

The background of the album cover is a classical painting depicting a man with long, curly hair, wearing a dark coat over a white shirt and a blue waistcoat. He is seated and playing a flute. The painting is set against a backdrop of rich, draped red and purple fabrics.

Giacomo FACCO



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

Concertos Nos. 1–6

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

FIRST COMPLETE RECORDING

GIACOMO FACCO: A VENETIAN MUSICIAN AHEAD OF HIS TIME

by Betty Luisa Zanolli Fabila

Facco is the composer whom I most admire: not only was he the last paladin of the pre-Classical, he looked upon the threshold of 1770 and didn't perceive the 'Baroque' that encircled it. He projected himself towards a future unknown to him and which, a century after, was to be called nineteenth-century Romanticism. His 'adagios' and cantatas are the proof.

Uberto Zanolli¹

Giacomo Facco (1676–1753) is a missing link in the history of music, a musician whose work had to wait 250 years to be rescued from oblivion. This is the story.

At the beginning of the 1960s Gonzalo Obregón, curator of the Archive of the Vizcainas College in Mexico City, was organising a cupboard in the compound when suddenly he was hit by a package falling from one of the shelves. It was material he had never seen before, something not included in the catalogue of documents in the College, and completely different in nature from the other materials contained in the Archive: a set of ten little books bound in leather, which contained the parts of a musical work, the *Pensieri Adriarmonici o vero Concerti a cinque, Tre Violini, Alto Viola, Violoncello e Basso per il Cembalo*, Op. 1 of Giacomo Facco.

Obregón's interest was piqued in knowing who this composer was and why his works were in the Archive. He went to a friend, Luis Vargas y Vargas, a doctor of radiology by profession and an amateur of music and painting, but he had no idea who Facco might have been, either. The two men asked several musicians but drew a blank there, too. They were on the point of giving up when a mutual friend, Manuel Monroy, another doctor but also a critic, put them in touch with the musicologist Uberto Zanolli (my father), who likewise had not heard of Giacomo Facco. His last name, though, reminded him of Franco Faccio, a nineteenth-century Veronese composer whose name he had proposed to the city council of Verona decades earlier as a possible eponym for the conservatoire there. With Facco he suspected he had come across an extraordinary composer. But first he had to examine and integrate the *particelli* and ascertain what he was already beginning to surmise. That day, 7 April 1961, was the start of an extraordinary musicological adventure.

There were no references to Facco in contemporary musical annals. The only indication of who he might have been came from the information on the cover of his music: the *Pensieri Adriarmonici* was dedicated to Don Carlo Filippo Antonio Spinola Colonna, Marques de los Balbases, by Giacomo Facco, 'Venetian musician

¹ *Pensieri Adriarmonici di Giacomo Facco. Revisión, transcripción, corrección y elaboración del bajo continuo de Umberto Zanolli*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico City, 1995, p. 13.

and currently servant of His Excellency'. The music had been published in Amsterdam in two books, the first by the house Estienne-Roger & Le Cene with the catalogue number 469, the second by the house Michael Charles Le Cene with the number 477. That was all the information Zanolli had.

As he transcribed the music, Zanolli began also to investigate Facco's life and slowly managed to reconstruct his story. He could not have been just any composer of the day because only those with an established reputation were published by such houses. As proof, the first book of Facco's Op. 1 was followed in the publisher's catalogue by the Op. 7 of Antonio Vivaldi, a set of twelve concertos (ten for violin and two for oboe), written in 1716–17. That gave a *terminus ante quem* – 1716 – for the first book, and the second book was dated by François Lesure, an expert on the Amsterdam editions, to 1719. As Zanolli worked on an edition of the *Pensieri Adriarmonici*, he realised that the printed material from the Archive of the Vizcainas had multiple printing errors and was incomplete in its instrumentation; it could not have been performed properly in that state. Ideally, the original manuscripts would be required to allow a performance, but the only copy of the work seemed to be the one found in 1961 in the Vizcainas College.

The biggest challenge for Zanolli's reconstruction was that some of the concertos had the entire parts for the violin and viola and the bass part for the harpsichord but the parts for the violoncello and the other instruments were missing. To be able to surmount this serious obstacle, Zanolli realised he had to get know and understand Facco's style, his counterpoint, melody and harmony perfectly. He therefore set about elaborating 70 bars of one of the existing parts – one he hadn't seen so he wouldn't be influenced by it. When he finished and compared his work to Facco's original, he had a surge of excitement: 68 of the 70 bars were the same, and for the other two, the difference was in a couple of notes where he had inverted the instruments. He was ready to start his job of revision and correction.

Zanolli's parallel investigations into Facco's life proceeded slowly, devoid of today's electronic resources and without financial support for his research. He wrote letters, hundreds of them, to all the European archives which might have been able to help. The Berlin library, for instance, responded that they had had some Facco material, but bombing during Second World War destroyed one of its wings, where it was been kept. Undeterred, Zanolli continued looking, throughout Europe. Finally, the first encouraging news arrived in the form of a microfilm from Paris, with the cantata *Clori pur troppo bella* for soprano and basso continuo. This new find was amazing not only because of its musical beauty, but particularly by the fact that the author of the extraordinary text was Facco himself: He was not only a remarkable composer but also a poet of considerable élan.

