

L'opera per organo di Davide Urmacher (1798-1875)

Edizione critica di Paolo Delama
Note biografiche di Antonio Carlini



C.M.T. 29

Società Filarmonica di Trento
2016

SOCIETÀ FILARMONICA DI TRENTO
COLLANA PER LA STORIA DELLA MUSICA NEL TRENTO
(Fondata da Clemente Lunelli e diretta da Antonio Carlini)

29

L'opera per organo
di Davide Urmacher
(1798-1875)

Alla pubblicazione del volume hanno contribuito: Istituto Diocesano di Musica
sacra di Trento - Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Direzione Generale per le Biblioteche,
gli Istituti Culturali e il Diritto d'autore - Provincia autonoma di Trento

L'opera per organo
di Davide Urmacher
(1798-1875)

Edizione critica di Paolo Delama
Note biografiche di Antonio Carlini

C.M.T. 29

Società Filarmonica di Trento
2016

INDICE

Davide Urmacher: l'ultimo musicista 'domestico' della nobiltà trentina <i>Antonio Carlini</i>	p. VII
L'opera per organo di Davide Urmacher <i>Paolo Delama</i>	p. XXIII
MESSA DOPPIA di seconda classe nei tuoni della chiesa secondo il corale per organo	p. 1
MESSA DOPPIA di prima classe nei tuoni della chiesa secondo il corale per organo	p. 15
VERSETTI FUGHETTE E CADENZE in stile legato e brillante da suonarsi ai vesperi per organo	p. 33

Davide Urmacher: l'ultimo musicista 'domestico' della nobiltà trentina*

Antonio Carlini

Fra le molteplici innovazioni maturate lentamente lungo il secolo diciannovesimo nel campo della musica dobbiamo sicuramente considerare la progressiva istituzionalizzazione di interi settori precedentemente lasciati alla più assoluta casualità del mecenatismo, all'instabilità delle risorse economiche, alle incertezze delle disponibilità umane. Ci riferiamo alla gestione dei teatri – che da privati diventano sociali – delle orchestre – progressivamente più stabili – alle botteghe di strumenti artigianali – trasformate ora in vere e proprie industrie – alla formazione musicale, dopo la fondazione a Parigi dell'*Institut national de musique* nel 1792 da parte di Bernard Sarrette affidata anche in Italia a filarmoniche e licei musicali emanazioni più o meno dirette dei municipi o delle singole amministrazioni statuali. Da quell'infinito crogiolo d'idee quale era stato l'Illuminismo erano scaturite indicazioni precise anche per la musica; indicazioni capaci di trasformare il presente additando nuove mete alle generazioni future.¹ La moltitudine di associazioni musicali fiorite nel XIX secolo in Europa fra tutti gli strati sociali (borghesi, operai, studenti, contadini, clero, ecc.) faceva seguito alla consapevolezza della forza educativa insita all'arte dei suoni, ritenuta capace di influenzare profondamente l'animo umano anche indipendentemente dalla presenza di indicatori testuali. Non si dimentichi che il fenomeno aggregativo risulta collaterale all'affermarsi della cultura romantica e della conseguente valorizzazione della musica esclusivamente strumentale. In questo *humus* pedagogico – spesso marcato da un 'superiore' indirizzo filantropico piuttosto che da un disinteressato progetto democratico – si precisa un'attenzione particolare all'educazione musicale delle ragazze di 'buona famiglia' (aristocratiche, soprattutto, ma anche alto borghesi), debitrice, indubbiamente, dei vecchi modelli trasmissivi, ora in declino, dell'*ancien régime*. Il *bon ton* delle famiglie aristocratiche non prevedeva solo un insieme di regole comportamentali, ma, sin dall'apparire delle prime, oscure inquietudini della società pre-borghese, pure il culto di quelle discipline artistiche collegate al nuovo ambiente propulsore della socialità: il salotto. Un luogo ideale per sfogare pensieri intimi, ossia emozioni e sentimenti, cui la musica, in pieno Ottocento rappresentata dal canto e dal pianoforte, offriva terreno quanto mai efficace. Il forte clima d'innovazione non riusciva tuttavia a scalfire le forme di tutela sociale provenienti dalla vecchia aristocrazia agite nei confronti dell'universo femminile: per cui le signorine continueranno a tenersi lontane dalle nuove istituzioni 'democratiche' (sale e scuole filarmoniche, palcoscenici aperti in teatri e piazze). Pur adeguandosi quindi alla più attuale coscienza estetica, leggendo *Romanze*, *Fogli d'album*, *Improvvisi*, *Notturmi* vibranti di energie sentimentali, le ragazze aristocratiche e alto borghesi confermavano i luoghi domestici del loro consumo musicale: salotti e palazzi privati. Una contraddizione compatibile con la lentezza del processo di rinnovamento in una società prima assai articolata e divisa e che impiegherà tempo prima di essere completamente assorbita.

* Questo scritto costituisce un ampliamento della voce "Urmacher" pubblicata nel *Dizionario dei musicisti nel Trentino* (Trento, Comune di Trento - Biblioteca comunale) assieme a Clemente Lunelli nel 1992. Sono grato a Giovanni Delama per un'attenta lettura del testo.

¹ Nel caso specifico della città di Trento possiamo richiamare la liberalità delle *Regole dell'Accademia Filarmonica di Trento* (Trento, Monauni, 1795) scritte dal famoso giurista e filosofo Gian Domenico Romagnosi all'atto della fondazione del sodalizio musicale.

Il Trentino d'inizio Ottocento, altresì penalizzato da un territorio montano, da una significativa lontananza dalle grandi città, da una difficile viabilità interna e da una sostanziale povertà economica, non rimase estraneo a questo processo, manifestando solo un intuibile ritardo e una certa ritrosia nell'accogliere le innovazioni. Già nel 1836, l'abate Gioseffo Pinamonti, precettore nella casa dei conti Thun, nel dare alle stampe la sua *Guida alla città di Trento*, scriveva: «Amasi generalmente in Trento di udire canti e suoni; i giovani, e specialmente le donzelle nobili, imparano musica». ² Ma è una memoria successiva, lasciataci dal barone Giovanni a Prato – nobile, sacerdote, intellettuale, giornalista, istitutore e fine politico, profondo conoscitore del mondo raffinato dell'aristocrazia – a confermarci in maniera più dettagliata il persistere, ancora nel 1855, del modello educativo tradizionalmente casalingo:

«L'educazione delle fanciulle non è fra noi meno trascurata che quella dei fanciulli. Le prime cose per cui si ha una cura speciale è la salute e l'incremento corporale. I più ricercati e per lo più strani modi di vestire vengono adottati per le bambine e si nutre così la già innata inclinazione alla vanità. Appena elleno sono arrivate alla età in cui possono esprimere i loro pensieri, si da loro così per ischerzo uno sposo della loro età, si ride delle piccole gelosie, delle guerre e delle paci loro – e così si mantiene viva e si aumenta la innata inclinazione alla civetteria. Più tardi esse vengono iniziate nei rudimenti del sapere; ma, aime, che ben poche passano oltre al limitare della scienza! Nei lavori donneschi vengono per lo più istruite abbastanza bene; non così nell'amministrazione interna della casa. Quando arrivano alla pubertà, addio studi; si vuol bensì l'apparenza ma poco importa della sostanza; perciò si assoldano maestri ma poca cura si mette a vedere che le fanciulle approfittino delle lezioni, basta che il mondo sappia che hanno maestri di musica, di disegno, di lingua ed altre discipline. Non dico che non vi siano delle eccezioni, ma sostengo che esse sono assai rare». ³

Necessariamente lontane da sistemi e pratiche collettive moralmente disdicevoli, le 'giovani nobilissime' diventavano allieve di maestri di comprovata integrità (spesso sacerdoti o anziani maestri di cappella) secondo un efficace meccanismo 'a domino', di 'passaparola'. Proprio su questo mercato pedagogico fondava la propria sussistenza Davide Urmacher – chiamato confidenzialmente «il nostro Davidino» dalla contessa Violante Martinengo Thun in una lettera diretta da Brescia alla famiglia. ⁴ Un giovane capace di assicurarsi in breve tempo una proficua rete sociale di relazioni e di impieghi, intessuta per tutto il tragitto professionale, pertanto condotto sostanzialmente lontano da quelle istituzioni pubbliche – Filarmoniche, Licei musicali, Scuole di formazione generale – che rappresentavano la novità principale del secolo. Giacomo Antonio Davide Urmacher era nato a Brez, in alta Val di Non, il 7 febbraio 1798 da Giovanni Giacomo Uhrmacher di Rivo (abitato a monte di Brez) e Maddalena Pancher di Bresimo. Padrini al suo battesimo furono Antonio, fratello della moglie e Barbara, sorella del padre. ⁵ Il cognome, qui e sino al 1835 ca. scritto alla tedesca con l'"h" poi italianizzato in Urmacher, rimanda a una famiglia i cui componenti, almeno in origine, esercitavano la professione di orologiai. ⁶ L'appassionato e partecipato necrologio pubblicato dal presidente della Società Filarmonica di Trento Emiliano Rossi, «amico ed allievo» dell'Urmacher, sulle pagine de «Il

² GIOSEFFO PINAMONTI, *Trento, sue vicinanze industria, commercio e costumi de' Trentini*, Trento, Marietti, 1836, p. 108.

³ Trento, Archivio di Stato, Archivio a Prato, ex Mazzo n. 6.

⁴ L'affettuoso nomignolo compare in una lettera particolarmente interessante perché, nel mentre restituisce il favore dell'Urmacher verso la musica dei classici (donati volentieri al conte Matteo come risulta dal catalogo delle musiche thunniane) riporta anche un giudizio tempestivo sulla prima rappresentazione del *Nabucco* di Verdi al Teatro di Brescia: «1.8.1843. Mia Carissima [...] Il Teatro è veramente qui bello e buono. L'Opera il Nabucco è musica di tale ispirazione da penetrare ed animare al tempo stesso e coloro che vogliono filosofia e coloro che cercano sensualità di musica; si rallegrò però il nostro Davidino, fui in Milano al Casino de' nobili ad un'accademia, ov'ebbi l'immenso diletto di una musica Classica Mozart e Humel. [...]. Vostra madre Thunn». Trento, Archivio Provinciale di Trento, Archivio Famiglia Thun di Castel Thun (d'ora in poi APTn, ATCT), Busta 101 A, fascicolo 1570 "Lettere alla C.ssa Carolina Thunn C.ssa d'Arsio dei parenti Martinengo".

