

**Н. Кирилов**

**Скрипачи XVII, XVIII и XIX  
столетий**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 93  
ББК 63.3  
Н11

Н11 **Н. Кирилов**  
Скрипачи XVII, XVIII и XIX столетий / Н. Кирилов – М.: Книга по Требованию,  
2021. – 106 с.

**ISBN 978-5-518-03105-0**

**ISBN 978-5-518-03105-0**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2021

© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

[www.samizday.ru/reprint](http://www.samizday.ru/reprint)



посѣтилъ Баварскаго герцога. Предложеній ему со всѣхъ сторонъ было множество, но Римъ окончательно завладѣлъ имъ.

Въ Римѣ въ то время существовалъ въ одномъ изъ кардинальскихъ замковъ центръ, къ которому стремились всѣ лучшія художественныя силы не только самого Рима и Италіи, но и другихъ странъ. Такимъ центромъ былъ именно замокъ кардинала Оттобони; здѣсь-то и проводилъ свои дни Корелли. Кардиналъ Оттобони былъ чрезвычайно привязанъ къ Корелли и старался устраивать для него музыкальныя собранія, на которыхъ Корелли очаровывалъ все общество своею увлекательною игрою. Дирижировать оркестромъ также лежало на обязанности Корелли, который, такимъ образомъ, каждое воскресенье исполнялъ 2 функціи—солиста-скрипача и дирижера. Въ одномъ изъ этихъ собраній была исполнена, съ участіемъ скрипки Корелли, и увертюра Генделя „Il Triomfo del tempo“.

Одно грустное обстоятельство подорвало нравственныя и физическія силы Корелли и свело его въ могилу, быть можетъ, очень преждевременно. Многіе изъ тогдашнихъ государей, слышавшіе объ игрѣ Корелли такъ много лестнаго, горѣли нетерпѣніемъ видѣть артиста при своемъ дворѣ. Ангажементовъ отъ нихъ Корелли получалъ множество, но, какъ сказано выше, Римъ окончательно завладѣлъ имъ, и потому даже очень выгодныя и блестящія ангажементы были отвергаемы артистомъ безъ малѣйшихъ колебаній. Приглашенія же неаполитанскаго короля были до того настоятельны и любезны, что Корелли наконецъ, къ своему несчастію, рѣшился доставить удовольствіе Неаполю послушать его скрипку. Онъ отправился туда съ лучшими, выбранными имъ въ Римѣ, двумя скрипачами и однимъ віолончелистомъ. Рѣшимости Корелли, быть можетъ, отчасти способствовало и то обстоятельство, что Неаполь, не смотря на высокое свое музыкальное развитіе, не могъ выставить ему равнаго соперника. Первый дебютъ Корелли съ товарищами былъ блестящъ; оркестръ неаполитанскій былъ также для Корелли прекрасной поддержкой. Но послѣдніе два дебюта окончились очень грустно для него. Когда онъ игралъ во второй разъ одну изъ

своихъ лучшихъ сонатъ (ор. 5), его поразило слѣдующее обстоятельство: король, который такъ интересовался его игрою и такъ упрасивалъ его прѣхать въ Неаполь, вдругъ всталъ, не дослушавъ даже половины пьесы, и шумно вышелъ изъ залы. Смущенный этимъ, Корелли не могъ, конечно, объяснить причины такой небрежности въ отношеніи артиста, и робкая, дѣтски застѣнчивая натура его была глубоко возмущена выходкою короля. Понятно, что отъ третьяго концерта Корелли не могъ уже съ такою увѣренностью, какъ прежде, ожидать успѣха.

Въ третьемъ концертѣ Корелли игралъ соло въ новой опереткѣ Скарлатти и потерѣлъ при этомъ полную неудачу. Техника Скарлатти затруднила Корелли при переходахъ пассажей изъ первой позиціи въ пятую, и онъ началъ, потерявъ увѣренность, играть вовсе не въ томъ тонѣ, въ какомъ слѣдовало. Смутясь и позабывъ, что въ ключѣ было 3 бемоля, онъ, вмѣсто C-moll, началъ играть въ C-dur. Скарлатти, самъ дирижировавшій пьесой, закричалъ: „начинайте снова!“ Но такая поправка уже не могла исполнѣ возстановить реюме артиста, и онъ, оставивъ инструментъ, удалился изъ залы; затѣмъ незамѣтно уѣхалъ изъ Неаполя.

