

---

ANNALES  
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA  
LUBLIN – POLONIA

VOL. IX, 2

SECTIO L

2011

---

Instytut Muzykologii UJ

PIOTR WILK

*Cechy weneckie w Pensieri adriarmonici Giacoma Facca*\*

---

Venetian Features in Giacomo Facco's *Pensieri adriarmonici*

W roku 1716 i 1719 w amsterdamskiej oficynie Rogera ukazały się kolejno dwie księgi koncertów fantazyjnie zatytułowanych *Pensieri adriarmonici*. Choć ich autor – Giacomo Facco (1676-1753) – najbardziej wpływowy Włoch na Półwyspie Iberyjskim przed przybyciem Farinellego, znany był od dawna z haseł w muzycznych leksykonach Walthera, Fétisa, Eitnera i Riemanna<sup>1</sup>, jego twórczość instrumentalna wciąż pozostaje bliżej niezbadana<sup>2</sup>. Urodził się w Marsango

---

\* Praca naukowa finansowana ze środków MNiSW na naukę w latach 2007-2010 jako projekt badawczy.

<sup>1</sup> Zob. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Lipsk 1732, s. 238; F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, wyd. 2 popr., t. 3, Bruksela 1866, s. 176; R. Eitner, *Biografisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, wyd. 2 popr., t. 3, Graz 1959, s. 379-380; H. Riemann, *Riemann Musik Lexikon*, t. 2, Moguncja 1959, s. 484. Hasła Facco brakuje w *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. F. Blume, Kassel 1949-79 (pierwsza edycja).

<sup>2</sup> Nie znajdziemy żadnej wzmianki na temat Facca w najważniejszych monografiach dotyczących koncertu w XVIII w. Por. A. Hutchings, *The Baroque Concerto*, Londyn 1961; Ch. White, *From Vivaldi to Viotti. A history of the early classical violin concerto*, Filadelfia 1992, S. McVeigh, J. Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760. Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge 2004; *The Cambridge Companion to the Concerto*, red. S. P. Keefe, Cambridge 2005. Wydanie wykonawcze

pod Padwą<sup>3</sup>, o jego wykształceniu muzycznym nie wiemy nic. Zważywszy jego wysokie kompetencje muzyczne, założyć możemy, że studiował nie w Padwie, a w Wenecji, która dawała pod tym względem znacznie większe możliwości. Pierwsze ślady obecności Facca w mieście nad laguną znajdujemy jesienią roku 1700, kiedy to grał na skrzypcach w orkiestrze Teatro San Cassiano w premierze *dramma per musica* Antonia Pollarola *L'Aristeo*<sup>4</sup>. Z druku libretta Giulia Cesara Corradiego dowiadujemy się, że operę tę dedykowano Don Carlowi Filippowi Antioniemu Spinoli Colonne (1665-1721) – markizowi de los Balbasses, późniejszemu wicekrólowi Sycylii i wieloletniemu pracodawcy Facca. Przed objęciem funkcji gubernatora twierdzy Castel Nuovo w Neapolu ten przedstawiciel korony hiszpańskiej często przebywał w Wenecji, o czym świadczą dedykacje trzech innych oper: *Il principe selvaggio* Michelangela Gaspariniego, wystawionej w 1695 roku w Teatro Sant'Angelo, *Il Tigrane re d'Armenia* Tomasa Albiniego, granej w 1697 roku w Teatro San Cassiano, oraz *Lucio vero* Carla Francesca Pollarola, wystawionej w Teatro San Giovanni Grisostomo w 1700 roku<sup>5</sup>. Powodem częstych wizyt markiza de los Balbasses we wrogiej Hiszpanii Republice Weneckiej były spory spadkowe o ziemie na terenie Serenissimy, toczony z kuzynką Marią Livią Spinolą i jej mężem Marc'Antonim Borghesem. To podczas pobytów Don Carla Filipa Antonia Spinoli Colony w Wenecji w latach 1695-1700 Giacomo Facco podjął u niego służbę, która na zawsze oderwała go od ojczyzny.

Dokumenty wskazują, że jako biegły w kompozycji, grze na klawesynie, skrzypcach i wiolonczeli pełnił obowiązki kapelmistrza<sup>6</sup>. Razem z markizem

---

op. 1 Facca ukazało się w niskonakładowym wydawnictwie pod tytułem *Pensieri Adriarmonici di Giacomo Facco trascrizione e revisione a cura di A. Cetrangolo*, Treviso 1996.

<sup>3</sup> Franco Piperno i Robert Stevenson jako miejsce urodzin podają jeszcze Wenecję (Por. *Dizionario enciclopedico universale della musica e di musicisti, Le biografie*, t. 3, red. A. Basso, Turyn 1985, s. 690 oraz *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 6, red. S. Sadie, Londyn 1980, s. 356). Marsango pojawia się w hasłach Anibala Cetrangolo oraz Reinera Kleinertza (por. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 8, red. S. Sadie, Londyn 2001, s. 504-505 oraz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personen Teil*, red. L. Finscher, t. 6, Kassel 2001, wyd. 2, s. 649-651).

<sup>4</sup> Zob. E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford 2007, s. 244.

<sup>5</sup> Por. A. Bernardi, *Il mecenatismo musicale a Venezia nel primo Settecento*, [w:] *Intorno a Locatelli: Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli – 1695-1764*, red. A. Dunning, Lucca 1995, s. 119.

<sup>6</sup> W liście ze stycznia 1720 roku, starając się o posadę nauczyciela księcia Asturii po właśnie zmarłym Josephie Draghim Cardinalino, Facco wyznaje, że był już wcześniej kapelmistrzem we Włoszech i na Sycylii.

udał się wprawdzie do Neapolu (po 1700 roku), czego dowodem są kantaty zachowane w Conservatorio di San Pietro a Majella, następnie do Palermo (w 1705 roku) i Messyny (w 1707 roku), gdzie powstawały jego pierwsze oratoria, serenaty i opery, i wreszcie do Madrytu (po 1713 roku), gdzie jako muzyk królewski tworzył pierwsze opery w języku hiszpańskim<sup>7</sup>. Facco był zaufanym muzykiem Spinoli Colonna, towarzyszącym mu w niezwykle trudnej misji włoskiej podczas wojny Filipa V o tron hiszpański<sup>8</sup>. Protekcji czwartego markiza de los Balbasses, a później jego syna, Carla Ambrogia Spinoli Colonna de la Cerda (1696-1757), Facco zawdzięczał dożgonne stanowisko nauczyciela infantów Luisa (przyszłego króla Ludwika I), Carlosa (przyszłego króla Karola III) i Fernanda (przyszłego króla Ferdynanda VI) Burbonów i nadwornego skrzypka Capilla Real (od kwietnia 1720 roku), a także wiele intratnych zamówień na okolicznościowe utwory, wykonywane zarówno na dworze królewskim w Madrycie, jak i w Lizbonie<sup>9</sup>.