Months later more news arrived, this time from the south of Italy: in a collection donated by Baron Pisani towards 1830, the library of the Conservatoire of Palermo held six cantatas – *Or che spunta nel prato, Emireno d'Egitto, Bella, leggiadra Armida, Vidi su molli erbette nel bel giardin di Flora, Perche vedi ch'io t'amo* and *Menzognere speranze*, all of them written and composed by Facco. Then came yet another discovery: in the archive of the Royal Palace of Madrid was a file bearing the name Facco. The documentation it contained made it clear that Facco had

been born in the Venice area and at some point in his life had 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 (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? Zanolli came to what seemed a probable conclusion: from the moment Facco rejected the move to Lisbon and stayed in Madrid, he had passed sentence on 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 wouldn't 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.

But the reconstruction of Facco's life required still one further fact: where and when he was born. The only information available was that Facco described himself as a 'Venetian subject'. But calling oneself Venetian did not necessarily mean that one came from Venice: the *Serenissima* Republic covered a wide territory. The answer took some years to come. It started with a happy coincidence. Zanolli used to buy the Italian magazine *Oggi*. One day he left a copy in the entrance of his home. His wife, Betty Fabila, a biologist by profession but also a soprano, took a look at the magazine and noticed an article which drew her attention as a scientist: a widow was demanding that

PENSIERI ADRIARMONICI

duetto

*Concerti à cinque, Tre Violini, Alto Viola,
Violoncello, e Basso per il Contralto.*

Consecrati

ALL' ECCELLENZA

Del Signor

DON CARLO FILIPPO ANTONIO SPINOLA

Colonna

*Archives de la Bibliothèque, Paris, Vol. 10, Recueil de Musique, Musique
à deux, à quatre, à six, à huit, à dix, à douze, à quinze, à seize, à dix-huit,
à vingt, à vingt-deux, à vingt-quatre, à vingt-six, à vingt-huit, à trente,
à trente-deux, à trente-quatre, à trente-six, à trente-huit, à quarante,
à quarante-deux, à quarante-quatre, à quarante-six, à quarante-huit, à cinquante,
à cinquante-deux, à cinquante-quatre, à cinquante-six, à cinquante-huit, à soixante,
à soixante-deux, à soixante-quatre, à soixante-six, à soixante-huit, à septante,
à septante-deux, à septante-quatre, à septante-six, à septante-huit, à quatre-vingt,
à quatre-vingt-deux, à quatre-vingt-quatre, à quatre-vingt-six, à quatre-vingt-huit, à cent.*

da

GIACOMO FACCO

Musico Veneto, e Servitore attuale

DI SUA ECCELLENZA

OPERA PRIMA

Libro Primo



A AMSTERDAM

Chez Jeanne Roger

Nº 219
M. 1729.

the Italian government pay her compensation after the death of her husband, a Doctor Rigon, through exposure to x-rays. She was astonished by the name at the foot of the picture: Pia Facco. It took Zanolli and his wife a couple of months to establish contact with Rigon's widow and ask what linked her to the musician. Giacomo's name was common amongst Pia's ancestors. She was born in Padua. Reconstructing her genealogy, they discovered that Giacomo Facco was in fact her ancestor, and that he was born on 4 February 1676 in the small village of Marsango, in the province of Padua.² The enigma was solved and with it a new fact emerged: Facco, born the son of farmers, was to teach music to the kings of one of the most powerful countries of his time.

In 1962, after Zanolli had finished the revision, transcription, correction and realisation of the *basso continuo* of the *Pensieri Adriarmonici* – as well as that of the cantata *Clori pur troppo bella*, which he edited for chamber orchestra – everything was ready for the world premiere. The selected stage was the Manuel Orozco y Berra Hall of Chapultepec Castle in Mexico City, a reminiscence of the Royal Palace of Madrid in which Facco had laboured. The Hall was specially adorned for the night of the premiere with three paintings of remarkable symbolism: the portraits of the ancient Princes of Asturias who had been Facco's alumni, the Bourbon monarchs Luis I, Fernando VI and Carlos III of Spain. Manuel Enriquez was solo violinist in the *Pensieri Adriarmonici* and Betty Fabila the soprano in *Clori pur troppo bella*.

Today 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, the cantata *Clori pur troppo bella* offers one of the best examples of his anticipation of the turns and spontaneity characteristic of nineteenth-century Romanticism: Facco presages the atmosphere that will appear in composers such as Massenet. He composed fourteen cantatas, among them the oratorio-like *Il Convito fatto da Giuseppe ai Fratelli in Egitto*; the serenades *Augurii di Vittorie 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 Ymbenziòn o Júpiter y Amphitriòn* based on a libretto by José de Cañizares. Finally, another of Facco's major contributions to music was to compose in Spain the first opera in the Italian style with a Castilian text: *Amphitriòn*.

Betty Luisa Zanolli Fabila is a pianist, doctor in history and law, lawyer and ethno-historian. She is a lecturer at the Faculty of Law of the Universidad Nacional Autónoma de México and is editor of the magazine Conservatorianos.

