократичні завоювання Великої французької революції. Культурно-історичним оптимізмом перейнята інша історична п'єса Шницлера - «Юний Медард» (1910). У міру наближення кінця Австро-Угорщині у творчості Шницлера помітне наростання суспільного критицизму. Великий резонанс викликала його соціально-критична драма «Професор Бернгарді» (1912), у якій автор підняв свій голос проти расової дискримінації, проти антисемітизму. Підкреслюючи особисте достоїнство свого героя, Шницлер у той же час засуджує його за відхилення від політичної боротьби: аполітичність трудової інтелігенції показана як сумнівне непротивлення, як негативний і небезпечний суспільний фактор. Та ж тема розвивається в найбільшому прозаїчному здобутку письменника - романі «Шлях на волю» (1908). [11, 139-141]

У прозі Шницлер, переважно психолог, задовго до Джойса застосував, причому досить віртуозно, «потік свідомості»: спочатку в новелі, що стала знаменитою завдяки цьому, «Лейтенант Густль» (1900), потім ще більш витончено в повісті «Фрейляйн Ельза» (1924).

Шницлера відрізняє особлива старанність психологічних характеристик героїв. Дія його п'єс, новел і романів завжди ґрунтується на бездоганно вибудуваному ланцюзі мотивацій. Однак у них помітна й поза історична сконструйованість: ядро конфлікту в здобутках Шницлера, як і його сподвижників по школі, залишалося незмінним, незалежно від епохи, коли розгортається дія. Отут позначалося прагнення винести відчуття за межі кінцевого й миттєвого, бажання відірватися від нав'язаної часом натури. Особливо повезло в цьому змісті «золотому» XVIII ст., що з'являлося в художній практиці віденської школи (крім Шницлера в першу чергу в Гофмансталя, Шаукаля, Блея) як чарівна епоха придворних інтриг, млосної любовної гри, менуетів, кринолінів і фижм. (Згадаємо аналогічні явища в мистецтві інших країн, наприклад у Росії, у К. Сомова, А. Бенуа, М. Кузміна й ін.) Це не були «історичні» новели й п'єси у власному розумінні слова. Сучасні костюми й декорації лише замінялися в них на стародавні, а персонажі залишалися, по суті, незмінними - слабкі люди, які обплетені мережами Еросу й беззахисні перед богом смерті Танатосом. Смерть здобуває перемогу над любов'ю як у галантному столітті, так і в сучасності.

Антиномія любові й смерті (нерідко в іпостасі «вічного» мистецтва й «тлінного» життя) займає і юного Гуго фон Гофмансталя (1874-1929), який примкнув до школи Бара, ще будучи гімназистом. Гофмансталь - взагалі, мабуть, чи не винятковий у всій світовій літературі приклад надзвичайно раннього дозрівання поета: вірші п'ятнадцятирічного юнака нині визнані класикою німецькомовної поезії. Ніхто в ній не виразив так чуйно й найтонших подувів, імпресіоністичних нюансів життя. Ледь вловима низка летучих настроїв відбита Гофмансталем у рядках настільки музичних, що вони викликають асоціації з фортепіанними «Митями» Дебюссі. [4, т.7., 381]

Гофмансталь - надзвичайно вимогливий майстер, за все життя він надрукував лише кілька десятків порівняно невеликих віршів, майже кожен з яких став шедевром імпресіоністичної лірики, пофарбованої в неоромантичні філософські тони. Набагато частіше виступав він в інших жанрах. В 90-ті роки Гофмансталь активно співробітничав в естетських «Листках мистецтва» Стефана Георге, в сімнадцять років дебютував як драматург, почавши з ліричних одноактних драм - «Учора» (1891), «Смерть Тиціана» (1892), «Дурень і смерть» (1893). Ідейна колізія цих здобутків будується на протиставленні «чистого» і «піднесеного» вічного мистецтва й «брудного» і «вульгарного» минущого життя. Ці ж теми - з відтінком декадентського надриву - з'являються й в античних драматургічних стилізаціях Гофмансталя «Електра» (1904), «Едип і сфінкс» (1906).

Відраза до буденності, зараженою буржуазною діловитістю, визначала й надалі своєрідний сценічний пассеїзм Гофмансталя в його легких, невибагливих комедіях. Він виряджав своїх героїв у костюми багатьох минулих епох, особливо часто й успішно - у камзоли й криноліни галантно-куртуазної епохи рококо («Повернення Христини», 1907; «Кавалер троянд», 1910). [4, т.7., 387]

Залишило слід в австрійському театральному мистецтві й розпочате Гофмансталем стилістичне підновлення середньовічного міраклю - п'єса «Ім'ярек» (1911), якою за традицією в продовж багатьох років відкривалися щорічні театральні фестивалі в Зальцьбурзі. Це символічно ємна притча про марність суєтних потуг людини й про очисну силу, страждання. Християнська проповідь смиренності з'єднується в ній із завітами європейського гуманізму, але й з гірким усвідомленням кризи того й іншого. Варіація цієї теми виникає в пізнього Гофмансталя в драматургічному досвіді необароко - п'єсі «Зальцбургський великий світовий театр» (1922).

Більшість п'єс Гофмансталя - віршовані, багато з них склали лібрето до театральних здобутків Рихарда Штрауса. Однак найбільш життєстійкими виявилися п'єси, написані прозою, - «серйозна», соціально-критична й філософськи фундирувана драматургія, якій Гофмансталь присвячує себе після першої світової війни й розвалу імперії. Це п'єси «Важкий характер» (1921) і «Вежа» (1927), що становлять найціннішу частину його спадщини поряд з лірикою й нечисленними новелами на псевдоісторичні сюжети. Єдиний роман Гофмансталя «Андреас, або З'єднані» - «роман виховання» з епохи рококо - залишився незакінченим.