Послѣ этого грустнаго обстоятельства, — что можно было оправдать привычкою скрипача къ своей только техникѣ и къ исполненію только своихъ пьесъ, — Корелли началъ сильно душевно страдать; въ немъ развился пагубный для артиста недугъ — неувѣренность въ себѣ. О другихъ артистахъ съ этой поры онъ началъ думать не иначе какъ съ пренебреженіемъ. Особенно его разстраивалъ тотъ успѣхъ, которымъ началъ пользоваться тогда молодой флорентинскій скрипачъ *Валентини*. Все это способствовало развитію въ Корелли страшной меланхоліи, сократившей его дни. Онъ умеръ 13-го января 1713 года.

Родъ музыки, который постепенно развивалъ и совершенствовалъ Корелли, — это были Sonata и Suite, которыя часто сливались у него вмѣстѣ, какъ отчасти близко граничившіе другъ съ другомъ роды преобладавшей тогда инструментальной композиціи. Сонаты свои Корелли писалъ первоначально для двухъ скрипокъ и виолончели, такъ что большинство ихъ

явилось въ формѣ терцетовъ. Затѣмъ онѣ появляются и въ видѣ квартетовъ. Сонатами для четырехъ инструментовъ Корелли первый положилъ основаніе дальнѣйшему развитію квартетной музыки. Нѣжность и элегичность природы Корелли сказались и въ его сочиненіяхъ. Пѣвучесть его смычка была очаровательна и выказывалась въ *Adagio* и *Largo*, которыми Корелли обыкновенно начиналъ каждую изъ своихъ сонатъ. *Allegro* у Корелли шло, разумѣется, въ извѣстномъ соотвѣтствіи съ характеромъ сонаты, хотя и упрекаютъ композитора за нѣкотораго рода сухость въ этомъ темпѣ: находятъ, что въ *Allegro* замѣтна была значительная натянутость фразъ и подчасъ даже швольный характеръ ихъ. Въ формѣ *Giga*, Корелли часто вставлялъ и темпы танцевъ, чрезвычайно удачно улегавшихся въ сонатныхъ композиціяхъ автора.

Тогдашняя служебность искусствъ не ограничивалась однимъ обществомъ. Церковь также привлекала лучшіе таланты для служенія своимъ, чисто эстетическимъ интересамъ въ религіозной обстановкѣ. Этого не могъ избѣгнуть и Корелли. Знаменитый солистъ занималъ всегда въ духовныхъ концертахъ первое мѣсто. Это обстоятельство отразилось и на церковномъ характерѣ нѣкоторыхъ пьесъ его. Вліяніе духовной музыки и церкви вообще на инструментальную музыку продолжалось и послѣ Корелли: даже скрипачи второй половины XVIII в. не были свободны отъ этого вліянія.

Издателей сочиненій Корелли было множество. Еще при жизни автора его отдѣльныя сочиненія имѣли не меньше пяти изданій. Собраніе же сочиненій, въ которое вошли *Concerti grossi*, съ аккомпанементомъ струннаго квартета, было шесть разъ издаваемо при жизни автора. Молодежь итальянская и другихъ странъ, чувствуя влеченіе къ скрипкѣ, стеклась въ Римъ къ знаменитому Корелли воспользоваться его уроками. Вся знать Рима почитала счастіемъ вѣтѣть въ своемъ домѣ этого артиста. Каждый *palazzo* былъ открытъ для него не какъ салонъ, гдѣ наслаждались его игрою, но какъ постоянный пріютъ, снабженный всѣми удобствами чтобы принять въ свои стѣны скрипача Корелли.

Между любителями скрипки встрѣчались и такіе, какъ пфальцграфъ рейнскій Филиппъ, предоставившій Корелли ти-

туль маркиза Ладенбургскаго, а впоследствии поставившій умершему артисту великолѣпный памятникъ въ Римѣ. Королева Христина, послѣ отреченія отъ престола, посѣтила Римъ специально съ тою цѣлью, чтобы насладиться игрою Корелли.

*Жеминьяни* (1680—1763). Родиной Жеминьяни была Лукка; тамъ онъ получилъ первоначальное образованіе у извѣстнаго скрипача Лонатти и затѣмъ уже отправился въ Римъ, гдѣ закончилъ свое ученіе курсомъ у Корелли.