Będąc przedmiotem niniejszego artykułu *Pensieri adriarmonici* op. 1, jak większość dzieł Giacomina Facca, dedykowane są jego największemu protektorowi – markizowi Carlowi Filipowi Antoniemu Spinoli Colonne<sup>10</sup>. *Libro primo* tego zbioru zostało wydane w Amsterdamie w drukarni Jeanne Roger około

<sup>7</sup> Por. wykaz dzieł [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 8..., s. 505.

<sup>8</sup> Zważywszy miejsce urodzin Facca, warto odnotować, że Carlo Filippo Antonio Spinola Colonna był oddanym propagatorem kultu św. Antoniego padewskiego. Przed 1713 rokiem Facco poślubił niejaką Angelę Colonnę Petitafan. Jej ewentualne pokrewieństwo z markizem de los Babasses jest dotąd nieustalone.

<sup>9</sup> Większość z dzieł Facca powstałych w Hiszpanii nie zachowała się, zniszczona najprawdopodobniej podczas pożaru królewskiego archiwum muzycznego w 1734 roku. Frà José de Natividade w *Fasto de Hymneneo ou Historia panegirica dos desposorios* (Lizbona 1752), opisując ceremonię zaślubin następców tronu królestwa Hiszpanii (Ferdynanda VI Burbona) i Portugalii (Marii Barbary Braganicy) z 1729 roku, jako kierownika oprawy muzycznej wymienia i chwali tylko Giacomina Facca, milczeniem pomijając Domenica Scarlattiego, również zaangażowanego w to przedsięwzięcie i pełniącego w Lizbonie podobne funkcje co Facco w Madrycie. Przed przyjęciem do kapeli królewskiej w Madrycie Facco miał zrezygnować ponoć z propozycji objęcia stanowiska kapelmistrza dworskiego w Lizbonie.

<sup>10</sup> Wspólny dla obu ksiąg tytuł zbioru jest następujący: PENSIERI ADRIARMONICI | Overo | *Concerti à cinque, Trè Violini, Alto Viola, | Violoncello, e Basso per il Cembalo* | Consecrati | ALL'ECCELLENZA | Del Signor | DON CARLO FILIPPO ANTONIO SPINOLA | Colonna | *Marchese de los Balbasses, Duca del Sesto Rocca Piperozzi, e Peutime.* | *Baron de Ginosa, Feudatario de Pontecurone, Casalnoceto, Montebello, | Montemarsino, e Paderno, Gran Protonotario del Supremo Consiglio | d' Italia, Cosigliero di Stato di Sua Maestà Cattolica, e Suo | Gentilhuomo di Camera, Castellano del Castal novo di Napoli, Cavaglero | del Ordine di San Giacomo, Grande di Spagna &c.* | Dà | GIACOMO FACCO | Musico Veneto, e Servitore attuale | DI SUA ECCELLENZA | OPERA PRIMA | Libro Primo | A AMSTERDAM | Chez Jeanne Roger | N° 469 [N° 477 jako Libro Secondo].

roku 1716, *libro secondo* ukazało się tamże około roku 1719. Składających się na *Pensieri* 12 pięciogłosowych koncertów na trójce skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i basso continuo pochodzi zatem z okresu, gdy Facco nie był jeszcze członkiem kapeli królewskiej w Madrycie, ale od blisko 20 lat pracował dla markiza de los Balbasses w dominium korony hiszpańskiej<sup>11</sup>. Mimo tego na stronie tytułowej zbioru kompozytor bardzo silnie podkreśla swój związek z rodzimą Wenecją, a nie Hiszpanią<sup>12</sup>. Występuje jako *Musico veneto* oraz używa zręcznego neologizmu *adriarmonici*, łączącego w sobie odniesienie do Adriatyku lub starożytnej Adrii, utożsamianych powszechnie z Republiką Wenecką, a także harmonii, rozumianej jako muzyka<sup>13</sup>. Zadaniem niniejszego artykułu będzie zbadanie, czy prócz samych określeń znajdziemy w opus 1 Facca jakiegokolwiek odniesienia do twórczości kompozytorów weneckich<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> W dedykacji zbioru czytamy: „ECCELLENZA. Era costume de popoli Orientali consecrar al Sol nascente le primitie, e per lo più de fiori, io contemplando nel meriggio d'una inimitabile virtù, e prudenza gli raggi del merito Eroico di V.E., ardisco tributargli i primi traugli della mia penna. Non dispero che siano fiori graditi, meritando l'accoglimento d'una luce così perfetta e benigna. L'Armonia è il cibo più grato dell'anima; se quella di questi Concerti godrà la fortuna d'incontrare il gusto delicatissimo dell'E.V. (che sempre è stato il suo Mecenate) ella comparirà più gloriosa nella Sua Fama, ed io aggiungerò il fregio d'una diuota ambizione al carattere pregiato di Seruitore attuale di V.E. con che si degna honorarmi. Si compiacca adunque l'E.V. aggradire il debito di questo tributo, mentre con la più rassegnata diuotione mi consagro DI VOSTRA ECCELLENZA Hum.mo Diu.mo et Oblig.mo Serv.re Giacomo Facco”. [„EKSCLENCJO. Zwyczajem narodów Wchodu było poświęcanie pierwocin, szczególnie kwiatów, wschodzącemu Słońcu, ja kontemplantując promienie zasług Heroizmu W. E. w południu niezrównanej cnoty i rozważi, ośmielam się poświęcić Wam pierwsze trudy mojego pióra. Nie tracę nadziei, że kwiaty te zostaną docenione, zasługując na przyjęcie światła tak doskonałego i przychylnego. Harmonia jest najwdzięczniejszym pożywieniem duszy; jeśli harmonia tych Koncertów będzie cieszyć się szczęściem trafienia w najdelikatniejszy gust W.E. (która zawsze była jej Mecenasem) zyska największą chwałę w Waszej Sławie, a ja dodam ozdobę ambicji oddanej zaszczytnej funkcji aktualnego sługi W.E., godnego Waszych honorów. Niech zatem zechce W.E. czerpać należną przyjemność z tego trybutu, który z najbardziej oddanym przywiązaniem poświęcam WASZEJ EKSCLENCJI Najpokorniejszy, Najbardziej oddany i Zobowiązany Sługa Giacomo Facco”; przeł. – P. W.]