⁵ Arsio-Brez, Archivio Parrocchiale, *Libro dei nati III 1749-1820*.

⁶ Un banale errore di stampa – Tres in luogo di Brez – nella pubblicazione del necrologio da parte del giornale «Il Trentino» nel gennaio del 1875 ha fino ad oggi cancellato la memoria di questo pur valido musicista nel paese di nascita. Nella documentata monografia riservata da Bruno Ruffini alla storia del paese si ricorda solo di sfuggita la presenza di una famiglia dal cognome "Urmacher". BRUNO RUFFINI, "L'honoranda comunità di Brez", Brez, Comune di Brez, 2005, p. 241.

Trentino» all'indomani della scomparsa del maestro, ricordava un precoce manifestarsi di una sensibilità musicale poi coltivata e affinata, assieme alla lingua tedesca, a Merano: «avendo fin dalla prima sua giovinezza spiegata decisa inclinazione per gli studi musicali, passò vari anni in Merano sotto la direzione di valente Maestro, dal quale apprese non solo le prime nozioni dell'arte, ma fu addestrato nel trattare il piano e l'organo, e nella seria e difficile partita dell'armonia e del contrappunto». ⁷ A questi strumenti va sicuramente aggiunta la viola (e il violino), più tardi suonata dall'Urmacher nel Teatro Sociale di Trento. Il riferimento a Merano, richiama il celebre ginnasio di Marienberg gestito dai padri Benedettini, subito aperto dopo la soppressione napoleonica. In quel Ginnasio, dove attorno al 1815 arrivò probabilmente anche l'Urmacher, aveva già studiato con profitto il musicista roveretano Giacomo Gotifredo Ferrari e dalla stessa scuola proveniva pure l'allora maestro di cappella del Duomo di Trento, padre Marian Stecher (1754-1832). ⁸ La passione e il gusto per i protagonisti del classicismo viennese, sempre riconosciuto successivamente all'Urmacher, si formarono a quella scuola. ⁹

Nel 1946 Antonio Zieger segnalava a Renato Lunelli una lettera dell'Urmacher (da noi non ritrovata) nella quale il musicista mostrava interesse per l'ubicazione delle musiche del defunto Ignaz Ladurner (Lagundo 1766 - Massy 1839) grande pianista, compositore e docente al Conservatorio di Parigi (maestro di Auber e Boëly). Un'attenzione che può suggerire un qualche legame formativo con i Ladurner, forse con il fratello di Ignaz don Alois Ladurner (1769-1851), virtuoso di pianoforte, compositore, docente di musica, cappellano di corte e componente il concistoro di Bressanone attivo anche a Novacella. ¹⁰

Finiti gli studi a Merano, Davide Urmacher intraprendeva un percorso professionale tradizionale per la Regione dell'Adige. Mancando, *in loco*, istituzioni specifiche e solide come orchestre e teatri e non potendo ambire, per la giovane età e la complessiva fragilità del suo percorso formativo musicale, all'unico ruolo qualificante di maestro di cappella a Trento, Bolzano o Rovereto, l'Urmacher l'11 novembre del 1821, giorno di San Martino, accettava l'incarico di organista offerto dal Comune presso la chiesa parrocchiale di Mezzocorona. ¹¹ Secondo la consuetudine che attribuiva all'organista, al fine di rimpinguare il salario, anche compiti didattici, l'Urmacher assumeva l'ufficio di maestro della locale scuola, facendosi però sostituire nelle mansioni più umili di sagrestano e campanaro, curiosamente abbinato a Mezzocorona, al ruolo primario. ¹²

Questa fu, per il giovane maestro, la sola, concreta situazione di impiego pubblico, risolta per altro con una sgradevole controversia. Infatti, quando alla scadenza del contratto, nel maggio 1825, il Comune tornava a chiedergli di completare il suo mansionario con i compiti del sagrestano, l'Urmacher reagiva preannunciando la rinuncia al proprio incarico e avviando felicemente, nel contempo, le ricerche per una nuova occupazione a Vienna: «Intanto io intrecciai di un nuovo stabilimento, e delle lettere di raccomandazioni, onde portarmi in Vienna come Maestro de' musica; e riuscimmi essere certo in forza delle lettere sopradette di avere delle

⁷ «Il Trentino», a. VIII, n. 13, lunedì 18 gennaio 1875.

⁸ Pure la cantoria della chiesa parrocchiale di Merano poteva vantare allora una storia e un archivio musicale di assoluto prestigio. Cfr. RENATO LUNELLI, *Di alcuni inventari delle musiche già possedute dal coro della parrocchiale di Merano*, in «Studien zur Musikwissenschaft», vol. 25, Graz, Böhlau Nachfolger, 1962 (Festschrift für Erich Schenk).

⁹ Fra le musiche conservate nell'Archivio Thun e firmate dal conte Matteo si trovano due partiture inizialmente appartenenti alla biblioteca personale di Davide Urmacher copiate con ogni probabilità durante gli anni di studio meranesi. Tutte e due appartengono, significativamente, alla produzione di W. A. Mozart: *Sinfonia dell'Opera Così fan tutte ridotta a quattro Mani per il Cembalo o Piano Forte di Wolfgang Mozart. Note: «Davide Urmacher Matteo Conte Thunn N. 13»*; *Variationis per il Clavi Cembalo Del Sig. Mozart. Note: «Davide Urmacher Matteo Conte Thunn»*.

¹⁰ Cfr. ERNST KNAPP, *Kirchenmusik Südtirols*, Bolzano, Athesia, 1993, pp. 116-120. Alcune musiche di Alois Ladurner facevano parte della biblioteca dei conti Spaur di Mezzolombardo (*Rondò all'anglaise* per pianoforte op. 8, Falter, 1824; *16 Variationen über einen beliebten Wiener Walzer*, per pianoforte, op. 10, Falter, 1823, oggi nella Biblioteca comunale di Trento (da qui in avanti BCT) alle segnature t-M 16882 e t-M 16877) recuperate da Clemente Lunelli.

¹¹ Nel 1821 nella parrocchiale di Mezzocorona era ancora in funzione l'organo costruito nel 1656 dallo svizzero Ursus Neinlist, arricchito già nel Settecento da alcuni registri più sonori.

¹² PIETRO MICHELI, *La pieve di Mezzocorona nel centenario della consacrazione della chiesa parrocchiale: 1867-1967*, Trento, Artigianelli, 1968, p. 134. Il salario corrisposto all'Urmacher era di 600 fiorini d'impero oltre all'alloggio (190 fiorini abusivi secondo l'Urmacher: vedi Appendice, n. 10).

lezioni, ed inoltre di avere altre buone speranze, che formar potea la mia sorte».¹³

Purtroppo allo scadere del contratto, il giorno di San Martino, il Comune, vantando un'assoluta mancanza di liquidità, rifiutava all'Urmacher il meritato compenso. Costretto a rimanere in paese in attesa del proprio corrispettivo, ottenuto solo dopo un lungo ricorso presso il Capitano Circolare, il giovane di Brez perdeva le occasioni lavorative viennesi. Incassato il proprio stipendio, l'anno successivo si trasferiva nella vicina Mezzolombardo passando, nel 1829, a Trento dove sarebbe rimasto per il resto della sua vita («Venne giovane fra noi e non lasciò più mai la Città di Trento»¹⁴).

Il suo lavoro a Mezzocorona non era passato però inosservato se nel 1829, all'atto di chiusura del restauro dell'organo Carlo Prati di Mezzolombardo operato dall'artigiano tirolese Giovanni Battista Franzelin (1781-1831), all'Urmacher veniva affidato, assieme al maestro di cappella del Duomo di Trento Giancarlo Colò, il collaudo dello strumento.¹⁵

Agli stessi anni, nel mentre ricercava un nuovo impiego, risale l'incontro con la famiglia del conte Matteo Thun cui, molto probabilmente, chiedeva le citate lettere di referenza per l'ipotizzato trasloco a Vienna. Da una lettera indirizzata – da Mezzolombardo – al precettore del conte Matteo, don Gioseffo Pinamonti il 12 gennaio 1827, sappiamo che l'ormai disoccupato Urmacher progettava un viaggio, probabilmente di studio/lavoro o a Innsbruck o a Milano: «Io sarei già partito per Innsbruck, ma a dire il vero un poco la salute, un poco il freddo, e di più una visita propostami in Italia sono i motivi che qui trattengono come può essere che vadame bene, quest'ultimo prego di tacere».¹⁶

A Mezzolombardo non era stato comunque in ozio, ma aveva ultimato la prima composizione a noi nota, la *Marcia trionfale composta e ridotta per pianoforte a quattro mani e dedicata a Matteo Thunn*, oggi conservata nel Fondo musicale Thun:¹⁷ «Accolga ora i miei ringraziamenti unilatamente alle felicitazioni da me trascurate; così pure al Sig.r Conte Matteo a cui spedisco la promessagli mia Marcia e per l'interesse di non averla speditagli prima gliela mando doppia cioè anco a quattro mani», scriveva allora Davide Urmacher al precettore don Pinamonti.¹⁸

Il frammento di corrispondenza sopra citato è per noi doppiamente importante perché svela già nel 1827 quella certa fragilità sia di salute che di carattere più volte avvertita e rimarcata dalle persone a lui vicine e responsabile di una mancata affermazione professionale più ampia. «Dite a Davide che ho conosciuto, e parlato al maestro Nicolai; è un piccoletto della sua tempra il quale non gli è differente se non che Davide sembra ormai un frutto avvizzito, e Niccolai ancora non maturo», scriveva, ad esempio, a Raimondina Thun la suocera Violante Martinengo da Brescia il 26 agosto 1839 dopo una serata passata a Teatro assieme al maestro Carl Otto Nicolai.¹⁹

Da parte sua Emiliano Rossi nel suo ricordo estremo concludeva: «non ebbe mai inimici... ma soggiungerò del pari: non poteva averne. D'indole affettuosa di carattere aureo di modi gentili, d'una ingenuità piuttosto unica che rara, come non doveva essere da tutti amato?... l'umiltà era in lui innata».²⁰ Un carattere che, se non gli consentiva di competere per un posto al sole nello spietato mondo del teatro, facilitava invece l'ingresso nelle intimità famigliari più appartate e la pratica dell'insegnamento. «Solerte e coscienzioso Maestro, curava gli alunni suoi col medesimo amore ed impegno», scrive ancora Emiliano Rossi; «seguace di un metodo corretto, sapeva apprenderlo all'alunno a costo di infinite cure».²¹

All'inizio del 1829 Davide Urmacher – pur consapevole di isolarsi «dal mondo colto in punto di Musica»²² – si trasferiva quindi a Trento²³ entrando subito nel giro delle amicizie e cono-

¹³ Trento, Archivio di Stato, Giudizio Distrettuale Mezzolombardo. Atti politici, b. 6, a. 1825, fasc. 89 e 171.