² The coincidences and parallels between Giacomo Facco and Uberto Zanolli (1917–94) are striking. They were both originally Venetian: Facco from Marsango, in the province of Padua, and Zanolli from Verona; they studied the violin, were inspired by republican ideals and died at the same age (77). Their lives took similar artistic paths: from the Veneto to the south of Italy (Naples, Sicily) and from there to the capital of Spain, to their final meeting in America.

GIACOMO FACCO AND HIS *PENSIERI ADRIARMONICI O VERO CONCERTI A 5, OP. 1*

by Hernán Palma

The instrumental concerto probably appeared around 1670, most notably in two centres, Bologna and Rome. The earliest is probably the school associated with the musical *capella* 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) requires 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. In his *12 Concerti grossi con una pastorale*, Op. 8 (posthumously published in Bologna in 1709), Torelli's style reaches full maturity: the concerti are in three movements following the pattern typical of the Italian operatic overture, with *ritornelli* and episodes clearly differentiated.

In Rome the leading figure is 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 *concertino* starts the movements, followed by the *tutti* or *concerto grosso*, 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 notable works by composers as Georg Muffat (1653–1704), Benedikt Anton Aufschneider (1665–1742) and Heinrich Albicastro (1660–1730). In Rome 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*, 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 or soloists, a scheme which was already used in the *aria da capo* of the 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 *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; *Concerti a cinque*, Op. 5 (Munich, 1717, c. 1721) by Felice Evaristo Dall'Abaco, *Pensieri adriarmonici o Vero Concerti a 5*, Op. 1 (Amsterdam, 1716/18, 1721) by Giacomo Facco (1676–1753) and *Concerti*, Op. 3 (Bologna, 1718) by Francesco Manfredini (1684–1762).

The twelve concerti contained in *Pensieri adriarmonici o Vero Concerti a 5*, Op. 1 by Facco, are dedicated to his patron, Carlo Filippo Antonio Spinola, Marques de los Balbases, and were printed 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 concerto and its successor. The structure in three movements and the use of vigorous *ritornelli* in the outer movements place the concerti 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.

Concerto No. 1, in E minor, opens the collection in vigorous style. The *ritornello* which starts the first movement [1] is presented five times in four different close tonalities and each time with variations. The relationship between *ritornello* and solo sections is richly asymmetric. In its first appearance, the *ritornello* presents three figures, marked by repeated notes. The first solo modulates from E minor to G major. The second movement, an *Adagio* in the contrasting tonality of G major [2], offers a restful and ornamented cantilena by the soloist, with expressive harmonic turns to the minor mode: the end of the second phrase brings a wonderful progression of minor chords and in the second half of the movement there is a surprising change of G minor to major. These chord changes produce an interesting harmonic instability. The final *Allegro* [3] starts with a fugato in four parts, the entire movement marked by the *stilo erudito*, reminiscent of the ecclesiastical style. Facco shows his contrapuntal science without at any moment risking aridity, keeping the emphasis in rich expression.

With a playful and vivacious spirit, something of the polyphonic character remains in the *ritornello* of the *Allegro assai* first movement of the Second Concerto, with its imitations between first and second violins [4]. The *ritornello* is volatile, agile, with ascending scales in its first part and the second more static, concluding with a repeated-note section. The first solo plays with elements from the *ritornello* and the second turns the broad

ornaments of the *ritornello* into expressive semitones. In its third appearance, the *ritornello* includes a short and gracious section in *staccato*. The last appearance of the *ritornello* is shortened by two-thirds of its original size. With a brief appearance of the soloist, as at the beginning, the movement ends in symmetrical form. The second movement, *Grave staccato* [5], starts with a short introduction by the first violins which travels through a series of remote tonalities, starting in D minor, passing through G minor, F minor and C minor. This passage is followed by a grave melody by the soloist, accompanied by the dry strokes of the rest of the instruments. Some of the figures the soloist plays are animated by the characteristic dotted rhythm of the French overture. The third movement, *Allegro assai* [6], has the character of a saltarello, a fast Italian dance in triple time, its *ritornello* enriched with imitations. The soloist is simply one more voice in the polyphonic texture, making the music close to the style of the *concerto ripieno*.

In the *Allegro assai* which opens the Third Concerto [7], the soloist is integrated into the first violins and is highlighted through a vivacious figure after the second appearance of the *ritornello*. Rather than a virtuoso display, Facco concentrates on thematic invention, closest to Vivaldi in this movement. The *Adagio* [8] is similar to the one in the second concerto, with 24 bars of expressive harmony. The melodic line in the soloist is identical to the first violins, probably giving opportunity for improvisation. Only when the third part of the movement is reached does an obbligato figure appear, also with a severe character and with the dotted rhythm. The final *Allegro assai* [9] is again in the rhythm of the saltarello, and starts with a fugato in four parts. Once again, the polyphonic texture is close to the old *concerto ripieno*, where there is no *primus inter pares*.