<sup>12</sup> Markiz miał na swej służbie wielu muzyków weneckich, którzy pracowali z Facco przy jego operach wystawianych w Messynie.

<sup>13</sup> Tytuł *Pensieri adriarmonici* od razu przywołuje na myśl podobnie fantazyjne tytuły amsterdamskich zbiorów koncertów Vivaldiego (*L'Estro armonico*, *La Stravaganza*, *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, *La Cetra*) albo wydanych w Wenecji suit skrzypcowo-wiolonczelowych *Pensieri musicali* (1707) Giulio Taglietti.

<sup>14</sup> W podstawowej monografii dotyczącej instrumentalnej muzyki weneckiej tego okresu – E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music: from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975 – Facco w ogóle nie został uwzględniony. W trzecim, rozszerzonym wydaniu tej pozycji odnotowano jedynie jego istnienie. Por. E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music: from Gabrieli to Vivaldi*, Nowy Jork 1994, s. 328.

Na początku warto osadzić ten zbiór w kontekście podobnych publikacji kompozytorów weneckich. Koncerty Facca ukazały się w czasie, gdy Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Giorgio Gentili, Benedetto i Alessandro Marcello wydali ponad 100 tego typu utworów w oficynach drukarskich Wenecji i Amsterdamu. Jeśli dodać do tego publikacje Francisca Joségo de Castra oraz Giulia i Luigiego Taglietti, działających w Brescii, to przed ukazaniem się *Pensieri adriarmonici* w Republice Weneckiej koncert reprezentowany był przez co najmniej 8 twórców i 132 utwory wydane drukiem (por. tab. 1)<sup>15</sup>. Do koncertów weneckich możemy zaliczyć również dwa utwory Francesca Marii Veraciniego wydane w antologiach Jeanne Roger; ten wybitny wirtuoz florencki tworzył je najpewniej podczas swego pobytu w Wenecji<sup>16</sup>. Inni twórcy z Veneto, jak Giuseppe Tartini czy Carlo Tessarini, uaktywnili się na polu koncertu instrumentalnego dopiero po publikacji Facca.

Tabela 1. Wydania koncertów weneckich do 1719 roku.

L.p.	Kompozytor	Tytuł zbioru	Miejsce i rok wydania	Liczba koncertów
1	Tomaso Albinoni (1671-1751)	<i>Sinfonie e concerti a cinque</i> op. 2	Wenecja 1700	6
2	Giulio Taglietti (1660-1718)	<i>Concerti a quattro</i> op. 4	Wenecja ok. 1705 (zaginione) Amsterdam 1709	8
3	Tomaso Albinoni	<i>Concerti a cinque</i> op. 5	Wenecja 1707	10
4	Luigi Taglietti (1668-1715)	<i>Concerti a quattro e sinfonie a tre</i> op. 6	Wenecja 1708	5
5	Giorgio Gentili (1669-1737)	<i>Concerti a quattro e cinque</i> op. 5	Wenecja 1708	12
6	Benedetto Marcello (1686-1739)	<i>Concerti a cinque</i> op. 1	Wenecja 1708	12
7	Francisco José de Castro (fl. 1695-1708)	<i>Concerti accademici a quattro</i> op. 4	Bolonia 1708	8
8	Giulio Taglietti	<i>Concerti a cinque</i> op. 8	Wenecja 1710	10
9	Antonio Vivaldi (1678-1741)	<i>L'Estro armonico</i> op. 3	Amsterdam 1711	12

<sup>15</sup> *Concerti a 4 e 5* op. 6 (Wenecja 1716) Giorgio Gentilego najprawdopodobniej nigdy nie zostały wydane. Zachowały się jedynie w rękopisie Sächsische Landesbibliothek w Dreźnie (Mus. 2164-O-1).

<sup>16</sup> 1 lutego 1712 roku w kościele Santa Maria Gloriosa dei frari w Wenecji, w obecności ambasadora austriackiego, podczas *Postcommunio* uroczystej mszy z okazji koronacji Karola VI na cesarza, F. M. Veracini wykonał swoje *Concerto a otto strumenti*, zachowane w ozdobnym rękopisie *Austriaco laureato Apollini, musarum maecenati, earumdem (!) obsequia et vota* w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu (Mus.Hs.17569. 6 Mus).

10	Giulio Taglietti	<i>Concerti a quattro</i> op. 11	Wenecja 1713	10
11	Antonio Vivaldi (antologia)	<i>Concerti a 5, 6 e 7 instrumenti del signore Vivaldi, Torelli e Bitti</i> , E. Roger, nr 188	Amsterdam 1714	1
12	Tomaso Albinoni	<i>Concerti a cinque</i> op.7	Amsterdam 1715	12
13	Antonio Vivaldi	<i>La stravaganza</i> op. 4	Amsterdam 1716	12
14	<b>Giacomo Facco (1676-1753)</b>	<b><i>Pensieri adriarmonici ovvero concerti a cinque</i> op. 1</b>	<b>Amsterdam 1716 (księga I)</b>	<b>6</b>
15	Tomaso Albinoni, Alessandro Marcello, Antonio Vivaldi, Francesco Maria Veracini (antologia)	<i>Concerti a cinque [...] del [sic!] signori G. Valentini, A. Vivaldi [3], T. Albinoni [1], F.M. Veracini [1], G.St. Martin [sic!], A. Marcello [1], G. Rampin, A. Predieri, J. Roger, Nr 432-3</i>	Amsterdam 1717 (księga I) Amsterdam 1718 (księga II)	6 <sup>18</sup>
16	Antonio Vivaldi, Francesco Maria Veracini (antologia)	<i>VI Concerti à 5 stromenti [...] del Signor F.M. Veracini [1], A. Vivaldi [1], G.M. Alberti, Salvini e G. Torelli</i> , J. Roger, Nr 448	Amsterdam ok. 1719	2
17	Antonio Vivaldi	<i>VI Concerti a cinque stromenti</i> op. 6	Amsterdam 1719	6
18	<b>Giacomo Facco</b>	<b><i>Pensieri adriarmonici</i> op. 1</b>	<b>Amsterdam 1719 (księga II)</b>	<b>6</b>
Razem				144

Choć dzisiaj koncerty Facca są bardzo słabo znane i rzadko wykonywane<sup>18</sup>, w XVIII wieku cieszyły się pewnym uznaniem. Świadczą o tym kopie oryginalnego druku Rogera lub jego odpisy zachowane w wielu bibliotekach Europy i Ameryki<sup>19</sup> oraz *Concerto VI* wydane w Londynie w 1734 roku przez Johna Walsha jako *A Select Concerto for Violins and other Instruments in 6 Parts chose*

<sup>17</sup> Ten sam zbiór został wznowiony w tej samej szacie graficznej w 1723 roku w oficynie Michaela Charlesa Le Cène'a.

