



TOCCATA
CLASSICS

Recorded in Studio Cale Monterrey, Monterrey, Mexico, 1–20 July 2014

Recording engineer: Pedro Wood

Producer: Miguel Lawrence

MBO manager: Luis Escalante

www.orchestrabarroca.mx

The Mexican Baroque Orchestra would like to thank the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura and the México en Escena programme.

Booklet text: Hernan Palma

Design and layout: Paul Brooks – paulmbrooks@virginmedia.com

Executive producer: Martin Anderson

TOCC 0259

© 2014, Toccata Classics, London

© 2014, Toccata Classics, London



MÉXICO EN ESCENA

Toccata Classics CDs are also available in the shops and can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact: Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK
Tel: +44/0 207 821 5020 E-mail: info@toccataclassics.com



TOCCATA
CLASSICS

Giacomo FACCO

**Pensieri Adriarmonici:
Concerti à cinque
Volume Two**

Concertos Nos. 7–12



**Manuel Zogbi, violin
Mexican Baroque Orchestra
Miguel Lawrence, conductor**

FIRST COMPLETE RECORDING

GIACOMO FACCO AND HIS *PENSIERI ADRIARMONICI A VERO CONCERTI A 5, OP. 1: II CONCERTOS NOS. 7–12*

by Hernan Palma

The instrumental concerto probably appeared around 1670, most notably in two centres, Bologna and Rome. The earlier is probably the school associated with the musical *cappella* at San Petronio, in Bologna, whose most illustrious master is Giuseppe Torelli (1658–1709). His *6 Concerti*, Op. 5 (Bologna, 1692), written in four parts, is the earliest collection where an orchestral sound is proposed, clearly differentiated from the chamber sonata; his *Concerti musicali*, Op. 6 (Augsburg, 1698), require a violin part to be played solo, accompanied exclusively by the continuo, giving birth to the solo concerto; here one also finds some recurring melodies or *ritornelli* at the beginning and end of movements, and sporadically in between them. In his *12 Concerti grossi con una pastorale*, Op. 8 (posthumously published in Bologna in 1709), Torelli's style reaches full maturity: the concertos are in three movements following the pattern typical of the Italian operatic overture, with *ritornelli* and episodes clearly differentiated.

In Rome the leading figure was Arcangelo Corelli (1653–1713), who studied in Bologna for some years in his youth. His collection of *12 Concerti grossi*, Op. 6, published posthumously in Amsterdam in 1714 but without doubt of much earlier composition, stands as a milestone in the development of the *concerto grosso*. Here one finds a four-part texture for two violins, viola and continuo. The string orchestra is divided between a small group, called *concertino*, and the whole group, called *tutti* or *ripieno*. The *concertino* starts the movements, followed by the *tutti*, which acts as reinforcement. Nevertheless, there is no clear alternation or thematic differentiation between both instrumental groups. This type of concerto reached Germany and England, where it established itself and gave birth to noteworthy works by such composers as Georg Muffat (1653–1704), Benedikt Anton Aufschneider (1665–1742) and Heinrich Albicastro (1660–1730). In Rome the main composers who followed Corelli's style were Giuseppe Valentini (1681–1753) and Pietro Antonio Locatelli (1695–1764).

The next stage in the development of the concerto, and the one which established it as the foremost instrumental composition of its time, took place in Venice. Tomasso Albinoni (1651–1750/51) used the three-movement model regularly in his collections *Sinfonie e concerti a cinque*, Op. 2 (Venice, 1700), and *Concerti a cinque*, Op. 5 (Venice, 1707). But it was Antonio Vivaldi (1678–1741) who consolidated the concerto. His most important collection, *L'Estro Armonico*,

*Para la realización de este proyecto se recibió el apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Apoyo a Grupos Artísticos Profesionales de Artes Escénicas, México en Escena. Quinta Emisión.

Orquesta Barroca Mexicana

Violín solista: Manuel Zogbi

Violín I: Zahil Guevara

Violín II: Miroslava Garza

Viola: Mauricio Alvarado

Violonchelo: Luis Capilla

Vihuela: Marco Estrada

Guitarrón: Juan Puente

Dirección y clavecín: Miguel Lawrence



Come and explore unknown music with us by joining the Toccata Discovery Club. Membership brings you two free CDs, big discounts on all Toccata Classics recordings and Toccata Press books, early ordering on all Toccata releases and a host of other benefits, for a modest annual fee of £20. You start saving as soon as you join. You can sign up online at the Toccata Classics website at www.toccataclassics.com.