Жеминьяни отличался поразительною неустойчивостью характера: самыя разнообразныя противоположности сходились въ немъ. Въ прагматической жизни онъ также не умѣлъ пользоваться своимъ виднымъ положеніемъ, какъ одинъ изъ лучшихъ тогдашнихъ виртуозовъ. По окончаніи образованія въ Римѣ, Жеминьяни отправился въ Лондонъ. Тамъ онъ именно могъ бы установить окончательно какъ свой авторитетъ, такъ и матеріальное благосостояніе, при большей своей устойчивости и практичности, которыхъ, какъ мы сказали, у него, къ сожалѣнію, не было. Не удивительно поэтому, что онъ не только не обезпечилъ себя въ Лондонѣ, но, напротивъ, дошелъ до крайней бѣдности и даже, говорятъ, сидѣлъ въ тюрьмѣ за долги. Ученикомъ его былъ вліятельный графъ Эссексъ, который старался сдѣлать все, что только могъ въ пользу своего учителя. Онъ же предлагалъ Жеминьяни мѣсто капельмейстера въ Ирландіи, но тотъ отказался, приведши въ оправданіе своего отказа невозможность переменить религію (католическую на протестантскую). Въ сущности же причиною его отказа было то, что Жеминьяни не владѣлъ искусствомъ управлять оркестромъ, что подтверждаютъ всѣ музыкальные историки. У Жеминьяни замѣтна была та же страсть къ картинамъ, какъ и у его учителя; онъ при этомъ завелъ торговлю ими, но терпѣлъ большіе убытки. А между тѣмъ возможность составить себѣ блестящую карьеру была чрезвычайно легка для Жеминьяни, такъ какъ ему вовсе не было соперниковъ въ Лондонѣ. Скрипичная игра въ англійской столицѣ тогда была еще только въ началѣ своего развитія, и шансы для такого виртуоза, какъ Жеминьяни, представлялись громадныя. Упустивъ это удобное время, Жеминьяни долженъ былъ потомъ выдерживать сильную конкуренцію съ появившимися

во второй половинѣ XVIII в. виртуозами, для которыхъ Лондонъ, по своему гостепрѣимству и высокимъ гонорарамъ, служилъ сильнымъ притягательнымъ центромъ. Жеминьяни удалился въ Дублинъ, гдѣ и умеръ.

Музыкальныя дарованія Жеминьяни, какъ виртуоза, были далеко значительнѣе, чѣмъ у его предшественниковъ. Поэтому и техника его игры для того времени была замѣчательна. Но дарованіями своими Жеминьяни не воспользовался какъ бы слѣдовало. Оттого въ игрѣ его были крупныя недостатки. Такъ, онъ до крайности прибѣгалъ въ измѣненію темпа, употребляя не всегда удачно *ritardando*, *accelerando*, а въ особенности преобладающимъ у него былъ *tempo rubato*. Занявъ въ неапольскомъ оркестрѣ мѣсто солпста, онъ долженъ былъ, вмѣсто скрипки, нерѣдко играть партію альты, такъ какъ своею скрипичною игрою, благодаря капризамъ темпа, только смущалъ оркестръ.

Нѣкоторые изъ писателей (напр. Борнэй) видятъ въ игрѣ Жеминьяни что-то «отважное и даже дикое»; напротивъ, многіе другіе признаютъ его игру, несмотря на ея извѣстную виртуозность, незрѣлою и угловатою. Въ игрѣ его не было замѣтно ни хорошо образованнаго вкуса, ни красоты чувствъ. Отъ этой игры вовсе не оставалось полного, охватывающаго душу впечатлѣнія. Самое теченіе мелодіи и модуляцій у Жеминьяни не проявлялось путемъ естественнаго развитія, а было чѣмъ-то искусственнымъ, рассчитаннымъ.

Эти недостатки игры Жеминьяни, безъ сомнѣнія, находились въ связи съ особенностью его характера и не были устранены путемъ постояннаго трудолюбія и самоусовершенствованія. Что было угловато, искусственно въ натурѣ скрипача, то сказалось и въ его музыкальномъ стилѣ.