<sup>18</sup> *Pensieri adriarmonici* doczekały się nagrań z adnotacją *world premiere* dopiero przed kilkunastoma laty. Por. *Giacomo Facco Pensieri Adriarmonici, 6 concerti op. 1* [Libro I], Vivaldi *Concerto RV 157, L'Arte Dell' Arco, Federico Guglielmo*, Deutsche Harmonia Mundi, BMG Classics 2000, 05472 77514 2 oraz *Giacomo Facco 6 concerti op. 1 Libro II Pensieri adriarmonici, Ensemble Albalonga, Anibal E. Cetrangolo*, Pavane Records 2001, ADW 7434.

<sup>19</sup> Trzy kopie druku przechowywane są w bibliotekach: Conservatoire Royal w Brukseli (własność kolekcjonera autografów Bacha, Mozarta i Beethovena – Richarda Wagenera), w Statens Musikbibliotek w Sztokholmie (własność akademii Utile Dulci) oraz w Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas w mieście Meksyk. Rękopisy *Concerto IV* i *Concerto VI* z *libro primo* znajdują się w Stifts- i landsbibliotek w szwedzkiej Skarze (sygnatura 231:1-2), siedem koncertów zachowało się w rękopisach w Universitetsbibliotek w Lund (własność Hinricha Christopa Engelharta i Friedricha Krausa, sygnatury: Saml.Engelhart 186, 222, 413, Saml.Kraus 62, 81, 87, 89).

*from the Works of G. Facco*, z adnotacją „to be continued monthly with a well chosen Concerto from the works of the most eminent Italian authors”<sup>20</sup>.

*Pensieri adriarmonici* są przykładem muzyki najbardziej stosownej dla arystokratycznych akademii i szlacheckich kolegiów muzycznych, przeznaczonych nie dla zupełnych amatorów, ale i nie dla wielkich wirtuozów. Utwory te grane były zapewne przez samego kompozytora w akademii adresata zbioru, markiza Carla Filippa Antoniego Spinoli Colonna. Zważywszy, iż krótko po ich wydaniu Facco otrzymał stanowisko skrzypka Capilla Real, możemy założyć, że grano je także na dworze królewskim w Madrycie. Prawdopodobnie za pośrednictwem rodziny żony markiza de los Balbasses, Isabeli Marii de la Cerda, posiadającej kopalnię rtęci w Meksyku, druk *Pensieri adriarmonici* trafił do sierocińca żeńskiego Vizcaínas założonego przez bractwo Basków Nuestra Señora de Aránzazu w stolicy Meksyku w 1732 roku. Koncerty Facca mogły być grane przez muzyków rodziny de la Cerda lub wzorem weneckiego Ospedele della Pietà przez wychowawcę sierocińca<sup>21</sup>.

Wykorzystanie *Pensieri adriarmonici* jako muzyki odpowiedniej przede wszystkim do nobliwych akademii potwierdzają także kopie zachowane w bibliotekach szwedzkich. Jeden z druków Statens Musikbibliotek w Sztokholmie pochodzi ze zbiorów działającej w latach 1766-1786 akademii Utile Dulci barona Patricka Alströmera. Wcześniej mogły być grane przez Hovkapell pod dyktando królewskiego koncertmistrza Johana Helmicha Romana podczas pierwszych publicznych koncertów w Szwecji. Z rękopiśmiennych odpisów wybranych koncertów z *Pensieri*, zachowanych w Universitetsbiblioteket w Lund, grała najpewniej Kungliga Akademiska Kapellet Uniwersytetu w Uppsali, prowadzona przez Hinricha Christopha Engelharta i Friedricha Krausa. Rękopisy z Stifts- och landsbiblioteket w Skarze, poczynione przez Svena Hofa – wybitnego szwedzkiego językoznawcę i studenta Uniwersytetu w Uppsali – stanowiły natomiast repertuar gimnazjum (Katedralskolan) w Skarze, gdzie uczył w latach 1746-57.

*Pensieri adriarmonici overo concerti a cinque* przeznaczone są na typowo wenecką obsadę. Określenie *a cinque* widnieje na większości publikacji i rękopisów z koncertami Albiniego, braci Marcello, Vivaldiego, Tessariniego i Tartiniego. Koncerty bolońskich, rzymskich i neapolitańskich kompozytorów częściej przeznaczone są na obsadę *a quattro*, czasem wzmocnioną dodatkowymi głosami *ripieno* lub *concertino*<sup>22</sup>. Starszy typ obsady *a cinque*, przeznaczony na dwoje

<sup>20</sup> Kopia w British Library w Londynie, sygnatura Music Collections h.141.f.

<sup>21</sup> Obecność innych kompozycji Facca w archiwach latynoamerykańskich jest jeszcze jednym dowodem ogromnej popularności jego muzyki na dworach królewskich w Madrycie i Lizbonie.

<sup>22</sup> Por. G. Torelli, *Concerti musicali a quattro* op. 6, Augsburg, 1698; *idem*, *Concerti grossi* op. 8, Bolonia 1709; G. Valentini (Rzym), *Concerti grossi a 4 e 6* op. 7, Bolonia 1710; A. Corelli

skrzypiec, dwie altówki, wiolonczelę i basso continuo, stosowali w swych pierwszych koncertach Tomaso Albinoni (op. 2, op. 5), Giorgio Gentili (op. 5) i Antonio Vivaldi (op. 3). W *Pensieri adriarmonici* Facca zastosował nowszy model zespołu *a cinque*, wszystkie utwory przeznaczone są na następujące głosy: *Violino Primo Principale*, *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Alto Viola*, *Violoncello* (bez cyfrowania) oraz *Organo* (inna szata graficzna niż *Violoncello*), w tytule zbioru oznaczone jako *Cembalo*<sup>23</sup>. Cały zespół złożony jest zatem z trójga skrzypiec, altówki, wiolonczeli i instrumentu realizującego basso continuo.