¹⁴ «Il Trentino», a. VIII, n. 13, lunedì 18 gennaio 1875.

¹⁵ Mezzolombardo, Archivio Comunale, a. 1829, fasc. II, n. 55. Cfr. ANTONIO CARLINI, ANNELY ZENI, *Musica a Mezzolombardo. Dalla Chiesa alla Banda: spettacolo e cultura tra XVII e XX secolo*, Mezzolombardo, Banda cittadina, 1989, pp. 49-50.

¹⁶ APTn, ATCT, D 31.2 (11).

¹⁷ APTn, ATCT, BT, ttXXI 132.

¹⁸ APTn, ATCT, D 31.2 (11).

¹⁹ APTn, ATCT, A 126.10 (1).

²⁰ «Il Trentino», a. VIII, n. 13, lunedì 18 gennaio 1875.

²¹ Ivi.

scenze del conte Matteo Thun e partecipando alle produzioni melodrammatiche del Teatro Mazzurana/Sociale come maestro al cembalo (sino al 1844)²⁴ e poi quale violista (fino al 1854).

La pratica diretta sulle opere di Donizetti, Rossini, Bellini, Pacini, Rossi, Fioravanti allora dominanti sulle scene del Teatro Sociale, incrementava la creatività e le ambizioni compositive dell'Urmacher, inducendolo a cimentarsi con una cantata, su testo dell'intellettuale milanese Giovan Battista De Cristoforis (1785-1838), *La morte di Giuseppe Haydn*, sottoposta quindi all'attenzione di Simone Mayr,²⁵ e rivista alla luce dei suggerimenti proposti dal maestro bergamasco.²⁶ La cantata venne rappresentata durante il Carnevale del 1834 nel più piccolo Teatro proprietà del conte Tabarelli (posto all'interno del palazzo di famiglia) per iniziativa di una compagnia di dilettanti cittadini sostenuta da un cantante piuttosto attivo nell'Italia settentrionale negli anni Venti/Trenta, Domenico Saini, affiancato dalla figlia Lauretta Saini.²⁷ Gli spettacoli furono organizzati a beneficio della Casa di ricovero, fra la fine del dicembre 1833 e il gennaio 1834 e incontrarono un tale successo di pubblico da spingere la Deputazione del Teatro Sociale a rinunciare alla propria stagione di ballo: poiché «nel teatro Tabarelli [vi è] un piacevole divertimento d'opera dalla popolazione assai frequentato».²⁸

Una prova assai più impegnativa doveva essere il secondo lavoro teatrale di Davide Urmacher, allestito al Teatro Sociale nella stagione della Fiera patronale nel 1835, il melodramma in un atto *Il masnadiero*, tratto dall'omonimo dramma di Friedrich Schiller, destinato qualche anno più tardi (1847) alla maggiore fama della collaborazione tra Giuseppe Verdi e il poeta, amico di Matteo Thun e dello stesso Urmacher, Andrea Maffei. Il nostro invece, con ogni probabilità, ebbe quale traduttore Arbogasto Amedeo Pio Conte de' Thun, andando a sciogliere l'enigmatica didascalia sul libretto: «Dalla Valle di Non agli 8 Settembre 1832 A. C. de' T.».²⁹ La rappresentazione dell'opera venne affidata alla compagnia allora impegnata nella stagione di san Vigilio con Marco Bonesi quale primo violino e direttore d'orchestra e i cantanti Francesco Lodetti (*Massimiliano*), Felice Morandi (*Carlo*), Teresa Casanova (*Amalia*), Ortensia Terras (*Elvira*), Luigi Pichi (*Daniele*) e riscosse un buon successo di pubblico stando alla puntuale recensione proposta dal giornale milanese «Il Pirata»:

«Il tenore *Morandi*, destinato per Cadice, e la prima donna *Teresa Casanova*, furono pure applauditi. Que' signori cantanti rappresentarono una nuova Farsa, il *Masnadiero*. Dettò la musica il maestro *Davide Uhrmacher*, giovane di bell'ingegno: il Pubblico ne gustò varii pezzi, e li chiamò commendevoli per diverse ragioni. Onori e chiamate all'autore, encomii

²² Cfr. Appendice n. 14, lettera indirizzata a Simone Mayr del 10.X.1832.

²³ Secondo i libri dei vari censimenti della città di Trento l'Urmacher nel 1845 e nel 1857 abitava al n. 240 di Via delle Orme e nel 1870 in una casa gestita dal Monte Santo (Comune) al numero 184 di Piazza Fiera. Gli ultimi anni gli passerà nella casa al n. 170 di piazza san Pietro («Il Trentino», a. VIII, 22.I.1875), parrocchia dove verrà celebrato il suo funerale. Le carte lo ricordano sempre celibe.

²⁴ Nel giugno del 1833 l'Urmacher riceve dalla Deputazione teatrale 30 Lire per aver diretto «come maestro al cembalo le prove dell'opera» nella stagione di san Vigilio (opere rappresentate: *Il Pirata* e *La straniera* di Vincenzo Bellini e *Chiara di Rosemberg* di Gaetano Rossi (BCT4-1036). La sua abilità nella concertazione viene ricordata nel necrologio di Emiliano Rossi e pure dal «Messaggiere tirolese» in data 1.VI.1844: nella stagione d'opera in corso l'Urmacher aveva preparato *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti in soli tre giorni.

²⁵ Cfr. Appendice n. 14, lettera indirizzata a Simone Mayr del 10.X.1832.

²⁶ Di questa cantata si conservano due copie autografe, la prima risalente probabilmente al 1832 (*La morte di Hydn* [sic!], BCT, t-M 6593) la seconda del 1834 (*La morte di Giuseppe Haydn*, BCT, t-M, 6594). Il libretto manoscritto è conservato in BCT, 4-525.

²⁷ Nel programma sostenuto da Domenico Saini per il carnevale del 1834, accanto alla cantata dell'Urmacher figuravano *La scelta dello sposo* di Pietro Guglielmi e la farsa *I due prigionieri* di Vincenzo Puccitta. La cantata dell'Urmacher prevedeva quattro voci soliste – *Voce di Dio, Gabriele, Uriele, Rafaele, Michele* – e un Coro di Angeli.

²⁸ BCT, t-M 1104. Teatro Sociale. Protocollo di sessione, 6.I.1834. Domenico Saini, pur avendo operato con successo, si vedeva negare la richiesta di continuare con le rappresentazioni nella seguente Stagione di Quaresima perché l'autorità pubblica aveva già concesso un permesso analogo al marionettista Giovanni Venturi. BCT, Archivio comunale, Mazzo 1834, Polizia XIX B, n. 51 e n. 81.

²⁹ Confrontando la data e il luogo della prefazione inserita nella stampa del libretto d'opera con l'albero genealogico della complessa famiglia Thun si risale con una certa sicurezza al nome di Arbogasto Amedeo Pio, nato a Castel Bragher il 5 gennaio 1773 e scomparso l'8 novembre 1837 nello stesso castello. In tarda età, nel 1828, aveva sposato la baronessa Teresa Aschauer von Achrain e Lichtenthurn (1797-1836) e nel 1837 la triestina Teresa Meyer (1810-1886). Gentile comunicazione di Alberto Mosca.

agli artisti ne furono la conseguenza. Il libro non era tanto cattivo; ne suggerì l'argomento la tragedia del celebre *Schiller*. Se non che il poeta, dipingendo il carattere di *Carlo*, ha dovuto scostarsi affatto dal signor Schiller, chè gli sembrava pericoloso alquanto il trattarlo in quel modo. La catastrofe si presentava sotto un aspetto ributtante anzi che no, e le innovazioni tornavano non solo utili, ma necessarie. Intanto ci congratuliamo con il signor *Urmacher*.
F. R-i». ³⁰

Come sottolinea il recensore, l'autore del libretto non si era limitato a tradurre il testo schilleriano, ma ne aveva trasformato pesantemente le caratteristiche, giudicando l'originale moralmente pericoloso per il popolo. Così, infatti, si legge nella prefazione al libretto:

«Noterò solo due cose, delle quali voglio informati i miei lettori. La prima è, che dipingendo il carattere di Carlo ho dovuto affatto scostarmi dal Signor Schiller, perché quale egli lo rappresenta è troppo pericoloso. E la seconda cosa è, che nell'esito come nel carattere di Carlo, ho abbandonato l'originale tedesco: e perché la catastrofe di quell'azione è troppo ributtante, e perché in questa non si hanno veduti delitti tali, che richieggano orribile fine». ³¹

Il librettista, di fronte ai contenuti rivoluzionari del testo di Schiller, da buon aristocratico, si allarma e trasforma vistosamente il testo del grande scrittore tedesco in ossequio alle norme morali e alle convenzioni sociali. Una seconda fatica operistica del nostro, *Merope*, in tre atti, scritta negli anni Quaranta, sembra invece non aver mai avuto l'onore del palcoscenico. ³²

Verso la fine degli anni Trenta, Urmacher si avvicinava, grazie al conte Matteo Thun e ad Andrea Maffei, all'ambiente milanese (gli editori Giovanni Ricordi e Giovanni Canti ³³), per pubblicare alcune composizioni dal carattere salottiero, rispondenti ai gusti delle nobili alunne, seguite regolarmente anche nei giorni della carriera teatrale. ³⁴ Della sua notorietà milanese testimonia una lettera firmata dal pittore Roberto Garavaglia il 6 agosto 1841 e indirizzata a Trento al conte Matteo Thun: «Dica a David che la sua bellissima Cavatina continua a fare un giro trionfante in tutti i nostri saloni e che ieri mi trovai a caso da elegante signora che tiene scelta società e mi fece molta meraviglia il sentir cantare quell'aria, senza sapere in che maniera l'abbia avuta, almeno io certo non gliela diedi, ma già è il solito, la si trascrive dall'uno all'altro senza tanti scrupoli». ³⁵

La sirena meneghina tuttavia non riusciva ad allontanare Davide Urmacher dalla prediletta Trento, dove consolidava la sua reputazione attraverso una serie di importanti commissioni e collaborazioni. Nel dicembre del 1845, per esempio, partecipava alle grandi feste organizzate per celebrare i trecento anni dall'apertura del concilio tridentino, quando in piazza si schieravano sei bande in alta uniforme e al Teatro sociale si esibiva il giovane contrabbassista Giovanni Bottesini, mentre nel Duomo si rispondeva con messe e vespri solenni, composti, per l'occasione specifica, da

³⁰ «Il Pirata», a. 1, venerdì 24 luglio 1835, p. 28. Questa rappresentazione è ricordata anche da G. Salvioli nella *Rassegna bibliografica* di «Archivio Veneto», vol. XXIV, parte I, a. 1882, pp. 409-432: 425: «(Davide Urmacher. Scriveva la musica del dramma il Masnadere, rappresentato al teatro Sociale di Trento in occasione della Fiera di san Virgilio [sic!], 1835».