The *Allegro* which opens Concerto No. 4 [10] presents a clearer structure in its contrast between *tutti* and solo sections. The first solo is integrated by a variety of figures: arpeggios, scales and *cantabile* melody. The C minor tonality brings a dramatic vein, enriched with the use of the Neapolitan Sixth at the close of the movement. The *Grave* [11] is in the close tonality of E flat major, and brings expressive suspensions over an ascending line, followed by a noble melody by the soloist. In the second solo one finds the dotted rhythm on the interval of a descending sixth, which reappears in the third solo. This movement is notable for Facco's melodic invention. The final *Allegro* [12] is vigorous and passionate. The soloist faces considerable difficulties from beginning to end and is playing practically all the time.

In the Fifth Concerto, the first *Allegro* [13] opens with an attractive *ritornello* presented in various sections, one of them a beautiful ascending progression and other with expressive suspensions. The soloist plays an ornamented version of the one assigned to the first violins, diminishing the distinctions between *tutti* and solo. In this movement, Facco achieves a perfect balance between learned style and expression, combining counterpoint with a fresh lyric impulse. The second movement, a *Grave* in F sharp minor [14], the soloist is the protagonist, alternating a intensely felt melody with chords in the *tutti*. This is one of the longest slow movements, along the *Grave* of the Fourth Concerto, of which it can be seen as a counterpart. In 3/8 rhythm, the final *Allegro* [15] is in the polyphonic style of the *concerto ripieno*.

Unlike the previous concerto, the *Allegro* of the Sixth distinguishes clearly between solo and *tutti* sections [16]. The magnificent *ritornello* shows Facco's rich melodic invention, clearly tapping into a source similar to Vivaldi's. The first solo includes a passage of suspensions on double strings. A wise conjunction of harmonic, melodic and rhythmic elements gives the movement a strong forward feeling. Facco's taste and science manifest themselves in the harmonic progressions of the *Adagio cantabile* [17], with a fine dramatic balance between surprise and taste, tension and satisfaction. The *Allegro* that closes the Concerto, a fast dance in 12/8 in the style of the saltarello [18], presents the by now typical polyphonic interplay in four parts. The rhythmic vigour of the invention is sustained from beginning to end.

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.

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 pitch 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 various 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 ensembles like 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 its dissolution. Since then Miguel Lawrence has pursued a career also as conductor. He has performed concerts in Mexico, England, Italy, Switzerland, Germany, Spain and the USA. In 2010 he formed the Mexican Baroque Orchestra in order to perform the music of Giacomo Facco.



Mexican Baroque Orchestra

Solo violin: Manuel Zogbi

Violin I: Jared Ahedo

Violin II: Rodrigo Martínez

Viola: Caleb Ahedo

Cello: Marieta Ivanova

Vihuela: Marco Estrada

Guitarrón: Juan José Puente

Harpsichord and direction: Miguel Lawrence



GIACOMO FACCO: GRAN MÚSICO VÉNETO ADELANTADO A SU TIEMPO

por Betty Luisa Zanolli Fabila

Facco es el compositor que más admiro: no sólo fue el último paladín del preclásico, se asomó a los umbrales de 1770 y no percibió lo ‘barroco’ que lo circundaba. Se proyectó hacia un futuro que desconocía y que un siglo después se llamó Romanticismo del siglo XIX. Sus ‘adagios’ y sus cantatas son las pruebas. Uberto Zanolli¹

Giacomo Facco (1676–1753) representa dentro de la historia de la música un eslabón perdido, tal y como lo sentenció su descubridor, biógrafo y especialista, Uberto Zanolli Balugani. Un músico cuya obra tuvo que esperar 250 años para poder ser rescatada del olvido. Ésta es la historia.

Al inicio de los años 60, Gonzalo Obregón, curador del Archivo del Colegio de las Vizcaínas en la Ciudad de México, al momento de estar revisando un armario del recinto recibió de pronto el impacto de un paquete que le cayó encima desde una de las repisas. Era un material que hasta entonces nunca había visto y que estaba fuera del catálogo de documentos, pero además su naturaleza era totalmente diferente a la del resto de materiales que contenía el Archivo: un conjunto de diez pequeños libros encuadernados en piel que contenían las *particellas* de una obra musical: *Pensieri Adiarmonici o vero Concerti a cinque, Tre Violini, Alto Viola, Violoncello e Basso per il Cembalo*, el opus 1 de Giacomo Facco.

Comenzó entonces su interés por saber quién era este compositor y por qué estaban sus obras en este Archivo. Acudió a un amigo suyo, Luis Vargas y Vargas, médico radiólogo de profesión y amante del arte pictórico y musical, pero él tampoco tenía referencia de quién podría haber sido Facco. Preguntaron a múltiples músicos de la época pero nadie lo conocía ni tampoco le otorgaban importancia al hallazgo. Referir sus nombres es lo de menos, lo importante es que la obra de Facco aguardaba el momento preciso de encontrar una especial sensibilidad artística que pudiera reconocer y advertir su trascendencia musical, y ella en ese momento sólo la tenía quien habría de ser su descubridor y restaurador musical.