Jak dowiódł Richard Moulder, w koncercie weneckim przed 1725 rokiem normą była pojedyncza obsada głosowa<sup>24</sup>. Koncerty te nie były utworami orkiestrowymi, lecz kameralnymi. Wiele wskazuje na to, że również *Pensieri adriarmonici* Facca przeznaczono na kameralny skład, w którym każda partia grana była przez jeden instrument, a *Violino Primo Principale* przeznaczono dla koncertmistrza, a nie solisty w dzisiejszym rozumieniu tego terminu. W całym zbiorze pojawiają się określenia *solo* i *tutti*, ale stosowane są bez konsekwencji wymaganej przy utworach w wielokrotnej obsadzie głosowej. Z największą konsekwencją (choć niedoskonałą) występują w partii *Violino Primo Principale*. Posługiwanie się określeniami *solo* i *tutti* w pozostałych partiach bywa różne w zależności od typu koncertu i typu towarzyszenia soliście. Gdy *Violino Primo Principale* gra na tle towarzyszenia tylko jednego instrumentu (w tej roli u Facca występują wszystkie instrumenty) lub wiolonczeli i basso continuo, wtedy konsekwentnie pojawia się określenie *solo*. Gdy koncertmistrz ma określenie *solo*, ale gra na tle kilku instrumentów albo wyeksponowany jest ruchowo na tle akompaniamentu całego zespołu, wtedy w pozostałych głosach wprowadzone jest określenie *piano*, czasem odwołane przez *tutti* (nie *forte*). Najczęściej w partiach innych niż *Violino Primo Principale* wprowadzane są jedynie określenia *tutti*, i to też niekonsekwentnie. O tym, że każda partia *Pensieri adriarmonici* grana była przez jednego muzyka, najlepiej świadczy *Concerto XII*. Mimo iż w jego pierwszym *Allegro*, podobnie jak w *concerto grosso*, pojawiają się fragmenty przeznaczone dla dwojga solistów (koncertmistrz ze skrzypcami pierwszymi albo koncertmistrz z wiolonczelą) przeciwstawianych reszcie zespołu, określenie *sol* wprowadzone

---

(Rzym), *Concerti grossi* op. 6, Amsterdam 1714, G. Mossi (Rzym), *VI Concerti a 6 istromenti* op. 3, Amsterdam 1719; A. Ragazzi (Neapol), *Sonate a quattro* op. 1, Rzym 1736; F. Durante *Concerti a quartetto*, Neapol 1750.

<sup>23</sup> Podobną niekonsekwencję (*Cembalo* na stronie tytułowej, *Organo* w księdze głosowej) widzimy w drukach Roger i Le Cène z edycjami dzieł Albinoniego (op. 5) i Vivaldiego (op. 4, op. 6, op. 7).

<sup>24</sup> R. Moulder, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge 2004, s. 63. W pracy tej *Pensieri adriarmonici* Facca w ogóle nie były badane, nie odnotowano nawet ich istnienia.



jest tylko w partii *Violino Primo Principale*. Gdyby partię *Violino Primo* i *Violoncello* wykonywało co najmniej dwóch muzyków, wtedy konieczne byłoby umieszczenie w nich oznaczenia *solo* w funkcji ostrzeżenia, że teraz gra tylko jeden muzyk z pulpitu. Skoro nic nie wskazuje na to, aby zdwajano partię *Violino Primo* i *Violoncello*, to niedorzecznością byłoby wzmacnianie *Violino Secondo* i *Alto Viola*<sup>25</sup>. Zgodnie z praktyką wczesnych koncertów Albiniego, Gentilego i Vivaldiego określenia *solo*, *solì*, *tutti* pełnią rolę instruktazu skierowanego nie dla ripienistów, lecz koncertmistrza, dlatego też w jego partii występują z największą konsekwencją. Jest to o tyle zrozumiałe, że koncertmistrz odpowiadał za prowadzenie całego zespołu, występował nie tylko w swoich solówkach, ale grał także w odcinkach *tutti*.

Patrząc na formę koncertów z *Pensieri adriarmonici*, możemy również stwierdzić wyraźną zależność od wzorów weneckich. Z wyjątkiem czteroczęściowego *Concerto X*, opartego na typowym schemacie formy sonaty da chiesa, wszystkie koncerty są trzyczęściowe według modelu zaproponowanego i realizowanego z żelazną konsekwencją przez Albiniego (por. tab. 3). Zdecydowana większość (8) części pierwszych utrzymana jest w ulubionej i doprowadzonej do doskonałości przez Vivaldiego formie ritornelowej, choć od razu trzeba zaznaczyć, że Facco na tym polu podąża własną drogą; w żadnej mierze nie możemy go uznać za jednego z wielu bezkrytycznych naśladowców Rudego Księdza. Indywidualność i inwencja Facca przejawiają się nie tylko w konstrukcji tematów ritorneli (por. przykł. 1), lecz przede wszystkim w nieschematycznym planie tonalnym części ritornelowych. Z wyjątkiem pierwszej części *Concerto VIII* (na planie: I-V-iii-I) żadna z form ritornelowych Facca nie jest realizacją jakiegoś jednego schematu tonalnego, uznanego przez Michaela Talbota za standardowy (I-V-vi-I; I-V-iii-I; I-V-vi-iii-I; i-iii-V-i) dla koncertów pierwszej połowy XVIII wieku<sup>26</sup>. W przypadku form Facca zupełnie zawodzi metoda przedstawiania wyników analizy form ritornelowych zaproponowana przez Jehoasha Hirshberga i Simona McVeigha<sup>27</sup>, wedle której w każdej formie ritornelowej możemy wyróżnić kolejno cztery ritornelle *tutti*: R1 – w tonacji toniki, R2 – w tonacji dominanty w dur, iii stopnia lub subdominanty w moll, R3 – w każdej innej tonacji niż poprzednie, R4 – w tonacji toniki. Bardzo często bowiem plany tonalne form ritornelowych Facca przeczą niepisanej zasadzie założonej przez obu autorów, że forma ritor-

<sup>25</sup> W żadnej z bibliotek przechowujących druki i rękopisy koncertów z *Pensieri adriarmonici* nie zachowały się dodatkowe księgi głosowe świadczące o wzmacnianiu zespołu wykonawczego partiami ripienistów.