Acerca del bajo continuo a la mexicana

La Orquesta Barroca Mexicana utiliza, además del clavecín, a la vihuela y al guitarrón del Mariachi tradicional mexicano, para tocar el acompañamiento esencial de la música barroca conocido como bajo continuo. La vihuela y el guitarrón se originaron en México en la época colonial. Fueron diseñados y contruidos tomando como modelo algunos de los instrumentos más comúnmente usados en Europa para tocar el bajo continuo, como el laúd, el archilaúd, la tiorba, la vihuela europea y la guitarra barroca. Es probable que la vihuela y el guitarrón hayan sido creados en México específicamente para tocar el bajo continuo de la música barroca traída a México durante la época colonial. El guitarrón se toca siempre pulsando dos cuerdas a la vez, produciendo cada vez que se pulsa una sola nota y su octava, de sonido grave muy profundo, mientras que la vihuela se rasga para completar la armonía con su agudo sonido. La Orquesta Barroca Mexicana pretende dar énfasis a la función rítmica del bajo continuo, aprovechando el fuerte sonido de la vihuela y el guitarrón, que se balancea bien con el sonido del violín, la viola y el violonchelo modernos, tratando así de lograr su propia versión mexicana de un sonido barroco contemporáneo.

Manuel Zogbi, nacido en México, estudió violín con Manuel Ramos en Saint Louis, Missouri, donde ofreció sus primeros conciertos a la edad de once años. Ha tocado conciertos en gran parte de México y en ciudades de E. U. A. y Europa. En 2009, tras ganar una serie de audiciones por internet realizadas por músicos de todo el mundo, hizo su debut en Carnegie Hall, New York como primer violín (concertino) de 'YouTube Symphony Orchestra'. Desde 2008 ha actuado como solista con la Orquesta Barroca Mexicana.

Miguel Lawrence, nacido en México en 1963, obtuvo el título Associate of Guildhall School of Music and Drama con honores en 1983, estudiando flauta travesera con Stephen Preston y flauta dulce con Philipp Pickett. Mientras vivió en Inglaterra tocó con ensambles como New London Consort y de la European Union Baroque Orchestra. En 1984 regresó a México para unirse a la orquesta de cámara Solistas de México dirigida por Eduardo Mata, cuya muerte repentina en 1993 causó la disolución de la orquesta. Desde entonces Miguel Lawrence a seguido también una carrera como director. Ha presentado conciertos en México, Inglaterra, Italia, Suiza, Alemania, España y E. U. A. En 2010 formó la Orquesta Barroca Mexicana para interpretar la obra del compositor veneciano Giacomo Facco.

Op. 3 (Amsterdam, 1711), established the *ritornello* as a regular principle for the first and last of the three movements, played by the *tutti*, or whole orchestra, alternating with sections giving preference to the soloist(s), a scheme which was already used in the *aria da capo* of Italian opera to give a sense of formal integration. Vivaldi creates a clear and dramatic distinction between the *ritornello* and the solo episodes by giving a *cantabile* character to the first and the virtuoso display to the second. This scheme, with a constant return of the *ritornello* material subtly varied and in contrasting, but not contradictory, tonalities, gives the concerto the necessary sense of continuity and contrast that one finds in the most satisfying Baroque forms.

The first composers to take advantage of the new Venetian style were Felice Evaristo Dall'Abaco (1675–1742), Giacomo Facco (1676–1753), Francesco Manfredini (1684–1762) and Giuseppe Matteo Alberti (1685–1751). The first concerto collections to show a clear Vivaldian influence were the *Concerti per chiesa e per camera*, Op. 1 (Bologna, 1713), by Giuseppe Matteo Alberti; the *Concerti a cinque*, Op. 7 (Amsterdam, 1715), by Tomasso Albinoni; the *Concerti a cinque*, Op. 5 (Munich, 1717, c. 1721), by Felice Evaristo Dall'Abaco; the *Pensieri Adriarmonici o vero Concerti a cinque, Tre Violini, Alto Viola, Violoncello e Basso per il Cembalo*, Op. 1 (Amsterdam, 1716/18, 1721) by Giacomo Facco (1676–1753); and the *Concerti*, Op. 3 (Bologna, 1718) by Francesco Manfredini (1684–1762).

Until recently Giacomo Facco was a missing link in the history of music. The full story of the unlikely circumstances in which his *Pensieri Adriarmonici* came to light – and the detective work required to uncover the outline of his career – is told in full by Betty Luisa Zanolli Fabila in the booklet with Volume One of these recordings;¹ the following account summarises her essay.

