

става любимецъ на Парижанитъ. Последната опера на Г. „Echo et Narcisse“ (1779) е имала незначителенъ успѣхъ, безъ да намали голѣмата му слава. 1780 — съ разстроено здраве — той се връща въ Виена, дето прекарва последнитъ години отъ живота си. — И преди Г. сж правени опити за преобразуване на операта, но той е сжщинскиятъ неинъ реформаторъ. Следъ като пише първитъ си опери въ италиянски стилъ, подъ неотразимото впечатление на музиката на Хенделъ и познанството съ Рамо, у Г. наставя една голѣма промѣна въ схващанieto на оперното творчество, което имъ за следствие неговата реформа. Още преди него сж правени опити да се ограничи ролята на изобилствуващата съ фиоритури чувствена мелодия. Йомели, напр., обогатява оркестровия съпроводъ и дава предимство на речитатива предъ арията. Истинската реформа на операта, обаче, осъществява Г. Трѣбва да се изтъкне, че музикалната реформа на операта е резултатъ отъ предхождащата я реформа на оперното либрето. Въ лицето на Калцабиджи Г. намира либретиста, който замѣства интригантската опера на исторически или античенъ сюжетъ — съ тази на драматически конфликти, съ вѣчно значение. Въмѣсто идеализиранитъ безкрѣвни характери на Метастазіо — въ текстовете на Калцабиджи се явяватъ живи образи. Значението на Г. се състои въ това, че той осъществява единъ новъ типъ опера, която представя отъ себе си едно драматично-музикално цѣло. Иначе казано: вмѣсто музикалната опера, той създава музикалната драма. Той изоставя колоратурната ария и въшчинитъ пѣвчески ефекти, а създава единъ правдивъ изразъ, който е всецѣло въ услуга на драматическото действие, и по този начинъ се домогва до една пълна, абсолютна характеристика на лицата. Той поставя на първа линия вътрешната характеристика (чрезъ текста), и следъ това — музикалната.

Ето какъ самъ Г. излага на кратко, въ предговора къмъ „Алцеста“, сжщността на своята реформа: „Азъ мислѣхъ да огранича музиката въ нейната истинска задача: това е да служи тя на поезията така, че да

усилва чувствата на изрза и наложителността на положенията, безъ да се прекъсва действието или да го ослабва, чрезъ безполезни и излишни украшения. Азъ вѣрвахъ, че музиката трѣбва да бжде за поезията това, що е за една безпорѣшна рисунка живостта на баргитъ и щастливото смѣсване на свѣтлинитъ и сѣнцитъ — което служи само да оживява фигуритъ, безъ да се промѣнятъ очертанията.“ Така, вмѣсто италиянската музикална опера, съ нейното пѣвческо велелепие, се явява на животъ музикалната драма, съ абсолютната нейна характеристика на лицата: Орфей — като пѣвецъ и любящъ юноша, Тоасъ — като мраченъ и суверенъ мжжъ, Алцеста — като жертвуваща се жена и др. — при най-голѣма ограниченостъ на музикалнитъ срѣдства. Г. създава въ своитъ опери великолеппи масови сцени отъ солисти, хоръ и оркестъръ — при необикновено майсторство въ противоположности и възвѣявания. Освенъ 106 опери, той е писалъ още: 8 пастичи, 5 драматични кантати (една отъ които — „Най-новиятъ сждъ“ — довършена отъ Салиери), 9 симфонии, 6 триосонати за две цигулки и В. с., 8-ми псаломъ а сарпелла, едно „De profundis“ — за хоръ и оркестъръ и 7 оди — на текстъ отъ Клопштокъ — за единъ гласъ съ съпроводъ на пиано.

Гнесинъ, Михаилъ Фабиановичъ — значителенъ компонистъ, род. 23 ян. 1883 въ Ростовъ на Донъ, училъ при Конюсъ въ Москва и при Римски-Корсаковъ, Глазуновъ и Лядовъ въ Петербургската консерватория, преподавателъ и после директоръ на музикалното училище въ Ростовъ на Д., живѣлъ следъ революцията въ Палестина и Берлинъ; 1923 се връща въ Русия, и е учителъ по композиция въ държавната музикална техника, а отъ 1926, едновременно — професоръ въ държавната консерватория въ Москва. Съ последнитъ си творби Г. се явява като поддържникъ на идеята за създаване на една чисто еврейска, художествена музика — върху основа на народната такава. Композиции: „Симфонически фрагментъ“, „Симфониченъ монументъ“ (за юбилейнитъ октомврийски дни