A punto de darse por vencidos, Manuel Monroy, amigo común, crítico e igualmente médico de profesión, los puso en contacto con Uberto Zanolli (mi padre), quien tampoco tenía referencias de Giacomo Facco. Lo más próximo a él era que su apellido le recordaba el de Franco Faccio, compositor veronés del siglo XIX cuyo nombre él mismo había propuesto, décadas atrás, al Ayuntamiento de Verona para que el Conservatorio de la Ciudad lo llevara en su denominación. Sin embargo, desde el momento mismo en que llegó la obra de Giacomo Facco a sus

¹ *Pensieri Adiarmonici de Giacomo Facco. Revisión, transcripción, corrección y elaboración del bajo continuo de Uberto Zanolli*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 13.

manos intuyó que se encontraba frente a un compositor fuera de lo común, especial, pero no quería anticiparse. Necesitaba integrar las *particellas* y estar seguro de lo que comenzaba a vislumbrar. Ese día, el 7 de abril de 1961, sería el inicio de una aventura musicológica extraordinaria.

De Facco no había referencias en los anales musicales de su tiempo. Las referencias más cercanas a quién era él procedían de los datos que la portada de la obra proporcionaba: los *Pensieri Adriarmonici* habían sido dedicados a don Carlo Filippo Antonio Spinola Colonna, Marqués de los Balbases, por Giacomo Facco, músico véneto y servidor de él. Además, se trataba de una obra que había sido publicada en Amsterdam en dos libros, el primero por la Casa Estienne-Roger & Le Cene con el número de catálogo 469, el segundo por la casa Michel Charles Le Cene Librairie con el número 477. Estos eran los únicos datos con los que contaba Zanolli del compositor.

Conforme Zanolli transcribía y revisaba la obra faccuiana, se dio a la tarea también de investigar sobre su vida, logrando poco a poco reconstruir su historia. No podía haber sido cualquier compositor de la época, porque sólo los que tenían ya un nombre consolidado eran publicados por tales casas editoras. Prueba de ello, de acuerdo con los números de catálogo, que el primer libro del opus uno de Facco era el anterior al opus 7 de Antonio Vivaldi, de ahí la primera fecha que pronto pudo ubicarse: 1716. En tanto que el segundo libro, corroborado con un experto francés de las ediciones de Amsterdam, François Lecure, correspondía a 1719. Por lo que respecta a la edición de los *Pensieri Adriarmonici*, conforme Zanolli trabajaba en ella, se dio cuenta que el material impreso localizado en el Archivo de las Vizcainas tenía múltiples errores de impresión y estaba incompleto en la instrumentación, por lo que no habría podido ser interpretado correctamente en el estado que tenía. Era imprescindible haber tenido los manuscritos originales para hacerlo pues en 1961 sólo había un ejemplar de la obra, el encontrado en las Vizcainas. Ningún otro reservorio en el mundo tenía los *Pensieri Adriarmonici* de Giacomo Facco. ¿Habría sido así interpretado durante la Colonia? Difícilmente por el estado que presentaba el material, pero además no se han encontrado hasta ahora referencias al respecto. La obra faccuiana había quedado a la espera no sólo de quien pudiera rescatarla del olvido sino principalmente de los errores y omisiones de impresión que presentaba el material localizado en las Vizcainas.

El mayor reto para la reconstrucción musicológica que se propuso realizar Zanolli era que en algunos conciertos aparecían las partes completas del violín, la viola y del bajo para el clavecín, pero faltaban las partes del violonchelo y los otros instrumentos. Para poder remediar este grave problema comprendió que primero debía compenetrarse y conocer perfectamente el estilo de Facco, su manejo del contrapunto, la melodía y la armonía. ¿Cuándo estuvo seguro de que lo conocía? Cuando elaboró 70 compases de una parte que no había visto, para no ser influido por ella. Al terminar y comparar su trabajo con el original de Facco la emoción fue mayúscula: 68 de los 70 compases eran iguales y en los otros dos, la diferencia era la inversión de instrumentos a los que les había destinado un par de notas. Estaba listo para comenzar su trabajo de revisión y corrección a la obra.

Paralelamente Zanolli procedía a investigar sobre su vida. En aquel entonces no se tenían los recursos electrónicos con los que hoy se cuenta y menos poseía un financiamiento para realizar su investigación. Sólo le

quedaba un camino: el correo postal, pero tal vez eso haya también incrementado la emoción de la búsqueda, la angustiosa espera que precedía la llegada de alguna o de ninguna noticia. Cientos de cartas envió a todos los archivos europeos. La Biblioteca de Berlín, por ejemplo, contestó que habían tenido material de Facco, pero un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial había destruido una de sus alas, y justo allí estaba la obra del músico. Infatigable, Zanolli continuó buscando por toda Europa. Finalmente llegó una primera noticia alentadora. Se trataba de la primera noticia sobre Facco fuera del Archivo del Colegio de las Vizcaínas. Era un microfilm procedente de París con la cantata *Clori pur troppo bella*, para soprano y bajo continuo, que resguardaba el departamento de música de la Biblioteca Nacional de París. El azoro de este nuevo descubrimiento no sólo provenía de la belleza musical de la obra recién llegada, también el autor de la prodigiosa letra era el propio Facco, lo que revelaba que el véneto no sólo era un notable compositor sino también un poeta de altos vuelos.