The son of farmers, Facco was born on 4 February 1676 in the small village of Marsango, in the province of Padua. At some point in his life he moved to Sicily to work for the Marques de los Balbases, then Viceroy of the Kingdom of the Two Sicilies, through whose intervention Facco arrived at the Spanish Court, where he became musician of the Royal Chapel. By that time, he had received an invitation from the King of Portugal to take charge of the musical education of his daughter María Bárbara de Braganza, as well as that of the King's brother, Don Antonio. But such were the persuasive powers of the Spanish king and the Marques de los Balbases that Facco decided to reject the offer from the Portuguese crown and stay in Madrid as music-teacher of the Prince of Asturias.

In 1720 Jaime Facco, as he was called from then on, had access to the Spanish royal court and soon was named Master of the Royal Chapel, becoming the music-teacher of the three sons of Felipe V, the three princes of Asturias who would become kings and take the names, successively, of Luis I, Fernando

¹ Released on Toccata Classics TOCC 0202.

(Ferdinand) VI and Carlos III. Sadly, the last days of his life at Court were not happy ones. His problems began before 1740, when the court failed to pay him his salary as music-teacher; even after his death, which occurred on 16 February 1753, his widow continued to request the payment of his pension, in vain.

What occasioned this fall from grace? It would seem that from the moment Facco rejected the move to Lisbon and stayed in Madrid, he had condemned himself. Although he had been the most influential musician in the Spanish Bourbon Court, by rejecting the request to teach María Bárbara he offended the Portuguese royal family. In 1729, when his student Fernando married this same girl, she moved to the court in Madrid, bringing her music-teacher, Domenico Scarlatti, with her: he had taken the post when Facco rejected it. It was obvious that Facco would not be to the liking of the new Queen. Timing appears to corroborate this supposition: it is after María Bárbara's arrival at the court that Facco's descent begins; one of its first manifestations was the suspension of his pay.

Today, in spite of the poor documentary record, it is clear that Giacomo Facco was an important composer, writing instrumental as well as vocal and operatic music. His magnum opus is the *Pensieri Adriarmonici*, twelve concertos which must be considered among the first concertos for solo violin. As well as the magnificent *Pensieri Adriarmonici* there are two concert pieces listed in compilations by Francesco Geminiani and Michael Corrette at the beginnings of the eighteenth century. As for his vocal works, he composed at least fourteen cantatas, among them *Clori pur troppo bella*, which anticipates the spontaneity of nineteenth-century Romanticism, and the oratorio-like *Il Convito fatto da Giuseppe ai Fratelli in Egitto*; the serenades *Augurii di Vittoria alla Sacra Real-Cattolica Maestà di Filippo Quinto*, *Gran Monarca delle Spagne* and the *Serenata a 6 voces hecha al nombre de su Majestad Felipe V*; the dialogue *La contienda tra la Pietà e l'Incredulità decisa da Maria Vergine* and the *Festejo para los días de la Reina Nuestra Señora*, besides the opera *Amor es todo Ymbenición o Júpiter y Amphi-trión* based on a libretto by José de Cañazares – the first opera in the Italian style with a Castilian text.

The twelve concertos contained in *Pensieri adriarmonici o Vero Concerti a 5*, Op. 1, by Facco, are dedicated to his patron, Carlo Filippo Antonio Spinola, Marqués de los Balbases, and were published only a few years after Vivaldi's *L'Estro Armonico*, Op. 3, and a few years before *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, Op. 8 (Amsterdam, 1725), which contains the famous 'Four Seasons'. The reference to the Adriatic Sea contained in the title probably refers to Venice, but maybe also to a certain Mediterranean spirit which would include the Balkans, situated on the opposite shore, and probably the origin of some of the melodic turns characterised by an ascending and descending semitone over the note that is found in some of Facco's melodies. The edition is ordered in a way to provide maximum tonal contrast between one

parecido a la *siciliana*. Este es uno de los más atractivos movimientos de la colección, con su personal mezcla de austeridad – el *continuo* permanece en silencio durante todo el movimiento y hay un discreto acompañamiento de los violines –, y lírica ricamente expresiva. El *Allegro* final, en ritmo de *saltarello* [9], presenta una sutil imaginación en el manejo de las frases, produciendo una curiosa desazón sin abandonar el estilo; el interés melódico y rítmico es tal, que uno olvida que hay poco contraste entre *solo* y *ripieno*.

El **décimo concierto** es probablemente el más extraordinario de toda la colección. Escrito en la poco usual tonalidad de Mi bemol mayor, en su primer movimiento [10] alterna un breve *adagio staccato* con un *Presto*, finalmente dando paso a un *Allegro assai*, contrapuntístico, rítmico y con poca distinción entre solista y *ripieno*. Sigue un breve pero tenso *Adagio* [11]. Finaliza un *Allegro* en la tonalidad inicial [12], también con un fuerte elemento contrapuntístico, lo que otorga al concierto una similitud con el *concerto ripieno* y le acerca al modelo original de Corelli.