<sup>26</sup> Por. M. Talbot, *The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century*, „Music & Letters” 52: 1971, nr 1-2, s. 12-13.

<sup>27</sup> McVeigh, Hirshberg, *op. cit.*, s. 11.

nelowa moduluje od toniki, przez tonacje bliższe i dalsze z powrotem do toniki i zawsze wyrażona jest przez następstwo R1-S1-R2-S2-R3-S3-R4<sup>28</sup>. W częściach skrajnych samego tylko *Concerto IV* formy ritornelowe zbudowane są na planach zupełnie łamiących te założenia. Jak anachroniczne może być zastosowanie metody McVeigha i Hirshberga w odniesieniu do pierwszego allegra *Concerto IV* świadczyć może tabela 2:

Tabela 2. Schemat formy części pierwszej *Concerto IV* Giacoma Facca.

Funkcja	R1	R2	S2 (brak S1)	R3a	S2 (po raz drugi)	R3b	S2 (po raz trzeci)
Takty	1-25	25-35	35-55	55-65	65-118	118-128	128-154
Tonacja	i	III	III→	VII	IV→	VI	III→

R2 (po raz drugi)	ST	R4a	S4	R4b
154-164	164-222	222-244	244-274	274-289
IV	I-i	i	i	i

W dwóch koncertach (*Concerto IV*, *Concerto VIII*) Facco posłużył się kilkoma formami ritornelowymi. Zupełnie wyjątkowe pod tym względem jest *Concerto IV*, w którym wszystkie trzy części mają formę ritornelową. W *Concerto XI*, prócz dwóch form ritornelowych, dodatkowo w finale występuje fuzja formy ritornelowej z fugowaną. Z uwagi na większą siłę retoryczną formy ritornelowej w kontrastowaniu utworu na odcinki solo i tutti nie dziwi, że formy ritornelowe dominują ilościowo w koncertach solowych (*Concerto IV*, *Concerto VII*, *Concerto VIII*, *Concerto XI*). Ritornele koncertów Facca są zwykle rozbudowane i wielozdaniowe, czym przypominają dojrzałe koncerty Vivaldiego i Tessariniego z lat dwudziestych i trzydziestych (por. przykł. 1). Trzykrotnie zamiast formy ritornelowej w otwierającym allegrze (*Concerto III*, *Concerto V*, *Concerto XII*) występuje forma z mottem – ulubiona przez Albiniego i sprawiająca wrażenie jakby starszej względem ritornelowej. Powtarzający się temat tutti zredukowany jest w niej bowiem do zaledwie jednego, krótkiego zdania muzycznego – motta (por. przykł. 2).

Wolne części środkowe kształtowane są w *Pensieri* zazwyczaj ewolucyjnie (z wyjątkiem formy ritornelowej w *Concerto IV* i *Concerto X*), homofonicznie, z prymatem melodii powierzonej soliście (lub solistom jak w *Concerto XII*), czym przypominają bardzo wolne części koncertów Vivaldiego. Części finałowe w pierwszej księdze *Pensieri* są zwykle fugowane (*Concerti I, II, III, V*,

<sup>28</sup> Jeśli każdy z owych ritorneli jest przedzielany niemodulującym solo, wtedy autorzy stosują oznaczenia typu R1a – S1a-R1b. Jeśli wewnątrz formy na chwilę powraca tonika, wtedy odpowiednio używa się oznaczeń RT lub ST.

Przykład 1. Giacomo Facca, *Concerto XI*, cz. I, t. 1-17.

Allegro

Violino Primo Principale

Violino Primo

Violino Secondo

Alto Viola

Violoncello

Organo

6 6 5 4 3 6 6 9 8 6 6 6 6

6 6 5 6 4 6 6 7

4 3 6 7 4 3 6 6 6 6

Musical score for a piano solo section, measures 1-12. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The word "Solo" is written above the first staff.

Przykład 2. Giacomo Facco, *Concerto IV*, cz. I, t. 1-12.

Allegro

Musical score for an orchestral section, measures 1-12. The score is in B-flat major and 2/4 time. It includes parts for Violino Primo Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, Violoncello, and Organo. The tempo is marked "Allegro". The organ part includes figured bass notation.

VI), podobnie jak w koncertach op. 5 Albinoniego czy op. 1 Benedetta Marcella. W księdze drugiej, wzorem bolończyka Giuseppe Torellego, Facco umiejętnie łączy w finałach technikę fugowaną z koncertującą, wprowadzając epizody solowe w funkcji łączników zewnętrznych między kolejnymi przeprowadzeniami.

Druga księga koncertów Facca pod względem formy sprawia wrażenie bardziej eksperymentatorskiej od pierwszej. Tylko w tej księdze mamy do czynienia z fuzją formy ritornelowej z fugowaną (*Concerti VII, XI, XII*), wyjątkowo kompozytor posłużył się w niej czteroczęściową formą sonaty da chiesa (*Concerto X*), formą wieloodcinkową (część pierwsza *Concerto X*), reprzyzową (finał *Concerto IX*) i opartą na zasadzie moto perpetuo (finał *Concerto X*). W całym zbiorze często aż dwie części (środkowe i finały) utrzymane są w metrach trójdzielnych (*Concerti II, III, V, VI, VIII, IX*), natomiast otwierające allegra zawsze w metrum parzystym. Finały, nawet gdy są fugowane, są zwykle taneczne, skoczne i popisowe (por. przykł. 5a).

Pod względem typów koncertowania zdecydowanie przeważa w *Pensieri adriarmonici* koncert mieszany (6 utworów) nad solowym (4 utwory) i zespołowym bez solistów (2 utwory)<sup>29</sup>. Jeśli chodzi o koncert mieszany, występujący przede wszystkim w pierwszych dekadach XVIII wieku, to Facco najczęściej łączy elementy koncertu solowego z koncertem bez solistów (typ 3). Wyjątkowo w koncercie wieńczącym zbiór (*Concerto XII*) mamy do czynienia z fuzją koncertu na wielu solistów i koncertu solowego (typ 4). W księdze drugiej *Pensieri* widać znaczące przesunięcie preferencji z koncertu mieszanego (typ 3) bądź zespołowego bez solistów (typ 2) w kierunku solowego (typ 1), którego przykładów jest trzykrotnie więcej niż w księdze pierwszej (por. tab. 3)<sup>30</sup>. Ta zmiana odzwierciedla rosnącą popularność koncertu solowego w drugiej dekadzie XVIII wieku, dokonaną w głównej mierze za sprawą publikacji Vivaldiego (op. 3, 4, 6, 7) i jego naśladowców – Giuseppe Matteo Albertiego (op. 1) i Francesco Manfrediniego (op. 3)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Zob. typologia zaproponowana w P. Wilk, *Z problemów typologii barokowego koncertu instrumentalnego*, [w:] *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów: Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Z. Fabiańska, J. Kubieniec, A. Sitarz, P. Wilk, Kraków 2009, s. 681-698.