³¹ BCT, t-MLT 63.

³² Questa ipotesi è confermata anche dallo *status* del manoscritto originale al quale manca l'intero secondo atto. BCT, t-M 6595 I, II, III.

³³ A questi anni risale, ad esempio, la pubblicazione delle *Variazioni brillanti con introduzione e Finale sopra un tema della Norma*, Milano, Canti [1839]. La composizione è dedicata alla moglie di Matteo Thun: «Alla Nobil Donna Contessa Raimonda Thunn-Hohenstein Degli armonici studi cultrice il Maestro Davide Urmacher questo suo componimento devoto dedica e consacra» (BCT, t-M 6568).

³⁴ Alla contessina Paolina Prina è dedicata la romanza *Amo l'ora del giorno che muore* con testo di Andrea Maffei (APTn, ATCT, t XXI 247). Sull'*Album* musicale di Raimondina Thun l'Urmacher musica un testo di Metastasio, *Di due bell'anime che amor piagò*, chiuso dalla relativa dedica: «Per la Nobilissima Signora Raimonda Contessa Thun Hohenstein. Trento li 12 Luglio 1839. Il Maestro Davide Urmacher». Altre composizioni sono indirizzate alle contesse Carolina d'Arsio, Antonia e Maria "sue scolare", a "Madamigella" Elena Baldessari, a Gioseffina Vinciguerra, Pietro degli Alessandrini ecc. romanze, cantate, duetti e brevi pagine pianistiche spesso poi diffuse attraverso la stampa coinvolgendo una casa editrice locale, la Zippel e Godermaier.

³⁵ APTn, ATCT, A 126.8 (2). Il documento è richiamato in EMANUELA ROLLANDINI, *Matteo Thun e le arti. Le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2010 (Monografie, LXXI), pp. 206-207. Più tardi, verso il 1850, l'Urmacher parteciperà pure, almeno nello spirito, al movimento risorgimentale pubblicando, da "tirolese", presso l'editore milanese Giovanni Martinghi un *Omaggio alla prode armata italiana*, una marcia eroica per pianoforte (Si legga, in proposito, RENATO LUNELLI, *Spunti musicali nel Risorgimento trentino*, in *Convegno storico trentino*, Rovereto, Manfrini, 1955, pp. 183-230).

Johann Baptist Gänsbacher, Jacob Sgraffer, Stephen Stocker, Anton von Mayrl e, per l'appunto, Davide Urmacher. Quest'ultimo aveva scritto per la circostanza un *Te Deum* «a tutte voci, concertanti e cori, organo ed orchestra» giudicato dal maestro padovano Gaetano Dalla Baratta opera piena di «spontaneità, canto semplice e nobile, ed eccellente contrappunto di parti», il che, secondo il Dalla Baratta, qualificavano la partitura come «cosa finissima».³⁶

La ricostituzione, negli anni Quaranta, della Società filarmonica all'interno dell'Istituto sociale e, soprattutto, il ricomporsi dell'orchestra grazie all'impegno del maestro Gaetano Dalla Baratta, restituiva vigore anche alla Cappella musicale del Duomo che, sotto la direzione di Antonio Musch (1845-1851) rinnovava organici e repertori.³⁷

A questa ripresa contribuiva pure Davide Urmacher, licenziando una serie di composizioni sacre: cinque *Messe* a quattro voci miste e orchestra, una *Messa solenne* a tre voci virili e grande orchestra datata 1849, la *Messa doppia di seconda (e prima) classe* per coro e organo (l'unica stampata da Monauni negli anni Cinquanta, oggetto di questa edizione), alcuni *Te Deum*, *Ave Maria*, *Salmi*, *Requiem*.

Lo stile di scrittura risente della dominante estetica melodrammatica cominciando dalla struttura dell'organico, formato da archi e fiati al completo (flauti, clarinetti, fagotti, corni, trombe, tromboni, timpani), organo, cori e voci concertanti. Si può comunque condividere il sintetico giudizio lasciato da Giuseppe Greggiati sul frontespizio del *Te Deum in Do magg.* per tre voci maschili e orchestra composto ed "eseguito per il Sovrano" nel 1836: «Componimento discreto ma eccessivamente lungo e con inutili ripetizioni».³⁸

Il progresso della Filarmonica incentivava in Davide Urmacher pure la creatività cameristica e sinfonica. In questo stesso periodo (fra il 1840 e il 1855) nascevano infatti i tre *Trii per archi e pianoforte* – il primo proposto nella sala dell'Istituto sociale il 19 marzo 1847³⁹ – e quindi le otto *Sinfonie per orchestra*, una eseguita sempre nell'accademia del 19 marzo 1847, un'altra scritta esplicitamente «per la Società filarmonica Trentina ... nel 1852».⁴⁰

Sono composizioni significative di quel sottobosco d'attenzioni alla cultura strumentale, sempre coltivato nell'Italia del melodramma, cui l'Urmacher partecipa con la cifra ricercata dei suoi Trii, impreziositi dall'espressione aggraziata dei movimenti lenti, mentre indulge maggiormente all'enfasi teatrale nei lavori sinfonici (in realtà meglio definibili come Ouverture), evidentemente guardando alle richieste di comunicatività semplice e diretta di un pubblico più vasto, misurando la scrittura con le forze strumentali a disposizione *in loco*.

Alle esigenze dell'insegnamento privato rispondeva invece il progetto di un *Album musicale*, reso pubblico nel settembre 1852 dallo stabilimento litografico di Giovanni Zippel che, nel presentarne l'indice generale e nell'annunciarne la diffusione in dieci dispense a cadenza quindicinale, invitava il pubblico alla sottoscrizione.⁴¹

Questa raccolta di «pezzi vocali per camera con accompagnamento di Pianoforte», pubblicizzata anche nella vicina città di Rovereto, veniva purtroppo interrotta dopo i primi tre fascicoli.⁴²

L'attività didattica dell'Urmacher assumeva un breve contorno istituzionale con l'incarico di insegnante di canto nell'Imperial Regio Ginnasio Liceale di Trento (due ore appena alla settimana nel-

³⁶ GAETANO DALLA BARATTA, *Carteggio particolare. Trento... gennaio*, in «Gazzetta musicale di Milano», a. V, n. 6, Domenica 8 febbraio 1846, pp. 45-46.

³⁷ Cfr. DANILO CURTI, *La Cappella musicale del duomo di Trento*, in *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento, Alciogene, 1985, pp. 95-168: 122-125. Per i rapporti fra Istituto sociale e Società filarmonica si veda ANTONIO CARLINI, *I Filarmonici e la Scuola musicale di Trento nella prima metà dell'Ottocento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XX, 1985, n. 1, pp. 98-123: 106.

³⁸ Ostiglia, Fondo musicale Giuseppe Greggiati, Mss. Mus. B 1333, 1334, 1335.

³⁹ Trento, Archivio Società Filarmonica, Mazzo Concerti.

⁴⁰ BCT, t-M 6581. Di queste otto sinfonie solo una (in *mi min.*) è stata recentemente pubblicata per cura di Roberto Gianotti nella Collana Musicisti Trentini, della Società filarmonica di Trento (C.M.T. 11, 1989).

⁴¹ «Il Messaggiere tirolese di Rovereto», sabato 25.IX.1852, n. 116. Lo stesso annuncio era riportato dalla «Gazzetta del Tirolo italiano», 18.IX.1852, n. 113, p. 452.

⁴² Questi i titoli stampati: *L'invito*. Duetto per mezzo Soprano e Tenore (BCT, t-M 343); *La Sposa*. Cantata per Soprano (BCT, t-M 6574); *Ad Elisa*. Romanza per Contralto (BCT, t-M 6569) tutte stampate a Trento nel 1852 da Zippel e Godermaier. La cantata *La Sposa* era stata probabilmente scritta per la seconda moglie di Matteo Thun, Carolina d'Arsio. Nell'archivio musicale dei Thun si conserva infatti una elegante copertina decorata e manoscritta con lo stesso titolo.

l'anno accademico 1859),⁴³ mentre proseguiva la creatività indirizzata al supporto pedagogico con la pubblicazione del *Breve trattato di armonia* a Trento presso Zippel,⁴⁴ e la composizione di alcune pagine corali riservate alle voci femminili istruite da Giovanna Bentivoglio, moglie del presidente della Filarmonica e segretario del comune di Trento Emiliano Rossi (1831-1892). La moltiplicazione degli impegni e dei lavori dell'Urmacher negli anni Cinquanta/Sessanta si spiega leggendo una lettera scritta al Municipio dal presidente della ricostituita Società filarmonica Emiliano Rossi nel dicembre del 1859. Nella lettera il Rossi mette a confronto la situazione della musica in città prima e dopo la ricostituzione della Filarmonica.