En Sol mayor, el **undécimo concierto** ofrece un extenso *Allegro* inicial [13]; hay cinco presentaciones del *ritornello* y cuatro intervenciones del violín solista. Cada vez, el *ritornello* está articulado en tres secciones, de las cuales la primera se mantiene y las otras son variadas. La primera y cuarta intervenciones del solista inician en Sol menor e incluyen un expresivo juego cromático. El *Adagio* [14] es uno de los de mayor duración en toda la colección, con secciones contrastadas de *solo* y *tutti*; el *tutti* en ritmo binario y apuntillado, mientras que el solista realiza una larga cantilena sobre un ritmo ternario. Finalmente el solista retoma el tema y ritmo del *tutti*. El *Allegro assai* final [15] demuestra la invención armónica de Facco, presentando en su *ritornello* una curiosa oscilación entre los modos mayor y menor de la tonalidad de Sol, que culmina en una muy cercana aparición de ambas tonalidades hacia el final del movimiento.

El **duodécimo concierto** cierra la colección en la tonalidad de Si bemol mayor, otorgándole un papel más importante a la parte del violonchelo, ya sea dialogando con el violín solista, tomando incluso la parte solista en el *Allegro* inicial [16], o cantando en su registro agudo junto con el violín en el *Adagio* [17]. El primer *Allegro* está lleno de un lirismo cercano al de Vivaldi, aunque un poco más impredecible. El concierto culmina magistralmente con un *Allegro* [18] en ritmo de *saltarello* y con textura fugada, en un perfecto maridaje entre la severidad del estilo erudito con la ligereza del rococó; mostrando a Facco no como un mero epígono, sino como un protagonista de la transición del barroco tardío al estilo galante.

Hernán Palma y Meza Espinoza es licenciado en composición por la Universidad Regiomontana. Sus obras se han estrenado en México y los Estados Unidos. Ha impartido clases en la Facultad de Música de la Universidad Regiomontana, Universidad Autónoma de Nuevo León, Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey y en la Escuela Superior de Música de Saltillo, entre otras.

está ordenada de tal forma para proveer el máximo contraste tonal entre un concierto y el otro. La estructura en tres movimientos y el uso de vitales *ritornelli* en los movimientos extremos, sitúan estos conciertos en la tradición veneciana. Sin embargo, Facco no olvida las lecciones del estilo erudito de la *canzona* y *sonata da chiesa*, que aparece constantemente en sus movimientos finales, pero de manera tal que la sabiduría musical no empaña el impulso lírico. Este balance entre ciencia y expresión, junto con un gusto armónico muy personal, dotan a los conciertos de Facco de un gran atractivo.

En varias maneras, los conciertos comprendidos en el segundo libro de la colección son los más impredecibles, gracias a la imaginación melódica, rítmica y formal de Facco, ofreciendo en cada obra una serie de sutiles detalles para los escuchas atentos.

Abre la segunda colección el **séptimo concierto**, en Do mayor. El *ritornello* de su primer *Allegro* [1] es extenso, 37 compases, articulado en una serie de secciones que tocan las tonalidades vecinas de Sol y el Fa y con efectos de eco; en su segunda aparición se enriquece con unas expresivas suspensiones al estilo de Corelli antes de caer a la tonalidad relativa de La menor. El primer *solo* continúa la figuración en arpeggios y escalas de los acordes de Do y Sol del *ritornello*, mientras que el segundo explora el movimiento por grados conjuntos. El breve *Adagio* [2], en la tonalidad de la menor, alterna dramáticos acentos con un motivo plañidero en el solista, mientras que el *Allegro* final abre con un *ritornello* en estilo fugado e incluye otras expresivas suspensiones. El *solo* en este último movimiento [3] es especialmente virtuoso, explorando la dificultad de las notas ligadas y las cuerdas dobles.

La estructura asimétrica de las frases del *ritornello* en el primer *Allegro* [4] del **octavo concierto**, en la tonalidad de Re mayor, junto con su constante variación, provee un gran interés. El *Adagio* en Si menor [5], con su ritmo apuntillado, es de carácter noble y melancólico; su modulación a La mayor proveyendo un interesante contraste, con una sorpresiva cadencia final en la tonalidad de Fa sostenido menor. El *Allegro* final [6], que retorna a la tonalidad de Re mayor, guarda algunas sorpresas también: en su primer *Solo* el violín se enfrasca en unos inesperados y juguetones efectos rítmicos de tresillo, que contrastan con el vigor y decisión del *ritornello*. En la última aparición de este último, hay un expresivo acercamiento a la tonalidad paralela de Re menor.