Meses después arribarían nuevas noticias, ahora provenientes del sur de Italia. Desde la Biblioteca del Conservatorio de Palermo se informaba que dentro de la colección donada por el Barón Pisani hacia 1830 había seis cantatas: *Or che spunta nel prato*, *Emireno d'Egitto*, *Bella, leggiadra Armida*, *Vidi su molli erbette nel bel giardino di Flora*, *Perche vedi ch'io t'amo* y *Menzognere speranze*, todas ellas con letra y música de Giacomo Facco. De pronto hubo un nuevo descubrimiento igualmente asombroso: en el Archivo del Palacio Real de Madrid existía un expediente a nombre de Facco. De dicha documentación quedaba claro que Giacomo Facco había nacido en suelo veneciano 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, 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.

Pero la reconstrucción de la vida de Facco requería todavía de un dato más: dónde y cuándo había nacido. El único dato al respecto es que Facco se autodenominaba ‘súbdito veneciano’. El problema es que decirse veneciano no implicaba ser propiamente de Venecia. La Serenísima República abarcaba un amplio territorio. La respuesta tardó varios años en llegar, pero todo partió de un hallazgo fortuito: Zanolli acostumbraba comprar la revista italiana *Oggi*. Un día de tantos, luego de comprarla y de haberla dejado en la entrada de su casa, su esposa, la soprano Betty Fabila, quien era biólogo de profesión, al hojearla reparó en un artículo que le interesó en primer lugar como científico: una viuda denunciaba al gobierno italiano porque no había recibido la indemnización que le correspondía luego de que su marido, el médico Rigon había fallecido a causa de una emisión de rayos X. Se impresionó al leer al pie de la foto donde estaba la viuda y su marido, entonces aún vivo, el nombre de Pia Facco. Zanolli y su esposa esperaron un par de meses para ponerse en contacto con la viuda de Rigon. Deseaban descubrir qué lazo existía entre ella y el músico. El nombre de Giacomo era común dentro de los ancestros de Pia. Ella había nacido en Padua, y yendo atrás en el tiempo a partir de la reconstrucción de su árbol genealógico lograron comprobar que Giacomo Facco, en efecto, era su ancestro y que había nacido un 4 de febrero de 1676 en el pequeño poblado de Marsango, provincia padovana.² El enigma estaba resuelto y con él un nuevo dato: Facco, que había nacido hijo de campesinos, era el mismo que llegó a convertirse en maestro de música de los reyes de una de las más importantes potencias de su época.

En 1962, cuando concluyó Zanolli el trabajo de revisión, transcripción, corrección y realización del bajo continuo de los *Pensieri Adriarmonici* —así como del bajo continuo correspondiente a la cantata Clori, que elaboró además para orquesta de cámara—, todo estaba listo para su estreno mundial. El escenario electo fue la Sala Manuel Orozco y Berra del Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México, en recuerdo al Palacio Real de Madrid en el que Facco había laborado. Sala que fue especialmente engalanada para la noche del estreno con tres pinturas de notable simbolismo: los retratos de los antiguos Príncipes de Asturias que habían sido alumnos de Facco, es decir, los monarcas borbones Luis I, Fernando VI y Carlos III de España. El estreno tuvo lugar en dos conciertos celebrados los días 11 y 17 de julio de 1962, con Manuel Enríquez como violín solista de los *Pensieri Adriarmonici* y la soprano Betty Fabila como solista de la cantata *Clori pur troppo bella*.

Hoy 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

² Con Giacomo Facco y Uberto Zanolli (1917–94), las coincidencias y los paralelismos vitales fueron especialmente notables. Ambos fueron vénétoes de origen: Facco de Marsango, provincia Padua, y Zanolli de Verona; los dos de formación violinística, inspirados por las ideas republicanas, muertos a la misma edad (77 años). Vidas cuyos recorridos artísticos fueron muy similares: del Véneto al sur de Italia (Nápoles, Sicilia) y de allí a la capital hispana hasta tener lugar su encuentro en tierras americanas.

Pensieri Adriarmnici, 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 14 cantatas; entre ellas 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 Ymbenzión o Júpiter y Amphitrión* sobre el libreto de José de Cañizares. La cantata *Clori pur troppo bella* ofrece una de las mejores muestras de cómo anticipa los giros y espontaneidad propios del Romanticismo decimonónico. No en balde para Zanolli en esta obra Facco anuncia atmósferas que habrán de aparecer en compositores como Massenet. Finalmente, otro de los grandes aportes musicales de Facco fue haber compuesto en España la primera ópera al estilo italiano con texto en castellano. Su nombre: *Amphitrión*.

Betty Luisa Zanolli Fabila es pianista y doctora en historia y derecho; ella también es abogada y etnohistoriadora. Es catedrática de la Facultad de Derecho (Universidad Nacional Autónoma de México) y es editora de la revista internacional Conservatorianos.

GIACOMO FACCO Y SUS *PENSIERI ADRIARMNICI O VERO CONCERTI A 5*, OP. 1

by Hernán 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 descollante. 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 cuadro partes, con dos violines, viola y continuo. 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 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, 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. Tomasso 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) 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 creaba un sentido de integración formal. Vivaldi plantea una clara y dramática distinción entre *ritornello* y episodio solista, otorgándole al primero un carácter cantáble y 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).