«Un solo Maestro di Pianoforte rappresentava in Trento l'istruzione musicale, e realmente mancando pubbliche scuole pei privati bisogni era bastante. Presentemente ne abbiamo quattro occupati tutti non poco e qualcuno a segno da non poter mai supplire alle ricerche che gli vengono fatte.⁴⁵ Ed è tanto vero che gli allievi di fortepiano si moltiplicarono assai da alcuni anni, che prima il paese possedeva solo pochi e vecchi stromenti; ora avrà almeno triplicato il numero coll'acquisto per di più di 15 o 20 stromenti sortiti dalle più accreditate fabbriche di Vienna e Francesi delle quali in addietro in Trento non si conosceva neppure l'esistenza; prima difficilmente si avrebbe ritrovato un pianoforte da prendere in affitto ora v'hanno due Negozj forniti di piccoli depositi e quasi sempre inferiori alla ricerca. Il Canto si insegnava privatamente anche in addietro dal Maestro di pianoforte ma aveva pochissimi allievi; ora l'apposito Maestro oltre l'istruzione pubblica ha molte altre lezioni private, e ne hanno pure gli altri maestri di pianoforte».⁴⁶

Al 1870 risale probabilmente l'ultima composizione a stampa di Davide Urmacher: un *Salve Regina* per canto e voce su testo di Giacomo Zanella, pubblicato quale supplemento della rivista musicale-letteraria «La Melodia», stampata a Padova nel 1870 da Melchiade Giammartini. Un'occasione procacciata sicuramente ancora dall'amico Matteo Thun al tempo trasferitosi nella città del Santo con la famiglia. La partitura, infatti, risulta dedicata «Alla contessina Giovanna Thunn».⁴⁷ Gli ultimi anni, come testimoniano le sue lettere, furono segnati dal decadimento fisico, con frequenti malesseri e indisposizioni, supportati tuttavia dal sostegno amorevole delle sue nobili allieve. Le famiglie dei conti Thun, dei conti Mancini, Artz e Martinengo, dei baroni Salvadori, degli a Prato a Segonzano non lo abbandonarono, sostenendolo affettivamente ed economicamente. Fino all'ultimo trova «solievo scrivendo qualche cosa», appagato dal ricordo di tutte «quelle famiglie che [aveva] frequentat[o]».⁴⁸ Affettuoso e riconoscente fu il saluto tributatogli da tutta la città nel momento della scomparsa. Il rito funebre veniva celebrato la mattina del 19 febbraio 1875 nella chiesa parrocchiale di san Pietro, accompagnato dal «corpo corale addetto alla Società filarmonica al completo, e le altre istituzioni musicali cittadine».⁴⁹ La sua memoria rimaneva comunque vivida in città, se l'anno successivo, il 14 marzo 1876, la Società filarmonica, grazie a sostanziose «sottoscrizioni di amici dell'egregio defunto», faceva celebrare in duomo una messa solenne in ricordo dell'ultimo musicista domestico della nobiltà trentina.⁵⁰

⁴³ ANTONIO CARLINI, *Dalle cantorie ai conservatori*, in ANTONIO CARLINI, ANTONIO CEMBRAN, ARMANDO FRANCESCHINI, *Le scuole di musica nel Trentino*, Trento, Alcione, 1986, pp. 15-65: 57.

⁴⁴ Su questo trattato – un volume agile che doveva essere seguito da una seconda parte riservata alle modulazioni alle tonalità lontane mai pubblicata – si sono formati diversi musicisti trentini (Carlo Chiappani ed Emiliano Rossi *in primis*) sino al fondatore del Club Armonia, mandolinista e direttore della Fanfara Vigilio Kirchner (1873-1947). Ligio alle teorie classiche, l'Urmacher qui dimostra che «qualunque dissonanza (sia semplice od alterata) è sempre un accordo derivato dalla settima di dominante».

⁴⁵ Dal censimento compiuto nel 1865 la città di Trento risultava abitata da 16.053 persone. Fra queste figuravano residenti quattro maestri di musica (escludendo quelli assunti dalla Filarmonica): Davide Urmacher, l'amico Antonio Micheletti, Luigi Ciecchetti e Giuseppe Bertolasi tutti dediti all'insegnamento privato. BCT, Archivio comunale, *Registro anagrafe a. 1865*.

⁴⁶ Trento, Archivio Società Filarmonica, Mazzo n. 1. *Relazione al Municipio di Emiliano Rossi, dicembre 1859*.

⁴⁷ Come figura dal *colophon*, l'Urmacher era collaboratore stabile della rivista assieme agli amici Achille Galli e Gaetano Dalla Baratta.

⁴⁸ Lettera al conte Matteo Thun, Trento 29 novembre 1874 (APTn, *ATCT*, A 128.6 (10)).

⁴⁹ «Il Trentino», a. VIII, 19.I.1875.

⁵⁰ Trento, Archivio Società Filarmonica, *Gestione della Società Filarmonica per gli anni 1869-70 inclusivi l'anno 1878*. Le musiche del maestro Urmacher venivano lasciate in dono alla Società filarmonica e ora sono conservate nella Biblioteca comunale di Trento assieme a tutto il Fondo della Filarmonica. Altre opere del Maestro si trovano in: APTn, *ATCT*; Trento, Museo storico; Rovereto, Biblioteca civica; Bolzano, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Alberti; Milano, Biblioteca del Conservatorio; Ostiglia, Fondo Musicale Giuseppe Greggiati.

Appendice

Lettere di Davide Urmacher

Riferimenti archivistici

ACMe = Mezzolombardo, Archivio comunale
APTn = Trento, Archivio Provinciale
ATCT = *Archivio Famiglia Thun di Castel Thun*
ASTn = Trento, Archivio di Stato
BGc = Bergamo, Biblioteca civica
BCT = Trento, Biblioteca comunale

1.

APTn, ATCT, D 31.2 (11)

Pregiatissimo Sig. Don Giuseppe [Pinamonti]
Mezzo Lombardo 12 Gennaio 1827

A Monsieur
Monsieur l'Abbè Joseph Pinamonti
Chez le Comte Leopold Thunn a Trente

Dopochè V.S. ebbe tanta bontà per me, specialmente con disturbarsi d'andare al Circolo, onde abbia evasione le mie bugiere, io fui molto negletto a fare i miei ringraziamenti. Prolungai fino a queste scorse feste, onde augurarLe unitamente al Sig.r Conte Matteo le felicitazioni pel nuovo anno; ma appunto la vigilia fui costretto a farmi cavar sangue per un forte mal di petto, che ora fu cangiato coi tormenti delle emoroidi. Io sarei già partito per Innsbruck, ma a dire il vero un poco la salute, un poco il freddo, e di più una vista propostami in Italia sono i motivi che qui trattengonmi come può essere che vadame bene, quest'ultimo prego di tacere. Accolga ora i miei ringraziamenti unilatamete alle felicitazioni da me trascurate; così pure al Sig.r Conte Matteo a cui spedisco la promessagli mia Marcia e per l'interesse di non averla speditagli prima gliela mando doppia cioè anco a quattro mani. Prego a tutti come a V.S. crede i miei convenevoli, mentre con profondo rispetto, e stima ho il bene di dirmi Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Davide Urmacher

2.

APTn, ATCT, E 81.12 (3)

All'Ort.smo Sig.r il
Signor Pietro Colmano Agente generale de Sig.r Conte Leopoldo Thunn
in Castel Thunn
Trento 25 9bre 1842

Preg.mo Sig.r Pietro

Prima di tutto Le chiedo scusa, se non Le scrissi prima. Le inchiudo la ricevuta del Sig. Volpi, l'altra de mercanti non me la fecero, giacché eglino pure non aveano lettera; consegnai loro però il danaro alla del Bortolino, ed hanno cassato nel loro libro. La prego di scusarmi della mia tardanza; la prego inoltre alla Sig.a [Gessirina] e Mama de' miei doveri, alle raggazzine e così tutti i miei cordiali saluti. Dove vaglio mè comandi, che non fa, che procurarmi un piacere. Riverendola distintamente ho il bene di dirmi.

Di Lei aff.mo ed obbligatissimo Servidore, ed amico
Davide Urmacher

3.

APTn, ATCT, A 101.11 (8)

Alla Nobilissima Signora la Signora Contessina Carlotta Arz a Seconzano
Castel Thunn 3 settembre 1840

Nobilissima Signora Contessina

Sono assai spiacente per essermi conteso di fare un preciso dovere colla Nobilissima di Lei Famiglia, col venire in Seconzano, e nello stesso tempo di procurarmi un piacere; ma fin'ora non potei nemmeno andare da mia madre, e solamente la ventura settimana potrò rivederla; indi ritorno per qualche giorno a Trento, e se saranno ancora in Seconzano farò una volatina. La prego perciò di fare le mie scuse presso i Signori Conti Genitori, unitamente a' miei bacciamani, ed a tutta la gentile frattelanza i miei convenevoli; si diverti bene sul suo graziosissimo stromentino. Accolga i sentimenti di stima, con cui mi professo.

Della Nobilissima Signora Contessina
Umilissimo Devotissimo Servitore vero
Davide Urmacher

4.

APTn, ATCT, A 98.7 (20)

Nobilissima, ed Illustrissima Signora Contessa
Trento 13 giugno 1842

Eccomi tutto contento, e superbo di poter dar qualche relazione dell'opera, come la Nobilissima Signora Contessa prima di partire imposemi. Ora senza voler sindacare dico la mia opinione alla buona.

Solamente iersera dodici Giugno andò in iscena la Marescialla; lo spartito generalmente non piacque, ed io pure m'aspettava qualcosa di meglio; e nemmeno pare adatto per tutti i soggetti che lo eseguiscano.

Il Basso Torri sembrami, che abbia bisogno ancora di studio, la sua voce bensì robusta richiede educazione.

La prima donna Tavola dottata d'una bella voce, e canta bene, ma la vorrei in certi punti più animata.

Il tenore Milesi rascosse i maggiori applausi, e non senza merito ma in alcune frasi sarebbe da desiderarsi meno esaltato, e che gridasse meno.

La Scheggi è quello, che era prima.

Il pubblico, è assai contento de' cantanti, ma grida contro lo spartito, e principiò ormai con delle pasquillate.

Tutti della di Lei Nobilissima Famiglia godono perfetta salute, nonché i conoscenti. Per me fu un dovere assai dolce di averla potuta aggradire, e se in molte cose ho errato mi rimetto all'altrui opinione.

Accolga i sentimenti di gratitudine,
e baciandole umilmente le mani mi protesto
Della Nobilissima ed Illustrissima Signora Contessa
Umilissimo Devotissimo obbligatissimo Servitore
Davide Urmacher⁵¹

⁵¹ Il riferimento è a *La marescialla d'Ancre* di Alessandro Nini con libretto di Giovanni Prati. Cfr. *Giovanni Prati e il melodramma. Saggi critici. In appendice ristampa anastatica dei libretti d'opera La marescialla d'Ancre e Giuditta di Kent*, a cura di ANNELY ZENI. Trento, Provincia autonoma di Trento. Assessorato Attività Culturali, 2006 («Quaderni – Trentino – Cultura», 10).

5.

APTn, ATCT, A 138.5 (1)

Nobilissimo Signor Conte
Trento 28 Luglio 1864

Ho ricevuta la gentilissima sua, per cui Le sono infinitamente obbligato; e prego di voler esser interprete de' miei sentimenti di gratitudine presso il Signor Conte Papà. Sento che è disposto di principiare lo studio della musica, perciò mi sarà cosa carissima di poter passare delle ore assieme. La settimana ventura, martedì, o mercoledì, approfitterò della loro indulgenza col portarmi in Castello. Io la ringrazio ancora della avuta bontà a darmi questa nuova riguardo la mia messa. Ora la prego di voler fare i miei bacciamani a' degnissimi suoi genitori, innoltre i miei convenevoli a tutti, mentre pieno di rispetto mi protesto

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Davide Urmacher

6.