En el **noveno concierto**, en La menor, Facco continúa explorando la asimetría en la longitud de las frases y la armonía expresiva: mientras que la primera aparición del *Ritornello* [7] es breve, la segunda es un extenso pasaje modulante que culmina con el tema del *ritornello* en la tonalidad dominante de Mi menor, como extrayendo las consecuencias del breve giro hacia la zona de la napolitana del final de su primera aparición. En su segunda intervención el solista participa de esta exploración armónica con unos expresivos movimientos cromáticos. El *Adagio* [8] está en la inesperada tonalidad de Fa mayor, en ritmo

concierto and its successor. The structure in three movements and the use of vigorous *ritornelli* in the outer movements place the concertos firmly in the Venetian tradition. Nevertheless, Facco does not forget the learned style of the *canzona* and *sonata da chiesa*, which appear constantly in the final movements, but in a way that the musical knowledge does not tarnish the lyrical impulse. This balance between science and expression, allied to a very personal harmonic taste, make these concertos very attractive.

In many ways, the concertos in this second recording are the most unpredictable, because of Facco's melodic, rhythmic and formal invention; each one offers a series of subtle details to reward the attentive listener.

In the opening *Allegro* [1] of **Concerto No. 7**, in C major, the *ritornello* is 37 bars long, articulated in a series of sections that touch briefly the neighbouring keys of G and F. It uses echo effects and on its second appearance is enriched with expressive suspensions in the style of Corelli, before landing in the relative minor, A. The first solo continues the figuration in arpeggios and scales of the C and G chords of the *ritornello*, and the second explores stepwise movement. The brief *Adagio*, in A minor [2], alternates dramatic accents with a plangent motif by the soloist. The final *Allegro* [3] opens with a *fugato* style *ritornello* that includes expressive suspensions. The solo in this last movement is especially virtuosic, exploring the difficulties of slurred notes and double stopping.

Concerto No. 8 is in D major. The asymmetric phrase-structure of the *ritornello* in the first *Allegro* [4] provides constant melodic interest. The *Adagio* in B minor [5] has a noble and melancholic character, punctuated by a dotted rhythm; it presents a richly contrasting modulation to A major, but ends in a surprising cadence in F sharp minor. The final *Allegro* [6] returns to D major, and holds some surprises too: in the first solo the violin engages in an unexpected and playful rhythmic effect using triplets, contrasting with the vigour and decision of the *ritornello*. At the end of the movement there is also an expressive leaning to the parallel D minor tonality.

Concerto No. 9, in A minor, continues this exploration of asymmetry in phrase-length and expressive use of harmony: the first *ritornello* [7] is brief, but the second is a lengthy modulating passage that culminates in the exposition of the main theme in the dominating tonality of E minor, as if the composer extracted the consequences of a slight turn to the Neapolitan sixth towards the end of the first exposition of the *ritornello*. In the second solo, the violin participates with expressive chromatic turns. The *Adagio* [8] is in the unexpected tonality of F major, in a rhythm similar to the *Siciliana*. This is one of the most attractive movements in the collection, with a personal mix of austerity – the continuo is silent during the whole movement and there is a discreet violin accompaniment – and a richly expressive lyrical vein. The final *Allegro*, in the rhythm of a *saltarello* [9], presents a subtle imagination in phrase construction,

producing a curious uneasiness without straying from the style; the melodic and rhythmic interest is such that one doesn't notice there is little contrast between *solo* and *ripieno*.

Concerto No. 10 is perhaps the most extraordinary in the entire collection. Written in the unusual tonality of E flat major, its first movement [10] alternates a brief *Adagio staccato* with a *Presto*, finally giving way to an *Allegro assai* in polyphonic style, with a strong rhythm and little differentiation between soloist and orchestra. After that comes a brief but tense *Adagio* [11] and finally an *Allegro* in the original key of E flat [12], with a strong contrapuntal element relating it to the *concerto ripieno* and to Corelli's original style.

Concerto No. 11, in G major, opens with a full *Allegro* [13]: the *ritornello* is presented five times and the soloist intervenes four times. On each occasion the *ritornello* is articulated in three sections, of which the first is maintained and the rest varied. The first and fourth appearances of the soloist begin in G minor and include expressive chromatic turns. The *Adagio* [14] is one of the most lengthy in the entire collection, with contrasting sections for *solo* and *tutti*, the *tutti* in binary and dotted rhythm; in the solo section, the violin indulges in a long *cantilena* on a ternary rhythm. At the end, soloist and *tutti* are reunited. The final *Allegro assai* [15] shows Facco's harmonic invention, presenting in the *ritornello* a curious oscillation between the major and minor modes of G, culminating in a very close apparition of both chords near the end of the movement.