<sup>30</sup> Podobny zwrot w kierunku koncertu solowego zauważyć można między op. 5 a op. 6 Giorgia Gentilego – innego twórcy związanego z Wenecją.

<sup>31</sup> Por. A. Vivaldi, *L'Estro armonico. Concerti consacrati all'Altezza Reale di Ferdinando III. Gran Principe di Toscana* op. 3, Amsterdam 1711; *idem, La Stravaganza. Concerti consacrati a Sua Eccellenza il Sig. Vettor Delfino* op. 4, Amsterdam 1716; *idem, VI Concerti a cinque stromenti, tre violini, alto viola e basso continuo* op. 6, Amsterdam 1719; *idem, Concerti a cinque stromenti, tre violini, alto viola e basso continuo* op. 7, Amsterdam 1720; G. M. Alberti *Concerti per chiesa e per camera* op. 1, Bolonia 1713; F. Manfredini *Concerti a due violini e basso continuo obbligati, e due altri violini, viola e basso di rinforzo ad arbitrio* op. 3, Bolonia 1718.

Tabela 3. Formy i typy koncertów w *Pensieri adriarmonici* Giacoma Facca.

Koncert	Tonacja	Części (metrum, kontrast tonalny*) i ich forma	Typ koncertu
1	e♯	1. C Allegro, f. ritornelowa (solo-tutti) 2. $\frac{3}{4}$ Adagio*, f. ewolucyjna, homofoniczna (solo) 3. C Allegro, fuga (tutti)	3
2	B 2♭	1. C Allegro assai, f. ritornelowa (solo-tutti) 2. $\frac{3}{4}$ Grave staccato*, f. ewolucyjna, homofoniczna (solo) 3. $\frac{3}{8}$ Allegro assai, fuga (tutti)	3
3	E 3♯	1. C Allegro assai, f. z mottem (tutti) 2. $\frac{3}{8}$ Adagio*, f. ewolucyjna (tutti) 3. $\frac{3}{8}$ Allegro assai, fuga (tutti)	2
4	c 2♭	1. $\frac{2}{4}$ Allegro, f. ritornelowa (solo-tutti) 2. $\frac{3}{4}$ Grave*, f. ritornelowa (solo-tutti) 3. $\frac{2}{4}$ Allegro, f. ritornelowa (solo-tutti)	1
5	A 3♯	1. C Allegro, f. z mottem (tutti) 2. $\frac{3}{4}$ Grave*, f. ewolucyjna, homofoniczna (solo) 3. $\frac{3}{8}$ Allegro, fuga (tutti)	3
6	F ♭	1. C Allegro, f. ritornelowa (solo-tutti) 2. $\frac{3}{4}$ Adagio cantabile*, f. ewolucyjna, homofoniczna (solo) 3. $\frac{12}{8}$ Allegro, fuga (tutti)	3
7	C	1. C Allegro, f. ritornelowa (solo-tutti) 2. $\frac{3}{4}$ Adagio*, f. ewolucyjna, homofoniczna (solo) 3. ♩ Allegro, fugowana f. ritornelowa (solo-tutti)	1
8	D 2♯	1. C Allegro, f. ritornelowa (solo-tutti) 2. $\frac{3}{4}$ Adagio*, f. ewolucyjna, homofoniczna (solo) 3. $\frac{3}{4}$ Allegro assai, f. ritornelowa (solo-tutti)	1
9	a	1. C Allegro, f. ritornelowa (solo-tutti) 2. $\frac{12}{8}$ Adagio*, f. ewolucyjna, homofoniczna (solo) 3. $\frac{3}{8}$ Allegro, f. reprzyzowa A:::B A' (tutti)	3
10	Es 2♭	1. C Adagio/ $\frac{9}{8}$ Presto assai, f. wieloodcinkowa (tutti) 2. ♩ Allegro assai, fuga (tutti) 3. $\frac{3}{4}$ Adagio*, f. ewolucyjna (tutti) 4. $\frac{2}{4}$ Allegro assai, moto perpetuo (tutti)	2
11	G♯	1. C Allegro, f. ritornelowa (solo-tutti) 2. C Adagio*, f. ritornelowa (solo-tutti) 3. $\frac{3}{8}$ Allegro assai, fugowana f. ritornelowa (solo-tutti)	1
12	B 2♭	1. C Allegro, f. z mottem (solo-tutti) 2. C Adagio*, f. ewolucyjna, homofoniczna (solo) 3. $\frac{12}{8}$ Allegro, fugowana f. ritornelowa (solo-tutti)	4

Wszystkie koncerty ze zbioru *Pensieri adriarmonici* Facca są przykładami typowo weneckich koncertów *a cinque*, w których partia *Violino principale* w dużej mierze pokrywa się z głosem *Violino primo*, stanowi jego wersję poszerzoną o solówki czy to typu ornamentalnego (w kadencjach), czy strukturalnego (w realnych solowych epizodach). Zdarza się jednak (np. *Concerto XIII*), że okazjonalnie w pojedynczych częściach albo w kilku naraz występuje realny pięciogłos (np. w fugach temat przeprowadzany bywa przez 5 różnych głosów). Jak przystało na koncerty w pojedynczej obsadzie głosowej, właściwie wszystkie partie z altówką włącznie mają bardzo żywe, nieraz wirtuozowskie (jak na owe czasy) fragmenty, co nie zawsze wiąże się z wyeksponowaniem ich w roli solisty. W tej roli występuje najczęściej partia *Violino principale* albo (w *Concerto XII*) *Violoncello*, *Violino principale* z *Violino primo* lub *Violino principale* z *Violoncello*. W *Pensieri adriarmonici* pojawia się wiele koncertującego dialogowania wybranych instrumentów w ramach zespołów *a 2*, *a 3*, *a 4* i *a 5*. Sporadycznie zdarza się przeciwstawianie sobie grup głosowych (przykł. 3a), dużo jest cieniowań dynamicznych, łącznie z efektem *decrecendo* (przykł. 3b), oraz typowo weneckiego operowania efektem echa (przykł. 3c).