APTn, ATCT, A 131.7 (6)

Nobilissimo Signor Conte
Graffiano 31 Agosto 1871

In verità che non so come principiare questa mia per esprimerle la mia riconoscenza. Più volte volea scrivere per sapere specialmente della salute del Signor Conte Leopoldo, avendomi detto il Signor Conte Mancini che lo avea trovato un po' abbattuto.

Io sperava sempre di rimettermi presto per venire in Castello. Ma dopo quindici e più giorni non sentiva nessun miglioramento. La Signora Contessa mi condusse da Radaeli, il quale mi ordinò di applicare le sanguisughe, e fecemi prendere delle pillole, inoltre bagni alle piante, ed al capo, e dopo qualche giorno progrediva assai bene. Ma i bagni al capo mi apportarono un raffreddamento al petto con forte tosse, di più sopraggiunse una fortissima febbre con dolori di basso ventre con quello segue dietro - per cui fui costretto di starmi tre giorni a letto. Ora mercè le cura di questa eccellente famiglia, e specialmente della Signora Contessa, che non mi abbandona ne' giorno ne' notte mi sento meglio.

Riguardo all'asfissia ho ancora dei giramenti di capo con ispossatezza alle gambe, per cui non potrei camminare che pochi minuti. Alla mia età non è cosa facile a rimettersi. Trovo qualche sollievo scrivendo qualche cosa, applicandomi bensì poco: sia che l'anima non pensi ad altro, o sia tutta occupata in un solo oggetto, in questo intervallo non sento nessun incomodo. Son sempre però il vecchio Adamo di buon umore.

Io spero ancora di poter passare qualche giorno, e rallegrarmi, in Castello, non so poi se le mie speranze saranno esaudite. Son due giorni che sono in piedi, almeno per qualche ora; e se non fosse sopraggiunta questa piccola borasca avrei scritto alle Signore Contesse. I Signori Conti Mancini fanno tanti, e tanti saluti, e sperano che si ristabilirà presto il Signor Conte Leopoldo.

La prego Signor Conte, dei miei bacciamani alla Signora Contessa, i miei convenevoli alla gentile, e carissima sua figliuolanza, Conte Martinengo, prego di non dimenticarmi don Andrea. La ringrazio ancora di tanta bontà. Accolga la mia indelebile riconoscenza mentre con tutto il rispetto mi dichiaro

Obbligatissimo Obbligatissimo Servitore
Davide Urmacher

7.

APTn, ATCT, A 128.6 (10)

Nobilissimo Signor Conte
Trento 3 novembre 1874

Ho ricevuto il suo ritratto, che per me è una carissima memoria, per cui accolga i miei sentiti ringraziamenti. Son lieto che sieno tutti arrivati felicemente in Padova, e che sono tutti in buona salute. Io sono da due giorni abbattuto; ripigliommi la tosse, e abbenché sia molle mi

da pensare, giacché si riproduce di quando in quando il cattaro di flemme, ed il respiro è pesante. Questo inverno mi tocca a star rinchiuso in casa; meno male se non succede di peggio. Però mi passo il tempo scrivendo musica.

Dottor Radaeli mi visita tutti i giorni con premura e bontà straordinaria. Io prego (d)ì fare i miei convenevoli a tutta la nobilissima sua famiglia, ringraziandola sempre per la premura che ha e che ha avuto sempre per me; nonché a tutti quei gentili signori, che si ricordano sempre di me. Ier l'altro ebbi la visita delle contesse sue zie, le quali per loro bontà le vedo di frequente, e m'hanno imposto di fare a tutti i suoi saluti. La ringrazio nuovamente per la speditami sua cara memoria, mentre con tutta stima mi dichiaro

Umilissimo Obbligatissimo servitore
Davide Urmacher

8.

APTn, ATCT, A 128.6 (10)

Nobilissimo Signor Conte
Trento 29 novembre 1874

Dopo tanti e tanti anni che la sua nobile famiglia è sempre stata a me benefica ora non so come esprimere i sentimenti della mia gratitudine per tanta generosità. Abbenché sia ancora in grado di potermi sostenere co' miei risparmi il rifiutare avrei tenuto per un'offesa.

Ho la fortuna che tutte quelle famiglie che ho frequentate non mi lasciano mancare niente. La famiglia Baron Savadori [*sic*, ma Salvadori] pensa pel mio vitto; così pure la famiglia conti Mancini. Se la mia malattia si aggravasse molto tempo non potrei reggere. Ma ora si fa più molesta, ora diminuisce. Queste ultime notti appena poteva respirare, oggidì invece ho la respirazione quasi libera.

Non sono più capace solo di spogliarmi. La notte non riposo, e solamente verso le nove di mattina mi addormento sino verso le dodici. Ora auguro a tutta la nobile famiglia i miei fervidi auguri pel nuovo anno, co' miei ringraziamenti per gli anni scorsi; raccomandandomi sempre alla loro benevolenza. Con Lei, Signor Conte, non ho termini per fare conoscere la mi(a) riconoscenza, prego di voler interpretare ciò che non posso esprimere.

A tutta la nobile famiglia prego de' miei convenevoli, nonché a quei buoni Signori che si ricordano di me, specialmente Galli. Quando scrivono al Conte Leopoldo prego de' miei sentiti auguri pel nuovo anno.

Accetti ancora i miei ringraziamenti, e mi creda
Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo servitore
Davide Urmacher

9.

**ASTn, Giudizio Distrettuale Mezzolombardo. Atti politici,
Busta 6, a. 1825, fasc. 89 e 171**

Nobile Rappresentanza

In forza del contratto la dimanda, e disdetta di questa Nob. Rappresentanza non hanno più luogo, essendo ormai spirato il tempo prescritto limitato a mesi sei prima che termini la locazione.

Nulla ostante lungi da simili puntigli, e non trovando la sua ricerca (di unire l'impiego di Sagristano cioè come tutto sotto il mio antecessore) in niun modo a me confacente, rinunzio al pross.o S. Martino al mio impegno.

Conchiudo e suplico, che a S.to Martino mi sia pagato puntualmente tutto quello che verrami de' miei salari caso contrario qualunque giorno, che rimaner dovrò (spirato il tempo della locazione) per non essere rimborsato, resterò a spese della Comune fino fatto il pagamento col risarcimento di qualunque danno, che nascer mi potrebbe. Se vi fosse qualche contrario entro otto giorni mi verrà riferito, mentre con stima, e rispetto mi dico

Della Nob. Rappresentanza Div.mo Um.mo Ser.e
Davide Uhrmacher organista
Mezzotedesco 30 maggio 1825

**ASTn, Giudizio Distrettuale Mezzolombardo. Atti politici,
Busta 6, a. 1825, fasc. 89 e 171**

All'Inc.to Imp. Reg. Capitaniato di Trento.

Umi.ssima Supplica di Davide Uhrmacher fu Organista di Mezzotedesco, onde ottenere come entro.

Inclito Imp. Regio Cap.to Circolare di Trento

Io sottoscritto ho servito in qualità d'organista, la Comune di Mezzotedesco, principiando a S.to Martino 1821, e terminando a S.to Martino 1825, senzaché la Comune abbia verso di me niuna lagnanza.

La locazione fu fatta per quattro anni ed in forza di questa per ambo le parti fu stabilito di presentare la disdetta sei mesi prima che questa termini.

La Comune lasciò spirare il tempo prescritto, e poi mi fu data la disdetta. Io risposi che questa non ha più luogo per la ragione, sopradetta, ma che nulla ostante la ricevo, imperciocché voglio essere in un Paese col piacer comune, e non solo con diritto; soggiunsi poi, che mancando la Comune al pagamento, non resterei a carico di questa fino che, questo fosse fatto, col risarcimento di qualunque danno che nascer mi potrebbe, e ne volli una copia dal Sig. Capo Comune. Intanto io intrecciai di un nuovo stabilimento, e delle lettere di raccomandazioni, onde portarmi in Vienna come Maestro de' musica; e riuscimmi essere certo in forza delle lettere sopradette di avere delle lezioni, ed inoltre di avere altre buone speranze, che formar potea la mia sorte. Intanto venne il tempo del pagamento; avendo finito il mio ministero, mi portai dal Sig. Capo comune, onde pregarlo per l'importo del mio salario consistente ad un dipresso in fiorini 190 abusivi come risulterà da' rispettivi conti, scaduti, parte l'anno 1824, e parte l'anno 1825; ma eccomi deluso al solito. Ogniqualvolta che pregai per una parte del mio salario quasi sempre fui costretto a ricorrere [sic] alla superiorità; questa volta credetti che se non altro l'onore e la verecondia potesse impegnare i rappresentanti la Comune, ad essere puntuali, ma invece trovai gente senza niuna equità (parlo di chi ne è la causa).

Ora eccomi senza appoggio senza niuna sussistenza privo del mio salario, dovendo vivere alla Locanda, e svanite le mie speranze che col mio nuovo stabilimento lusingarmi poteva, imperocché dovetti far ritirare le lettere di raccomandazione, a me di tale importanza, e già dover essere da qualche giorno al nuovo mio destino.

Eccomi di più bersaglio di derisione, mentreché ogni qualvolta mi presento al Sig. Capo Comune in vece del mio danaro ho in risposta che sono da pagare le pesche, e che so io, pagamenti che non hanno che fare col mio salario.

In questa maniera si mette in ludibrio e s'infrange le leggi della superiorità imperocché il disordine è tale che si frammischiano gli oggetti che questa ormai ha disposto per pagamenti, che se altro fosse il mio salario dovrebbe essere pronto giacché dev'essere rascosso da lungo tempo. È perciò ch'io supplico umilmente l'Incl. Ip. Reg. Cap.to Circolare onde degnar si voglia di farmi risarcire de' danni essendo questi per me non di lieve importanza dovendo rinunziare a quanto la sorte mi favoriva. Se poi la Comune è pupulare, che sia garante chi ne è la causa di tal disordine giacché questo danaro deve essere rascosso da molto tempo, e che sia immediatamente pagato di quanto mi viene.