Concerto No. 12 closes the collection in the key of B flat major. It gives a major role to the cello, dialoguing with the violin soloist, taking the solo part in the first *Allegro* [16] or singing in its high register alongside the violin in the *Adagio* [17]. The first *Allegro* is full of a Vivaldian lyricism, although rather more unpredictable. The work, and the collection as a whole, closes with a masterful *Allegro* in *saltarello* rhythm and fugal texture [18], in a perfect marriage between the severity of the erudite style and the freshness of the rococo, showing Facco not as a mere epigone but a protagonist in the transition of the High Baroque to the *Galant* style.

Hernán Palma y Meza Espinoza has a degree in composition from the Universidad Regiomontana in Monterrey, Nuevo León, Mexico. His works have been performed in Mexico and the United States. He has been a professor in the music departments of the Universidad Regiomontana, Universidad Autónoma de Nuevo León, Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey and Escuela Superior de Música in Saltillo.

los de Luis I, Fernando VI y Carlos III. Lamentablemente los últimos años de su vida en la Corte no fueron boyantes. Desde antes de 1740 inician las penurias: la Corte dejó de pagarle su sueldo como maestro de música. Aún después de su muerte, ocurrida el 16 de febrero de 1753, su viuda continuaría solicitando el pago de la pensión por los servicios que había prestado en la Corte Giacomo Facco, y que nunca recibió.

¿Por qué sucedió esto? Zanolli había llegado a una conclusión: probablemente desde el momento en que Facco aceptó quedarse en Madrid y rechazó ir a Lisboa sentenció su fin, ya que luego de haber sido el músico de mayor influencia dentro del seno de la realeza borbónica española, al renunciar a dar clases a la pequeña infanta María Bárbara desprecio a la realeza lusitana. Años después, cuando su alumno Fernando contrajo nupcias justo con aquella niña, ésta se trasladó a la Corte madrileña llevando a su respectivo maestro de música, Domenico Scarlatti, quien tomó el cargo cuando Facco lo rechazó. Era obvio que Facco así no fuera del agrado de la nueva reina. Los tiempos coinciden, es después de su llegada a la Corte cuando comienza el declive de Facco y una de sus primeras manifestaciones es el hecho de que suspendieron su pago.

Hoy día, a pesar de la escasa documentación, es posible afirmar que Giacomo Facco fue un compositor importante, abordó el género instrumental además del vocal y el operístico, tal y como lo comprueba al haber dedicado el género instrumental en sus magnos *Pensieri Adriarmonici*, así como dos obras concertísticas que figuran en compilaciones de Francesco Geminiani y de Michel Corrette de principios del siglo XVIII. Dentro del repertorio vocal compuso por lo menos 14 cantatas; entre ellas *Clori pur troppo bella*, que anticipa la espontaneidad del Romanticismo del Siglo XIX, y el oratorio *Il Convito fatto da Giuseppe ai Fratelli in Egitto*; las serenatas *Augurii di Vittorie alla Sacra Real-Cattolica Maestà di Filippo Quinto*, *Gran Monarca delle Spagne* y la *Serenata a 6 voces hecha al nombre de su Majestad Felipe V*; el diálogo *La contienda tra la Pietà e l'Incredulità decisa da Maria Vergine* y el *Festejo para los días de la Reina Nuestra Señora*, además de la ópera *Amor es todo Ymbenziòn o Júpiter* y *Amphitriòn* sobre el libreto de José de Cañizares – la primera ópera al estilo italiano con texto en castellano.

Los 12 conciertos del *Pensieri adriarmonici o Vero Concerti a 5*, Op. 1, de Facco están dedicados a su patrono, Carlo Filippo Antonio Spinola, marqués de los Balbases; fueron editados unos años después de la importante colección *L'Estro Armonico*, Op. 3 de Vivaldi y unos años antes que *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, Op. 8 (Amsterdam, 1725), que contiene las famosas 'Cuatro Estaciones'. La referencia al mar Adriático en el título probablemente remite a Venecia, pero quizá también a un espíritu mediterráneo que incluye la región balcánica que se encuentra en su orilla opuesta, probablemente origen de algunos giros melódicos de semitono superior e inferior que encontramos en las melodías de Facco. La publicación

plantea el uso regular del *ritornello* para los dos movimientos externos, tocado por un *tutti* que alterna con participaciones del o los solistas, esquema que ya era utilizado en el aria da capo de la ópera para crear un sentido de integración formal. Vivaldi plantea una clara y dramática distinción entre *ritornello* y episodio solista, otorgándole al primero un carácter cantábil e al segundo el virtuosismo. Este esquema, con su constante reaparición del *ritornello* con pequeñas variaciones y en tonalidades contrastantes pero no contradictorias, otorga la necesaria sensación de continuidad y contraste que se encuentra en las más satisfactorias estructuras barrocas.