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 y 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'inventione*, 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 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.

El Primer Concierto, en Mi menor, inicia la colección de forma vigorosa [1]. El *ritornello* que abre el movimiento inicial es presentado cinco veces en cuadro distintas tonalidades cercanas y con variaciones en cada aparición. La relación *ritornello* y solo es ricamente asimétrica. En su primera aparición, el *ritornello* presenta tres figuras, marcadas por notas repetidas. El primer solo modula de mi menor a sol mayor. En contrastante tono de sol mayor, el *Adagio* [2] ofrece una reposada y adornada cantilena en el solista, con expresivos cambios al modo menor. Articulado en dos secciones, ofrece hacia el final de la primera una maravillosa progresión de acordes menores y en la segunda sección un sorpresivo cambio de acorde de sol menor a mayor. Estas armonías producen una interesante inestabilidad tonal. El *Allegro* final [3] inicia con un fugato a cuatro partes y todo el movimiento está marcado por un carácter erudito, reminiscente del estilo eclesiástico. Facco nos muestra su ciencia contrapuntística sin caer en la aridez, manteniendo el énfasis en una rica expresión.

De carácter juguetón y vivaz, algo del elemento contrapuntístico permanece en el *ritornello* del *Allegro assai*, primer movimiento del Segundo Concierto [4], con sus imitaciones entre los violines I y II. La figura del *ritornello* es volátil, ágil, de escalas ascendentes en su primera parte y un poco más estática en la segunda, finalizando con una sección de notas repetidas. El primer solo juega con elementos del *ritornello*, el segundo convierte los amplios bordados del *ritornello* en expresivos semitonos. En su tercera aparición, el *ritornello* incluye una pequeña y graciosa sección en staccato. La última repetición del *ritornello* es abreviada a su tercera parte, la sección de notas repetidas. El movimiento concluye de forma simétrica, con una breve aparición del violín solista al igual que su inicio. El segundo movimiento, indicado *Grave staccato* [5], comienza con una breve introducción a cargo de los violines primeros que pasa por una serie de tonalidades lejanas entre sí; iniciando en re menor, se presenta en sol menor, fa menor y do menor. Este pasaje es seguido de una grave melodía en el violín solista, acompañada por los golpes secos de los demás instrumentos. Algunas de las figuras del solista son animadas por el ritmo apuntillado de la obertura francesa. El tercer movimiento, *Allegro assai* [6], posee el carácter de un saltarello, danza italiana rápida con ritmo ternario, con el *ritornello* animado por imitaciones contrapuntísticas. El solista es uno más en el tejido polifónico, acercándose más la música al estilo del concierto ripieno.

En el *Allegro assai* que abre el Tercer Concierto [7], el violín solista está muy integrado a los violines primeros, y sólo resalta con una viva figuración después de la segunda presentación del *ritornello*. Más que un despliegue virtuosístico, Facco nos permite disfrutar de la invención temática, muy cercana Vivaldi en este movimiento. El *Adagio* [8] presenta características paralelas al del segundo concierto, con sus 24 compases de armonías expresivas. La línea melódica del solista es idéntica al de los primeros violines, probablemente dando espacio a la realización de una improvisación. Sólo hasta la tercera parte del movimiento aparece una melodía obligato, también de carácter

severo y animada por el ritmo apuntillado. El *Allegro assai* final [9] presenta el ritmo de saltarello en un fugato a cuatro partes. Una vez más, la textura contrapuntística nos acerca al antiguo concierto ripieno, donde no existe un *primus inter pares*.

El *Allegro* inicial del Cuarto Concierto [10] ofrece un esquema más claro en su contraste entre secciones para el *tutti* y para el solista. El primer solo ofrece una variedad de figuras: arpegios, escalas y melodías de carácter cantabile. La tonalidad de do menor ofrece una veta dramática que es enriquecida con un acercamiento a la sexta napolitana hacia el final del movimiento. El *Grave*, en la tonalidad relativa de Mi bemol mayor [11], presenta expresivas suspensiones sobre una línea ascendente a las que sigue una noble melodía en el solista. En el segundo solo es notable el ritmo apuntillado sobre un intervalo de sexta descendente, que reaparece en el tercer solo. En este movimiento es notable la invención melódica de Facco. El *Allegro* final es vigoroso y apasionado [12]. El solista se enfrenta a grandes dificultades de principio a fin y toca prácticamente en todo momento.

En el Quinto Concierto, el primer *Allegro* [13] presenta un atractivo *ritornello* en varias secciones, entre las que destacan una bella progresión ascendente y unas expresivas suspensiones. El violín solista toca una versión más ornamentada de la melodía asignada a los violines I, atenuando la distinción entre *tutti* y solo. En este movimiento Facco logra un perfecto balance entre los elementos eruditos y expresivos, combinando el contrapunto con un fresco lirismo. En el segundo movimiento, *Grave*, en la tonalidad relativa de fa sostenido menor [14], el protagonismo es del solista, que alterna una sentida melodía con los acordes del *tutti*. Este es uno de los movimientos lentos más extensos, junto con el *Grave* del cuarto concierto, del cual se puede percibir como una contraparte. A ritmo de tres octavos (3/8), el *Allegro* final [15] está en el estilo contrapuntístico del *concerto ripieno*.