Credo che il mio sentimento sia fondato sopra una base giusta, ed ognuno, trovandosi nel mio stato, sarebbe sforzato di ricorrere alle superiorità, ancor con più veemenza; imperciocché la ingiustizia usatami sorpassa fino i limiti dell'onore che persone disipline aver dovrebbero (parlo sempre di chi ne è la causa).

Persuasos della giustizia che chiedo umilmente, e riverentemente sono

Dell'Inc.o Imp. Reg. Cap.o Circolare di Trento

U.simo De.mo

Davide Uhrmacher Organista

Mezzotedesco il primo Xbre 1825.

[Rescritto a fianco dell'Ufficio: «Passi all'I.R. Giudizio di Mezzolombardo per gli usi del suo Ufficio. Dall'I. R. Capitanato del Circolo Trento li 5 Xbre 1825 Bertolini»]

«Passi alla registratura stante che l'entro indicato credito con decreto delli 30 Xbre venne ad istanza di (questo ufficio restituito) li 30 Xbre 1825»]

11.

**ASTn, Giudizio Distrettuale Mezzolombardo. Atti politici,
Busta 6, a. 1825, fasc. 89 e 171**

Lodevole Imp. Reg. Giudizio
Distr.le di Mezzolombardo

Il sottoscritto umi.smo Supplicante serve la Comunità di Mezzotedesco in qualità d'Organista. Bisognoso d'avere la mercede per cui serve non mancò di pregare, anzi d'importunare questo Sig. Capo Comune ogni altro giorno pel corso di due mesi onde volesse rilasciargli il corrispondente mandato da cui venne mai sempre lusingato, che subito, che vi sarà casa l'avrà. S'informò col Sig. Ricevitore, ed ebbe in risposta che se v'è un credito d'importo il Sig. Capo Comune passi il mandato per se. Non può comprendere il sottoscritto con qual diritto possa questo Sig.e Capo Comune ritenere la sua mercede scaduta l'anno 1824, e 1825 messa, e rascossa nei preventivi.

E' perciò egli costretto, suo malgrado di ricorrere al Lodevole Imp. Regio Giudizio D. le di Mezzolombardo Supplicandolo, che volesse ordinare a questo Sig. Capo Comune che gli debba immediatamente far pagare l'importo de' suoi salari, essendo l'unico mezzo di sua sussistenza. Egli è maggiormente sforzato, giacché questa Comune gli ha proposto altri patti, ch'ei non poté accettare, ed avendo qualche tempo di vacanze, è pure costretto d'intracciarsi un altro impiego. Il danno ch'egli ne ha non è lieve mancandogli questo danaro dovendo egli vivere nella locanda che potendo partire nulla gli costerebbe.

Supplica inoltre, che gli venga pagate tutte le giornate che per tal fine deve trattenersi, e qualunque danno, che nascer per ciò potrebbero.

Persuaso della Giustizia della sua domanda non dubita che questa Lod.le Imp. Reg. Giu.zio Dis.le ordinerà a questo Sig. Capo Comune quello che umilmente, e riverentemente domanda.
Mezzotedesco 15 Luglio 1825

Dev.mo Umil.mo Ser.re
Davide Uhrmacher Organista

12.

**ASTn, Giudizio Distrettuale Mezzolombardo. Atti politici,
Busta 6, a. 1825, fasc. 89 e 171**

Mezzotedesco li 17 luglio 1825

Lodevole Imp. Reg. Giudizio Distrettuale di Mezzolombardo.

Riacchiudendo la supplica di questo Sig. organista Davide Uhrmacher de' 15 corrente d.e pres.e 16 stesso intimata nel med.mo giorno di sera con decreto ordinante "di reperire entro 2 giorni per qual motivo non voglia pagare il supplicante" pel salario ancora dovutogli, conviene rispettosamente far presente: a) che ben volentieri supplirebbe il C. Comune a questo debito, se vi fosse cassa presso il Ricevitore; come di presente dichiara dalla qui prodotta a. [allegata] non esservi cassa alcuna disponibile, finché non vengano [incassati dei debiti e tasse vecchie: per esempio quelle del defunto Vigilio Pescatore] [Il sindaco lo chiama "inquieto creditore" e dice che non ci sono soldi in cassa: deve aspettare]

«[Il cassiere dichiara che in cassa] non tiene appresso di se la minima valuta ossia cassa comunale [17 luglio 1825]».

13.

ACMe, a. 1829, fasc. II, n. 55

Trento 8 Dicembre 1829

I sottoscritti nello scorso mese di settembre ricercati dal Sig.r Capo Comune di Mezzolombardo onde visitare l'Organo esistente nella venerabile Chiesa Parrocchiale di Mezzolombardo, e di dare il loro giudizio se questo nell'ultima ristaurazione sia stato da quello, che se ne assunse l'incarico debitamente messo a dovere. Dai sottoscritti visitato, certificano, che il Maestro ha adempito il suo dovere, e trovano l'Organo bene accordato, e migliorato.

In fede
Carlo Colò perito David
Uhrmacher perito

14.

BGc, Fondo Mayr, salone 9.3/2 corrispondenti vol. II c. 713.

Egregio Signore,

Io era già consapevole dell'ingenuità bontà di V.S. a cui tanto più mi vincola un'indelebile memoria di gratitudine non solamente per aver scorso minutamente il mio primo e tenue lavoro, ma bensì ancora per avermi dato (come giudice del bello) tutti i lumi necessari onde migliorarlo. Quando io avessi qualche speranza che questo mio spartito venisse eseguito, sarei pronto ad accingermi alla correzione; ma non avendo lusinga alcuna, ed essendo per così dire segregato dal mondo colto in punto di Musica, potrei fare un lavoro inutile. Circa l'estensione troppo acuta delle parti cantanti, così pel Soprano, come pel Basso, io avea in mira de' soggetti atti a sostenerle; ma ad onta della buona disposizione de' cantanti, vi sono stati altri intoppi. Io prego intanto, Signore mio buono, di volermi perdonare i tanti dati disturbati, e di voler proteggere uno, il quale non oblierà mai le obbligazioni, che con V.S. ha incontrato, e che pieno di profondo rispetto, e particolare stima ha il bene di dirsi

Trento 10 8.bre 1832
Dev.smo Obbl.mo umil.mo Serv.re vero
Davide Uhrmacher

15.

BGc, Fondo Mayr, salone 9.3/2 corrispondenti vol. II c. 714.

Egregio Signor Maestro

Non posso esprimere il piacere che recommi la pross. sua, e quanto Le sia grato per la bontà, e confidenza che V.S. ha con me. Eccomi a supplire in qualche maniera colla mia sincerità alla mancanza del mio sapere. Riguardo alle qualità morali del Sig. Betzdek, nel tempo ch'egli dimorò in Trento sono state tali che meritano la stima d'ogni onest'uomo.

Ora vengo all'abilità musicale lungi da dare un giudizio assoluto perché pur troppo capisco, che non sono da tanto: come Suonatore di Violino lo trovo troppo grande per fare il Maestro; come Maestro nel poco tempo che egli servì in Trento ridusse questa piccola orchestra disordinata, che non era più da conoscere, e sempre mostrò alle prove pazienza e carità. Circa gli allievi gratuiti, che in forza del suo contratto dovea instruire non n'ebbe che due, ed uno di questi sento generalmente che fece progressi vantaggiosi. Come direttore dell'Opera io non fui presente alle prove, però secondo l'opinione generale l'Orchestra andava a meraviglia. Ch'egli sia partito da Trento reputo un onore per lui perché la musica in questa Città è divenuta una cosa eterogenea, e non è possibile che uno di qualche merito possa adattarsi a restare fra questo spirito distruggitore, il quale si è già impossessato di troppo, onde questa povera arte musicale qui possa risorgere. Dopo la partenza del Sig.r Bezdek si è divisa la musica della Cappella del Duomo. Io fo i miei ringraziamenti per tanta bontà che V.S. mostrò sempre con me, e pregandola di voler continuarmi la sua benevolenza pieno di rispetto mi protesto.

Dell'Egregio Sig. Maestro
Dev.mo ums.mo obbl.mo obs.mo serd.re
David Urmacher
Trento 7 8bre 1838

16.

«Il Trentino», a. 4, n. 186, 17.VIII.1871.

Cronaca urbana
Trento 17 agosto.

La presidenza della società filarmonica locale ci interessa di pubblicare il seguente atto di ringraziamento:

L'egregio maestro signor Davide Urmacher con un tratto di squisita gentilezza presentò la scuola femminile di Trento annessa alla società filarmonica cittadina di un prezioso suo lavoro musicale. Sotto il titolo: *Coro - GIOIA E DOLORE - per le allieve della scuola femminile di canto diretta dalla signora Giovanna Bentivoglio - poesia di Rosa Piazza - musica di Davide Urmacher*

cher trentino - questo saggio fu diretto al sottoscritto colla seguente lettera:

“Mi pregio dedicare questo mio piccolo lavoro alla scuola femminile di canto da Lei promossa, e con molta premura e cognizione diretta dalla signora Benedetta Bentivoglio. Il chiaro progresso di questa scuola la deve sempre più raccomandare alla società ed al paese, dipendendo puramente dalla sua esistenza l’aver o meno delle forze musicali nella riga femminile, Sperando aggradito il piccolo mio dono mi professo
Suo affezionatissimo amico
Davide Urmacher”.

Quest’atto d’animo gentile qualifica i nobili sentimenti dell’egregio maestro, quanto a tutti noto per la sua valentia nell’arte, altrettanto caro per la gentilezza di modi. Il lavoro da lui dedicato alla scuola femminile, è lavoro di non piccola mole, ed al quale si addirebbe il titolo di *Cantata* anziché quello troppo modesto di *Coro*. E’ affidato all’accompagnamento di intera orchestra, e nel suo svolgimento interessa pure delle parti speciali alle quali fa corona il corale. Lo stile pastorale al quale è informata imprime a questa composizione una tinta affettuosa e toccante; la condotta e la parte armonica stanno all’altezza della ben nota perizia del maestro. - La società filarmonica, e la scuola femminile esternano all’autore gentile i sensi della più viva riconoscenza, e prevengono col desiderio il momento adatto per produrre al pubblico il pregiato lavoro.