Гофмансталю належать найбільші заслуги в справі пізнання самобутності австрійської культури й літератури, в обґрунтуванні розходження, а багато в чому навіть і протиставлення австрійської і німецької літературних традицій.

Отже Відень сприймався як "третій король світу". Ця європейська столиця, яка ставала європейським центром музичного, театрального, архітектурного та літературного життя, мала величезну силу і була місцем паломництва музикантів і шанувальників музики з багатьох країн.

## Висновки

Легендарний Відень – одна із прекрасніших столиць світу, де завжди панує романтична атмосфера, яку породжує багата історія міста, зачарованість музики Гайдна, Бетховена, Моцарта і Штрауса, красота старовинних маєтків і соборов. Відень — найбільш витончена серед європейських столиць. Це місто культуриі витонченого стилю.

Те, що Відень став одним із найзначніших європейських міст, пояснюється, зокрема, його ідеальним географічним розташуванням на перехресті водних дунайських шляхів від Балтики до Середземномор'я. Внаслідок звільнення країн Східної Європи дунайська метрополія перетворилася на один із найважливіших пунктів на мапі Європи. Згідно зі "Звітом про взаємопроникнення 1996 року" Європейської комісії, Відень є четвертим за добробутом з-поміж понад 200 регіонів ЄС.

Величні пам'ятки архітектури, музеї та Галереї з унікальними мистецькими скарбами майже всіх епох історії європейського Заходу засвідчують велике історичне минуле міста "на блакитному Дунаї". Віденські університети, мистецькі навчальні заклади і вишукана музична і театральна культура досі визнає духовно-культурну роль міста в європейському контексті.

Історія Відня налічує більше, ніж три тисячі років, за Габсбургів місто стало столицею і його імперська елегантність - спадщина цієї династії. Відень - це всесвітньо відомий центр музики, завдяки довгій череді відомих музикантів, що проживали і творили в цьому місті: Моцарт, Бетховен, Гайдн, Шуберт, Брамс. Дотепер всесвітньо відомі - Віденський хор, Віденський хор хлопчиків, різні музичні заходи, такі як Новорічний концерт або щорічний бал у Віденській Опері.

Архітектура Відня охоплює всі значні стилі від готики та доби Відродження до постмодернізму. Одна з найстаріших церков Відня, Руперткирхе, в романському стилі, готичний Штефансдом - символ Австрії і Відня, Карлськірхе у стилі барокко. Модерн також залишив свій слід у Відні: станція Карлспатц, Secession, Церква ам Штайнхов роботи Оттог Вагнера - відносяться до найвідоміших будівель цієї епохи.

Відень - ця велич і розкіш з нальотом старизни, Відень - це місто музики і великих музикантів, Відень - це місто фіакрів і танцюючих білих жеребців, Відень - це дивовижна кава і знаменита яблучна штрудель.

Тобто Відень - це ... Відень - місто музикантів і політиків. Місто, чарівне і прекрасне як сама музика, аромат кави, цокання кінських копит по бруківці, запах глінтвейну і ялинових лап перед Різдвом ...

Віндбонна, Вінн, Вєн, Відень: трохи історії....

Якщо судити за наслідками археологічних досліджень, перші поселення людей на території сьогоднішнього Відня існували вже 25 тисяч років тому.

Наприкінці VI століття Вінн став провінційним містом, а за правління Карла Великого (близько 800 років тому) місто стало столицею у межах Остмарк (східної провінції). В X ст. графський рід Бабенбергів отримав цю область. І в документах від 976 р. починає згадуватися назва "Остарріхи" - Австрія. В 1156 р. Відень стає столицею володінь Бабенбергів, цей рід був васалом Баварської династії. В період їх правління місто добився першого архітектурного розквіту. До цього часу відноситься історична частина Хофбурга. Місто переживає підйом, оживає торгівля. Леопольд V Бабенберг захопив в полон англійського короля Річарда Левове Серце.

Після смерті останнього з роду Бабенбергів у 1246 р. їх володіння переходять до роду Габсбургів.

Цей рід визначає хід історії не тільки Відня, але і всієї Австрії аж до 1918 р., коли Карл I зрікся престолу і Тимчасова Національна Асамблея проголосила створення Австрійської республіки.

В період правління Габсбургів були збудовані такі історичні споруди, як Штефансдом - символ Відня, Хофбург, Шенбрунн, Бельведер, майже всі музеї міста, чудові будівлі на Рінгштрассе.

## Список використаної літератури:

1. Вольман Б. Наследие Гайдна в России — «Советская музыка», 1959;
2. Всеобщая история архитектуры. — М., 1972, 1-10т.;
3. Габидулин Р. Культурология. Мировая культура: Курс лекций. — Архангельск: Изд-во Помор. ун-та, 1998. - 416 с.;
4. История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького;. — М.: Наука, 1983;
5. История русского искусства.— М., 1969;
6. Карл Эмиль Шорске Вена на рубеже веков. Политика и культура— Издательство имени Н. И. Новикова, 2001;

# Культурология: История мировой культуры. - Воскресенская Н.О., ред. — ЮНИТИ, 2003;

1. Маркус С. История музыкальной эстетики.— М., 1959;
2. Рабинович А. С. Гайдн, в кн.: Избр. статьи и материалы.— М., 1959;
3. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта.//пер. с франц., т. 1—3.— М., 1890—92;
4. Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867-1918 / Отв. Ред. Н.М.Вагапова, Е.К.Вингоградова. - Спб.: Алетейя, 2005. 286 с.;
5. Чёрная Е. С. Моцарт. Жизнь и творчество, [2 изд.]. — М., 1966