Жеминьяни избралъ, подобно своему учителю, сонатную и концертную форму своихъ композицій. Кромѣ сонатъ и концертовъ, онъ издалъ въ свѣтъ еще нѣсколько сочиненій по теоріи музыки. Значеніе Жеминьяни въ исторіи скрипки всегда будетъ велико, какъ человѣка, послужившаго и музыкальной педагогій. Результатомъ этого было появленіе (въ 1740 г.) его „Скрипичной школы“, которая, кромѣ англій-

скаго, была переведена въ скоромъ времени на французскій, а въ 1785 г. и на нѣмецкій языки.

Въ своей школѣ Жеминьяни посвятилъ двадцать три параграфа началамъ отдѣльныхъ частей скрипичной игры; о держаніи скрипки, смычка, о гаммахъ въ различныхъ позиціяхъ, о трели, объ украшеніяхъ, арпеджіо, двойныхъ нотахъ. и т. д. Вообще говоря, начала эти вполнѣ фундаментальны и до настоящаго времени не теряютъ своей силы.

Виртуозность въ то время сосредоточивалась исключительно на одной внѣшности игры, вслѣдствіе чего и Жеминьяни придаетъ огромное значеніе трели, украшеніямъ, форшлагамъ. указывая въ школѣ, какъ и что изъ нихъ дѣйствуетъ и какія чувства скрипача выражаетъ. Такъ, напр., громкая и долгая трель способна выражать веселость, а тихая и краткая—нѣжныя чувства. Форшлагъ сверху можно употреблять для выраженія пріятности, любви, радости и т. п.

Вся музыкальная дѣятельность Жеминьяни сводится къ функціямъ виртуоза и педагога. Обстоятельства жизни и невыработанность характера много помѣшали должному развитію дарованій этого скрипача.

*Сомисъ* (1676—1763). Еще будучи очень молодъ, Сомисъ горѣлъ нетерпѣніемъ отправиться въ Римъ къ Корелли, хотя его тянуло также и въ Венецію поучиться у Вивальди. Онъ успѣлъ быть ученикомъ у того и другаго, и изъ направленія своихъ учителей старался выработать собственный стиль, которымъ и отличалась начатая Сомисомъ „пьемонтская“ школа (Сомисъ былъ родомъ изъ Пьемонта), считающая въ числѣ своихъ представителей Пуньяни, Бруни, Радикати, Полледро и другихъ, о которыхъ будемъ говорить ниже.

Поселившись въ Туринѣ, Сомисъ занялъ мѣсто солиста въ придворной капеллѣ, которую привелъ въ совершенство. Какъ авторъ, Сомисъ не замѣчательнъ, но какъ виртуозъ, онъ одинъ изъ замѣчательныхъ скрипачей того времени. Въ школѣ Бальо говорится, что у Сомиса величіе игры соединялось съ замѣчательной техникой смычка. Протяжныя его ноты до того уже были полны, что часто мерещилось что будто виртуозъ переходитъ границу смычка, такъ что у слушателя стѣснялось дыханіе отъ магической тагуести ноты.

Сомисъ скончался въ Пьемонтѣ въ 1763 году.

*Локателли* (род. въ 1693 г. въ Бергамо). Родители Локателли послали его для изученія скрипичной игры въ Римъ въ Корелли. Пройдя курсъ скрипичной игры въ Римѣ, Локателли предпринималъ музыкальныя путешествія по многимъ странамъ; мѣстомъ же постояннаго своего жительства онъ избралъ городъ Амстердамъ. Тамъ онъ постоянно устраивалъ свои концерты и своею музыкальною дѣятельностью вообще много поднялъ городъ въ музыкальномъ отношеніи. Жители Амстердама были чрезвычайно расположены въ Локателли, и, когда онъ умеръ, носили даже по немъ трауръ.

Локателли писалъ свои сочиненія въ формѣ концертовъ; кромѣ того, онъ оставилъ послѣ себя 24 *саргіссіо* для скрипки. Исключительною задачею его игры было довести виртуозность до высшей степени, что напоминаетъ намъ Жеминьяни. Но какъ Жеминьяни и Локателли обращали слишкомъ большое вниманіе на одну виртуозность, то задушевности и плавности игры, какою владѣлъ Корелли, не было у учениковъ его. Локателли даже злоупотреблялъ природою инструмента; употреблявшіеся имъ необыкновенно высокія аппликатуры и скрипичные пассажи, вмѣсто предполагаемой пріятности, ужасно непріятно поражали слушателей. И притомъ пассажи изъ такихъ нотъ являются въ нѣсколькихъ фразахъ другъ за другомъ, что производитъ крайне непріятное впечатлѣніе. Въ особенности этимъ страдаютъ его *Саргіссіо*, гдѣ трудность пассажей въ арпеджіо, не въ мѣру высокія ноты и другія частности показываютъ желаніе автора усовершенствовать лишь технику игры. Самая концепція у Локателли является какою-то формальною, неустоявшеюся. Она напоминаетъ собою мозаику. Пассажи, благодаря желанію автора увеличить лишь трудность ихъ, теряютъ присущій имъ характеръ, какъ несогласные съ природою инструмента, и потому являются въ слишкомъ монотонной и мало выразительной послѣдовательности. Звучность и ясность игры много теряютъ отъ этого. Художественность идеи также часто страдаетъ.