Jeśli chodzi o traktowanie solisty, koncerty Facca nie są tak wirtuozowskie jak Vivaldiego czy Locatello. Są na pewno o wiele bardziej wymagające od koncertów Albiniego, Tagliettiego, Marina i braci Marcello. W partii koncertmistrza czasem pojawiają się schematyczne figuracje szesnastkowe, melodia często wychodzi do wyższych rejestrów (najwyżej do  $g^3$ ), sporadycznie Facco wprowadza wielodźwięki, na ogół jako akordy, rzadziej jako rzeczywistą grę wielogłosową. Prócz *arpeggio* spotyka się nieśmiało *bariolage* czy dwuplanowość (ukrytą polifonię). Kompozytor wymaga wiele sprawności technicznej również od wiolonczelisty (sam grał na tym instrumencie).

Analiza *Pensieri adriarmonici* wykazuje, że Facco wykształcił własny, oryginalny i ciekawy styl. Szczególną uwagę zwracają części środkowe, w których wykorzystuje swe bogate doświadczenie kompozytora oper, oratoriów i serenad. Słychać w nich jakby przeniesione na skrzypce ariosa bądź arie, w czym Facco zdaje się czasem wprost kopiować Vivaldiego (przykł. 4).

Szukając w koncertach Facca bezpośrednich odniesień do kompozytorów weneckich, trudno nie zauważyć, że w sposobie konstruowania wyrazistych tematów czy prowadzenia skrzypiec unisono widać u niego czasem wpływy Vivaldiego (przykł. 2). Kilkakrotne posługiwanie się formą z mottem, powierzenie koncertmistrzowi ornamentalnej, sztucznej nieraz figuracji szesnastkowej na tle tutti przywołuje natomiast na myśl koncerty Albiniego. Udziwnione chromatyką solówki, upodobanie do tremolowych tematów tutti i koncertowanie różnych grup głosowych w ramach tutti mogą kojarzyć się z koncertami Gentilego i Tagliettiego. Choć nie słychać w *Pensieri adriarmonici* cytatów z dzieł innych twórców, niektóre rozwiązania wskazują na wyraźne inspiracje muzyką Vivaldiego (przykł. 5a-b) i Albiniego (przykł. 6a-b).

Przykład 3a. Giacomo Facco, *Concerto XI*, cz. II, t. 1-3.

Adagio

Violino Primo Principale

Violino Primo

Violino Secondo

Aito Viola

Violoncello

Organo

Przykład 3b. Giacomo Facco, *Concerto II*, cz. I, t. 9-15.

Vn I pr.

Vn I

Vn II

Vla

Vc

Org.

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*pp*

[Solo]

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

6

9

6

9

6

6

6

5

6

5



Przykład 3c. Giacomo Facco, *Concerto XII*, cz. I, t. 31-35.

Vn I pr.  
 Vn I  
 Vn II  
 Vla  
 Vc  
 Org.

Przykład 4. Giacomo Facco, *Concerto IX*, cz. II, t. 1-6.

Adagio

Violino Primo  
 Principale  
 Violino Primo  
 Violino Secondo  
 Alto Viola  
 Violoncello

Przykład 5a. Giacomo Facco, *Concerto II*, cz. III, t. 1-15.

Allegro assai

Vn I pr.  
 Vn I  
 Vn II  
 Vla  
 Vc  
 Org.

Przykład 5b. Antonio Vivaldi, *Juditha triumphas*, chór *Plena nectare*, t. 1-21.

Allegro

2 Claren  
 Violoncello  
 Organo

2 Cl.

C

A

T

B

Vn I

Vn II

Vla

Vc

Org.

tr

Ple-na ne-cta-re non me-ro

tr

Ple-na ne-cta-re non me-ro

tr

Ple-na ne-cta-re non me-ro

tr

Ple-na ne-cta-re non me-ro

Przykład 6a. Giacomo Faccio, *Concerto XII*, cz. III, t. 1-8.

Allegro

Vn I pr.

Vn I

Vn II

Vla

Vc

Org.

Przykład 6b. Tomaso Albinoni, *Sinfonie e concertin a cinque* op. 2, *Sinfonia VI*,  
cz. III, t. 1-8.

The image displays a musical score for the first system of measures 1-8 of the third movement of Albinoni's Sinfonia VI. The score is written for five instruments: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (A Vla), Violoncello (Vc), and Bassoon (B.c.). The tempo is marked 'Allegro' and the key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 12/8. The Violin I part begins with a melodic line and a trill in the final measure of the first system. The other instruments have rests in the first two measures and enter in the third measure. The score is presented in two systems, with a double bar line and repeat sign at the end of the second system.

Wpływy weneckiej twórczości koncertowej w *Pensieri adriarmonici* Facca są na tyle znaczące, że zgodnie z deklaracją kompozytora, wyrażoną nie wprost w tytule, wolno ten zbiór włączyć do spuścizny muzycznej Serenissimy. Udział technik charakterystycznych dla innych ośrodków muzycznych jest tu minimalny. Wzorem koncertów weneckich pierwszej ćwierci XVIII wieku *Pensieri adriarmonici* przeznaczone są na zespół kameralny w pojedynczej obsadzie głosowej, Facco stosuje typową dla Wenecji obsadę głosową (3 vni, vla, vc, bc), typy koncertowania, formy, czasem nawet podobnie brzmiące tematy. Świadczy to o jego dobrej znajomości najważniejszych publikacji z weneckimi koncertami, mimo długoletniego oddalenia od ojczyzny. Dalszych dowodów jego nieprzerwanych kontaktów z Wenecją mogą dostarczyć nowe, pogłębione badania biograficzne.

## SUMMARY

The collection of *Pensieri adriarmonici* by the Italian composer Giacomo Facco (1676-1753) has not been studied in detail to date. When the composer published it in two books in 1716 and 1719, he had already worked for the Spanish Crown for twenty years. By introducing a reference to the Adriatic on the title page and by calling himself *Musico Veneto*, Facco in a way confirmed the connection of the twelve concertos in the collection with the musical tradition of his native Venice. A comparative analysis shows a genuine, close affinity between *Pensieri adriarmonici* and the Venetian concerto compositions by Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Giorgio Gentili and Giulio Taglietti in respect of performers, the form and type of performing of concerts, and even the melody of themes.