Entre los primeros compositores en enriquecerse con las aportaciones venecianas, se encuentran Felice Evaristo Dall'Abaco (1675–1742), Giacomo Facco (1676–1753), Francesco Manfredini (1684–1762) y Giuseppe Matteo Alberti (1685–1751). Las primeras colecciones de conciertos que presentan una influencia explícitamente vivaldiana son *Concerti per chiesa e per camera*, Op. 1 (Bologna, 1713) de Giuseppe Matteo Alberti; *Concerti a cinque*, Op. 7 (Amsterdam, 1715) de Tomasso Albinoni; *Concerti a cinque*, Op. 5 (Munich, 1717, c1721) de Felice Evaristo Dall'Abaco, *Pensieri adriarmonici o Vero Concerti a 5*, Op. 1 (Amsterdam, 1716/8, 1721) de Giacomo Facco (1676–1753) y *Concerti*, Op. 3 (Bologna, 1718) de Francesco Manfredini (1684-1762).

Hasta recientemente, Giacomo Facco (1676–1753) representaba dentro de la historia de la música un eslabón perdido. La narración de las improbables circunstancias bajo las cuales los *Pensieri Adriarmonici* surgieron a la luz —y la labor detectivesca que requirió para descubrir el perfil de su carrera— es contada por Betty Luisa Zanolli Fabila en el libreto al Volumen Uno de estas grabaciones;¹ el siguiente recuento resume su ensayo. Hijo de granjeros, Facco nació un 4 de febrero de 1676 en el pequeño poblado de Marsango, provincia padovana, y en algún momento de su vida se había trasladado a Sicilia a trabajar para el Marqués de los Balbases, entonces Virrey del Reino de las Dos Sicilias, por cuya intervención llegó Facco a la corte española. Allí, el Patriarca de las Indias le propuso formar parte de los músicos de la Real Capilla. Para entonces, había recibido la invitación del rey de Portugal para encargarse de la enseñanza musical de su hija, María Bárbara de Braganza, así como del hermano del rey, Don Antonio. Sin embargo, tanta fue la persuasión del Rey español y del propio Marqués de los Balbases que Facco decidió rechazar el ofrecimiento de la corona portuguesa y aceptó quedarse en Madrid como Maestro de Música del Príncipe de Asturias.

En 1720 Jaime Facco, a partir de entonces así llamado, ingresó a la corte real española y al poco tiempo fue nombrado Maestro de la Capilla Real, convirtiéndose en el profesor de música de los tres hijos de Felipe V, los tres príncipes de Asturias que llegarían a reyes y que tomarían por nombre, sucesivamente,

¹ Released on Toccata Classics TOCC 0202.

A Note on Mexican-style *basso continuo*

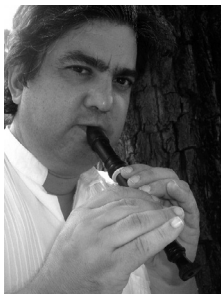
The Mexican Baroque Orchestra uses, as well as the harpsichord, the vihuela and the guitarrón of the traditional Mexican mariachi, to play the essential accompaniment of Baroque music known as *basso continuo*. The vihuela and the guitarrón originated in Mexico during colonial times, their design and construction based on European models, like some of the most commonly used instruments in Europe to play the *basso continuo*, such as the lute, archlute, theorbo, the European vihuela and the Baroque guitar. It is likely that the vihuela and the guitarrón were created in Mexico specifically to play the *basso continuo* of Baroque music brought to Mexico during colonial times. The guitarrón is always played plucking two strings at once, producing a single note (and its octave) each time it is plucked, of a very low pitch and deep sonority; the vihuela is strummed to complete the harmony with its high-pitched tone. The Mexican Baroque Orchestra emphasises the rhythmic role of *basso continuo*, taking advantage of the strong sound of the vihuela and the guitarrón, which balances well with the sound of the modern violin, viola and cello, trying thus to achieve its own Mexican version of the Baroque sound.