Нельзя сказать, чтобы эти недостатки встрѣчались сплошь въ сочиненіяхъ Локателли. Напротивъ, нѣкоторые изъ концертовъ его чрезвычайно хороши по своимъ пластически-

прекраснымъ формамъ, напоминающимъ игру и композиціи Корелли. Это послужило даже для нѣкоторыхъ писателей (напр. Фетиса) поводомъ къ слишкомъ пристрастной оцѣнкѣ Локателли. Увлечшись нѣкоторыми красотами его сочиненій, они положительно восхваляли его, указывая на *Concerti a quattro*, гдѣ, по ихъ мнѣнію, нельзя не замѣтить бездны граціи, чувства и прекрасной гармоніи.

Локателли, какъ и Жеминьяни, многими недостатками и угловатостями игры, конечно, обязанъ былъ слишкомъ большой самоувѣренности и оставленію благороднаго, хотя и скромнаго, стиля учителя своего, Корелли, чего не встрѣчаемъ у другихъ скрипачей итальянской же школы, которые, прогрессируя въ области техники игры, не упускали случая прибѣгать и къ стилю Корелли.

*Каструччи* (1690—1769 г.). Третьимъ ученикомъ Корелли былъ прекрасный скрипачъ Каструччи. Какъ и Жеминьяни, онъ провелъ всю свою жизнь въ Лондонѣ, исполняя въ оперномъ оркестрѣ обязанность дирижера, а также и обязанности солиста въ операхъ Генделя.

Произведенія свои Каструччи писалъ въ формѣ концертовъ и сонатъ (изъ нихъ концертовъ осталось 12, а сонатъ 2). Его сочиненія были изданы въ Лондонѣ. Картъе въ своемъ сочиненіи „*L'art du Violon*“ сообщаетъ, что послѣ Каструччи остались еще опыты скрипичныхъ фугъ; но они вообще незначительны въ ряду другихъ сочиненій Каструччи.

*Верачини* (1685—1750). Подробностей о первоначальномъ образованіи этого замѣчательнаго флорентійскаго скрипача мы не знаемъ. Извѣстно только изъ свидѣтельства нѣкоторыхъ писателей (Фетиса, Борнея), что онъ между флорентійскими скрипачами первой половины XVIII в. былъ звѣздою крупной величины; не менѣе его талантливые скрипачи, Валентини и Битти, были только его учениками.

Характеръ Верачини, подъ вліяніемъ обстоятельствъ жизни, сложился довольно странно. Выдающимися чертами его были безпокойность, смѣлость и громадная самоувѣренность, переходившая при случаѣ въ гордость, не терпѣвшую ничего и никого рядомъ съ собою. Эта-то гордость въ одномъ обстоятельствѣ жизни много повредила Верачини и еще болѣе увеличила

ту безотрадность и матеріальнаго и нравственнаго состоянія, которая сопровождала большую часть дней этого талантливаго человѣка. Въ 1714 г. Верачини отправился въ Лондонъ и тамъ имѣлъ огромный успѣхъ. Изъ Лондона онъ въ скоромъ времени возвратился въ Италію и дебютировалъ въ качествѣ концертанта въ Венеціи. Тамъ встрѣтилъ его герцогъ саксонскій Фридрихъ-Августъ и ангажировалъ въ Дрезденъ (въ 1716 г.), гдѣ черезъ годъ и появились 3 первыя сонаты Верачини. Съ этой поры начинается его композиторская дѣятельность. Своимъ виднымъ положеніемъ при дворѣ Фридриха-Августа, Верачини не умѣлъ воспользоваться должнымъ образомъ вслѣдствіи той же гордости, того высокаго, хотя и небезосновательнаго мнѣнія о себѣ, какое онъ выказывалъ во многихъ случаяхъ жизни.