A diferencia del concierto anterior, el *Allegro* del Sexto Concierto [16] distingue claramente el solista del *tutti*. El magnífico *ritornello* inicial demuestra la rica invención melódica de Facco, claramente de la misma fuente que la de Vivaldi. El primer solo incluye un pasaje con suspensiones en cuerdas dobles. Una sabia conjunción de los elementos armónicos, melódicos y rítmicos otorga al movimiento un fuerte impulso. El instinto y saber de Facco se manifiestan en las progresiones armónicas del *Adagio cantabile*, con un balance finamente dramático entre la sorpresa y el gusto, la tensión y la satisfacción [17]. El *Allegro* que concluye el concierto, una danza rápida a doce octavos (12/8) en el estilo del saltarello nos presenta el ya típico juego contrapuntístico a cuatro partes [18]. El vigor rítmico en la invención melódica se mantiene de principio a fin.

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.

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 travesa 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 Suiza, Alemania, España y E. U. A. En 2010 formó la Orquesta Barroca Mexicana con el compositor veneciano Giacomo Facco.

Orquesta Barroca Mexicana

Violín solista: Manuel Zogbi

Violín I: Jared Ahedo

Violín II: Rodrigo Martínez

Viola: Caleb Ahedo

Violonchelo: Marieta Ivanova

Vihuela: Marco Estrada

Guitarrón: Juan José Puente

Dirección y clavecín: Miguel Lawrence





Recorded in the DMY Studio, Monterrey, Mexico, 22–30 April 2013
Recording engineer: Pedro Wood
Producers: Luis Escalante and Orquesta de Cámara Nuevo Milenio AC

The Mexican Baroque Orchestra would like to thank the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, the Instituto Nacional de Bellas Artes and the Coordinación Nacional de Música y Ópera for their support for the realisation of this production.

The cover shows a detail from the painting *La familia de Felipe V* by Louis-Michel van Loo, painted in 1743 and now in the Museo del Prado in Madrid – the oboist in a group of musicians in a gallery above the royal family is thought to be one of the only two images of Giacomo Facco to have survived. The full painting can be viewed at https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/La_familia_de_Felipe_V_%28Van_Loo%29.jpg.

Booklet texts: Betty Luisa Zanolli Fabila and Hernan Palma
(translated by Esmeralda Brinn and Hernan Palma)
Design and layout: Paul Brooks, Design and Print, Oxford

Executive producer: Martin Anderson

TOCC 0202

© 2013, Toccata Classics, London

© 2013, Toccata Classics, London

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

Giacomo Facco (1676–1753), born near Venice, was active in southern Italy as violinist, choirmaster and teacher before his appointment to the Spanish royal court around 1720. Although highly esteemed in his own time, particularly as a composer of vocal music, Facco had disappeared from musical history until a set of his twelve *Pensieri Adriarmonici* – concertos for three violins, viola, cello and *basso continuo* – were discovered in a Mexican library in 1962. Bright and buoyant, they have much in common with the music of Vivaldi, Albinoni, Marcello and Facco's other Venetian contemporaries – but are here given a distinct twist with a *basso continuo* of vihuela and guitarrón, as they might have been performed in eighteenth-century Mexico.

COMENTARIOS EN ESPAÑOL



TOCC 0202

FACCO *Pensieri Adriarmonici*, Volume One

Concerto à 5 in E minor, Op. 1, No. 1

8:37

- 1 I *Allegro*
- 2 II *Adagio*
- 3 III *Allegro*

3:25
2:26
2:46

Concerto à 5 in C minor, Op. 1, No. 4

11:57

- 10 I *Allegro*
- 11 II *Grave*
- 12 III *Allegro*

4:35
3:40
3:42

Concerto à 5 in B flat major, Op. 1, No. 2

7:51

- 4 I *Allegro assai*
- 5 II *Grave staccato*
- 6 III *Allegro assai*

3:35
2:09
2:07

Concerto à 5 in A major, Op. 1, No. 5

8:03

- 13 I *Allegro*
- 14 II *Grave*
- 15 III *Allegro*

2:58
3:01
2:04

Concerto à 5 in E major, Op. 1, No. 3

4:59

- 7 I *Allegro assai*
- 8 II *Adagio*
- 9 III *Allegro assai*

1:52
1:17
1:50

Concerto à 5 in F major, Op. 1, No. 6

10:21

- 16 I *Allegro*
- 17 II *Adagio cantabile*
- 18 III *Allegro*

4:19
2:58
3:04

Mexican Baroque Orchestra; Miguel Lawrence, conductor

TT 51:48



MÉXICO EN ESCENA

DDD

TOCCATA CLASSICS
16 Dalkeith Court,
Vincent Street,
London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020
E-mail: info@toccataclassics.com

© Toccata Classics, London, 2013
© Toccata Classics, London, 2013



MADE IN GERMANY