Manuel Zogbi, born in Mexico, studied violin in Saint Louis, Missouri, where he gave his first concerts at the age of eleven. He has played concerts all over of Mexico and in different cities in America and Europe. In 2009, after winning through a series of internet auditions undertaken by musicians all over the world, he made his debut in Carnegie Hall, New York as principal violin (concertino) of the 'YouTube Symphony Orchestra' under the direction of Michael Tilson Thomas and Tan Dun. Since 2008 he has appeared as soloist with the Mexican Baroque Orchestra.



Miguel Lawrence, born in Monterrey, Mexico, in 1963, became Associate of Guildhall School of Music and Drama with distinction in 1983, studying Baroque flute with Stephen Preston and recorder with Philip Pickett. While living in England he played for such ensembles as the European Union Baroque Orchestra and the New London Consort. In 1984 he returned to Mexico where he joined the chamber orchestra Solistas de Mexico conducted by Eduardo Mata, whose sudden death in 1993 caused the dissolution of the orchestra. Since then Miguel Lawrence has pursued a career also as a conductor. He has performed concerts in Mexico, England, Italy, Switzerland, Germany, Spain and the USA. In 2010 he formed the Mexican Baroque Orchestra to perform the music of Giacomo Facco.



Mexican Baroque Orchestra

Solo violin: Manuel Zogbi
Violin I: Zahil Guevara
Violin II: Miroslava Garza
Viola: Mauricio Alvarado
Cello: Luis Capilla
Vihuela: Marco Estrada
Guitarrón: Juan Puente
Harpichord and direction: Miguel Lawrence



GIACOMO FACCO Y SUS *PENSIERI ADRIARMONICI* *A VERO CONCERTI A 5, OP. 1: II CONCERTOS NOS. 7-12*

por Hernan Palma

El concierto instrumental surge probablemente hacia 1670, de forma notable en dos centros: Bolonia y Roma. La primera escuela en aparecer es probablemente la asociada a la capilla musical de San Petronio, en Bolonia, cuyo representante más ilustre es Giuseppe Torelli (1658–1709). Sus *6 Concerti*, Op. 5 (Bolonia, 1692), escritos a cuarto partes, constituyen la primera colección donde se propone un sonido orquestal, bien diferenciado de la sonata; sus *Concerti musicali*, Op. 6 (Augsburg, 1698) piden que una parte de violín se toque solo, acompañado exclusivamente del continuo, dando origen así al concierto solista; en ellos también aparecen melodías recurrentes o *ritornelli* al principio y al final de los movimientos, esporádicamente en medio de ellos. En los *12 Concerti grossi con una pastorale*, Op. 8 (póstumo, Bolonia, 1709) el estilo de Torelli alcanza su plena madurez: los conciertos están en tres movimientos, siguiendo el esquema típico de la obertura italiana de ópera, con los *ritornelli* y los episodios claramente delineados.

Por otra parte, en Roma, Arcangelo Corelli (1653–1713), quien estudió algunos años durante su juventud en Bolonia, es la figura descolante. Su colección de *12 Concerti grossi*, Op. 6 publicada de forma póstuma en Amsterdam en 1714, pero sin duda de creación bastante anterior, marca una fuerte influencia en el desarrollo del *concerto grosso*. Presenta una escritura a cuatro partes, con dos violines, viola y continuo. La orquesta integrada por cuerdas se divide en un grupo pequeño, llamado *concertino*, y el grupo en su totalidad, llamado *tutti* o *ripieno*. El *concertino* inicia el movimiento y es seguido por la entrada del *tutti* o *concerto grosso*, que viene a reforzarlo. Sin embargo, no presenta una alternancia clara o una distinción temática entre los dos grupos instrumentales. Este tipo de concierto fue llevado a Alemania e Inglaterra, donde se estableció y dio origen a notables obras de compositores como Georg Muffat (1653–1704), Benedikt Anton Aufschneider (1665–1742) y Heinrich Albicastro (1660–1730). En Roma, los principales compositores que adoptaron el estilo de Corelli fueron Giuseppe Valentini (1681–1753) y Pietro Antonio Locatelli (1695–1764).

La siguiente etapa en el desarrollo del concierto, y la que le establece firmemente como la composición instrumental más importante de su época, tiene lugar en Venecia. Tomaso Albinoni (1651–1750/51) utiliza el modelo en tres movimientos de forma regular en sus *Sinfonie e concerti a cinque*, Op. 2 (Venecia, 1700), y sus *Concerti a cinque*, Op. 5 (Venecia, 1707). Pero sería Antonio Vivaldi (1678–1741) quien consolidó la forma del concierto. Su importante colección *L'Estro Armonico*, Op. 3 (Amsterdam, 1711)