Въ непродолжительномъ времени, послѣ своего прибытія въ Дрезденъ, Верачини успѣлъ ужъ стать почти-что во враждебныя отношенія къ членамъ тамошней капеллы, которые не могли, въ свою очередь, сносить гордости Верачини и старались подыскать случай отмстить солисту. Случай этотъ представился. Разъ Верачини, по просьбѣ нѣмецкаго скрипача и концертмейстера Пизенделя, рѣшился въ присутствіи двора съиграть незнакомый ему концертъ *a vista*. Пизендель, напередъ изучившій втайнѣ этотъ концертъ, торжествовалъ, видя превосходство свое надъ соперникомъ, которому не посчастливилось въ этотъ вечеръ. Говорятъ, что Верачини не могъ вынести этого и бросился внизъ изъ окна, такъ что переломилъ себѣ ногу, и потомъ въ теченіи остальной несчастной своей жизни постоянно хромалъ на одну ногу.

Послѣ понесенной въ Дрезденѣ неудачи, Верачини уѣхалъ оттуда сейчасъ же по выздоровленіи; посѣтилъ Богемію и возвратился въ Италію. Въ 1736 г. онъ вторично отправился въ Лондонъ, но тамъ блисталъ въ то время Жеминьяни, а потому Верачини безуспѣшно уѣхалъ обратно на родину и въ 1750 г. скончался въ Пизѣ въ страшной бѣдности. Нѣкоторые изъ писателей говорятъ, что отъѣздъ его изъ Лондона послѣдовалъ такъ скоро будто потому, что лондонская публика нашла его стиль и манеру уже устарѣвшими.

Насколько не посчастливилось Верачини въ жизни, настолько онъ имѣлъ удачи въ своихъ безспорно замѣчательныхъ композиціяхъ. Онъ писалъ и концерты, и сонаты (12), и даже въ Лондонѣ напечаталъ 3 оперы. Сочиненія его такъ хороши, что болѣе могли бы удовлетворять современному вкусу, чѣмъ вкусу тогдашней публики. Чисто внѣшняя виртуозность, часто соединенная съ отрывочностью, формальностью композиціи, какъ мы это видѣли у прежнихъ скрипачей школы Корелли, не имѣла ничего привлекательнаго для Верачини. Преслѣдуя технику игры, Верачини вложилъ въ то же время, въ свои композиціи много теплаго чувства, утонченнаго вкуса и благородства мыслей. Поэтому, изъ тогдашнихъ скрипачей онъ уже болѣе близокъ къ намъ. Въ мелодическомъ и тематическомъ строѣ его сочиненій видна необыкновенная свобода, при чемъ всегда превосходно соблюдена гармоничность пьесы. Верачини пользовался въ своихъ сочиненіяхъ и разнообразнымъ музыкальной идеѣ употребленіемъ хроматическихъ пассажей, проявлявшихъ извѣстные отбѣнки его мыслей. Легкость и ясность мысли въ его Allegro въ высшей степени замѣчательны.

Нѣкоторые изъ музыкальныхъ историковъ (напр. Фетисъ) относятся къ дарованіямъ Верачини съ величайшимъ восторгомъ. По ихъ заключеніямъ, Верачини представлялъ свою игрою чудо искусства для того времени. Его трель, арпеджіо, двойныя ноты были изумительны. Полнота, тягучесть и выразительность цѣлыхъ нотъ и вообще пѣніе его скрипки были столь необыкновенны, что сейчасъ можно было отличить въ оркестрѣ смычекъ его. Эта сила и прелесть тона у Верачини, говорятъ, сильно дѣйствовала не только на публику, но также и на другихъ даровитыхъ скрипачей.

Такъ, Тартини въ 1716 году, слышавъ въ Венеціи замѣчательную игру Верачини, съ той поры горячо отдался изученію своего инструмента. Нужно замѣтить, что Тартини уже самъ былъ въ то время не менѣе замѣчательнымъ скрипачемъ въ Падуѣ. Когда въ томъ же 1716 году оба скрипача должны были исполнить свои партіи другъ послѣ друга въ венеціанской академіи, и Тартини услышалъ чарующій смычокъ „флорентинца“ (какъ называлъ себя Верачини), то, говорятъ,