Trento 17 agosto 1871
Dalla direzione della società filarmonica
Emiliano Rossi

L'opera per organo di Davide Urmacher

Paolo Delama

Lsei fascicoli, pubblicati separatamente a Trento per i tipi di Monauni¹ attorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento, raccolgono i brani che David Urmacher (1798-1875) compose per una *Messa doppia di seconda classe* (fasc. I e II), per una *Messa doppia di prima classe* (fasc. III e IV) *nei tuoni della chiesa secondo il corale per organo* e una serie di *Versetti, fughette e cadenze in stile legato e brillante da suonarsi ai vesperi* (fasc. V e VI).² Tale produzione, che di fatto costituisce l'opera omnia organistica, si inserisce nella tradizione liturgica del tempo e affonda le sue radici in una prassi, lunga qualche secolo come vedremo, nella quale l'organista aveva il compito di intervenire con competenza e arte nell'animazione delle due maggiori sinassi liturgiche della vita culturale della Chiesa e cioè la S. Messa e il Vespro. Le composizioni di Urmacher, dunque, ci offrono uno spaccato coerente e veritiero di quanto a metà Ottocento nella Diocesi di Trento si andava ascoltando in chiesa durante queste convocazioni ecclesiali; ma per comprenderne appieno sia la natura che la forma è necessario leggerle e analizzarle alla luce della prassi liturgico-musicale del tempo, iniziando dalle due Messe per organo.

LA PRASSI LITURGICA

Il titolo "Messa doppia" di prima o di seconda classe indicava un ordinamento gerarchico circa la solennità della celebrazione e, in particolare, specificava il massimo grado di importanza che era riservato ad alcune feste. Se andiamo a sfogliare, a titolo esemplificativo, il calendario liturgico nell'introduzione del messale di Pio V attorno al periodo natalizio, ritroviamo il titolo *duplex I classis* per il giorno di Natale (25 dicembre), e *duplex II classis* per i giorni seguenti 26 dicembre (S. Stefano protomartire), 27 dicembre (S. Giovanni Apostolo ed Evangelista), e 28 dicembre (Ss. Martiri innocenti); altre celebrazioni erano di ordine inferiore: *duplex*, *semi-duplex*, *simplex* ecc. Il grado di solennità non indicava, tuttavia, una liturgia particolare o straordinaria ma il fatto che la ministerialità e il canto dovevano essere attivati al massimo grado, prevedendo cioè che il suddiacono cantasse l'Epistola, il diacono il Vangelo, il celebrante cantasse le preghiere, tranne quelle previste *sub silentio*.

LA PRASSI MUSICALE

In queste tipologie di celebrazioni era richiesto, naturalmente, anche il canto del *Proprium* (le parti mobili) e dell'*Ordinarium* (le parti fisse): la presenza di un coro, di un gruppo di cantori o almeno di un solista era, dunque, indispensabile e ineludibile. Tuttavia, non solo nelle chiese minori ma anche in quelle più importanti, non era così facile garantire sempre tale servizio: ed è così che l'organo venne piano piano a sostituirsi – attraverso alcuni brani strumentali – almeno per il *Proprium*, notoriamente di più difficile apprendimento ed esecuzione. Ecco allora comparire nelle raccolte organistiche (e lo ritroviamo anche nelle pagine di Urmacher) una *Sonata per l'Introito*, una per il Graduale *dopo l'Epistola*, per l'*Offertorio*, l'*Elevazione*, il *Communio* e, naturalmente, una per il congedo. Una prassi consolidata, in verità, già dai tempi di Frescobaldi e che ha visto fiorire una letteratura organistica di grande rilievo fino a tutto

¹ Si veda la voce *Monauni* a cura di Marco Gozzi in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, *ad vocem*.

² La presente edizione moderna fa riferimento agli esemplari conservati presso la Biblioteca comunale di Trento – TN, BC, t-M 6567 (fasc. 1, 2) – e l'Archivio provinciale di Trento: Fondo Thun, ttXXI 584 - 585 (fasc. 3, 4), ttXXI 697 - 698 (fasc. 5), ttXXI 699 (fasc. 6).

l'Ottocento, come queste stesse pagine stanno a dimostrare. Quanto all'*Ordinarium*, già dai tempi antichi era invalsa la pratica dell'*alternatim* cioè di dividere in versetti i testi del *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus Dei* e affidarli alternativamente al coro e all'organo: come conseguenza negativa tale prassi portava inevitabilmente a decurtare i testi a metà, posto che, mentre si suonava, il versetto con l'organo il testo veniva a mala pena recitato a voce. «Quando a cantare con organi si stea / che or sì or no si intendon le parole» (Purg. IX, 144-145): già ai tempi di Dante l'*alternatim-praxis* era consolidata, ma occorrerà aspettare il sec. XVII per vedere stampate le prime raccolte con i versetti per organo composti appositamente per tale impiego. E non tarderà il *Cærimoniale episcoporum*³ del 1600 di Clemente VIII a regolamentare la prassi per i momenti in cui l'organo sarà chiamato a divenire protagonista, e cioè per i Vespri ma anche per la Messa:

9. In Missa solemnè pulsatur alternatim cum dicitur *Kyrie eleison* et *Gloria in excelsis etc.* in principio Missæ; item finita Epistola, item ad Offertorium, item ad *Sanctus etc.* alternatim, item dum elevatur Sanctissimum Sacramentum graviori et dulciori sono, item ad *Agnus Dei* alternatim, et in versiculo ante oratione post Communionem ac in fine Missæ.

10. Sed cum dicitur *Symbolum* in Missa, non est intermiscendum organum, sed ea per chorum cantu intelligibili proferatur.

11. Cavendum autem ne sonus organi sit lascivus aut impurus, et ne cum eo proferatur cantus, qui ad Officium, quod agitur non spectent, ne dum prophani, aut ludrici, nec alia instrumenta musicalia præter ipsum organum addantur.⁴

La citazione ci indica chiaramente che Urmacher, al pari di tanti altri colleghi italiani, non ha tenuto conto del divieto di utilizzare il *Credo* per l'*alternatim*, dato che nella sua Messa di I classe ha inserito tutti i versetti, sia strumentali che vocali, anche per la professione di fede. E dire che pure nella Diocesi di Trento in tal senso altri richiami più recenti erano stati fatti per regolamentare la prassi dell'*alternatim*. Ci aveva pensato, per esempio, don Nicolò Toneatti, «prefetto de' chierici nel P.V. Seminario di Trento», attraverso un libro pubblicato a Trento nel 1849 (poco prima, dunque, che Urmacher stampasse le sue Messe) sempre per i tipi di Monauni e cioè *Regole principali del Canto gregoriano e cantilene più necessarie a sapersi ad ogni ecclesiastico*.⁵ Il titolo del volume indicava chiaramente i destinatari dell'opera anche perché la «cura delle sagre Cerimonie e del canto ecclesiastico» – come si dice nell'introduzione – stava «a cuore all'Altezza Reverendissima dell'attuale Principe Vescovo Giovanni Nepomuceno de Tschiderer», il quale, in occasione della festa di S. Cecilia di sei anni prima, pubblicava una lettera nella quale auspicava che «i suoi Chierici dalla scuola del canto ecclesiastico abbiano a riportare un distinto profitto».⁶

Proprio nell'appendice II l'autore si prefigge di chiarire «quanto dee sapersi dagli Organisti,

³ *Cærimoniale episcoporum iussu Clementis VIII pontificis maximi, novissime reformatum*. Roma, Tipografia poliglotta, 1600. Un esemplare è presente anche in Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Feininger, FSG 23. Ristampa anastatica, Roma, 2000, Libreria editrice Vaticana.

⁴ *Cærem. Episc.*, cit., Libro I, cap. XXVIII. «9. Nella Messa solenne si suona l'organo alternatamente quando si dice il *Kyrie eleison* e il *Gloria in excelsis* all'inizio della Messa, poi finita l'Epistola, poi all'Offertorio, poi al *Sanctus* alternatamente, poi mentre si eleva il Santissimo Sacramento con suono più grave e più dolce, poi all'*Agnus Dei* alternatamente, nel versetto prima dell'orazione dopo la Comunione, e alla fine della Messa. 10. Ma quando si dice il *Credo* nella Messa, non si deve alternare con l'organo, ma le parole siano proferite dal coro con un canto comprensibile. 11. Occorre stare attenti che il suono dell'organo non sia lascivo o impuro e che con esso non siano cantate parole che non hanno attinenza con l'Ufficio che si sta celebrando, o che non siano profane, o scherzose, e che non si usino altri strumenti fuori dell'organo».

⁵ NICOLÒ TONEATTI, *Regole principali del Canto gregoriano e cantilene più necessarie a sapersi ad ogni ecclesiastico con due appendici sul canto semifigurato e sull'ufficio di organista*, Trento, Monauni, 1849.

⁶ Ivi, p. IV.

affinché giusta le prescrizioni di S. Chiesa adempiano lodevolmente ai doveri del loro ufficio».⁷

D. Nella Messa:

1. Mentre il Celebrante esce di sagrestia, finché arriva all'altare.

N.B. *Nelle Domeniche dopo l'Orazione Exaudi nos, Domine etc. che si dice in fine dell'aspersione, si potrà suonar l'organo, mentre il Celebrante si para per la Messa, e viene all'Altare.*

2. Dopo il v. *Sicut erat* in luogo della ripetizione dell'Introito.

3. Ai *Kyrie*, ed al *Gloria in excelsis* alternativamente.

4. Dopo l'Epistola sino al Vangelo; sebbene sembri cosa più lodevole, che dal Coro si canti qualche verso del Graduale. (V. Caerem, ord. Rom. ad usum Ord. Min. Conv. loc. cit. ed il Bauldry Part. I. cap. 8).

5. Quando dopo il Graduale evvi qualche sequenza, come accade in tutta l'ottava di Pasqua, sì nella sua Festa, che durante l'ottava, nella Messa del Trafiggimento di Maria Vergine, la si deve alternare col suon dell'organo.

6. Dall'Offertorio sino al Prefazio.

N.B. *È proibito alternare coll'organo il Simbolo, il quale deve essere cantato tutto dal coro. "Cum dicitur Symbolum in Miss, non est intermiscendum organum, sed illud per chorum cantu intelligibili proferatur" (Caerem Episc. L. I. cap. XXVIII. n. 10).*

7. Dal *Sanctus* alternativamente sino al *Pater noster*.

8. Agli *Agnus Dei* a vicenda.

9. Dopo gli *Agnus Dei* fino alle ultime Orazioni *exclusive*.

N.B. 1. *Il Belli (nel luogo di sopra citato, n. 19) dice, che si dee cantare sì l'Offertorio, che il Communio, e suonare di poi nello spazio, che rimane dopo l'Offertorio sino al Prefazio, e dopo il Comunio sino alle ultime Orazioni.*

2. *Se si fa la Comunione del Clero o del popolo del Clero o del popolo, si cessi di suonare, tostochè il Celebrante ha ricevuto il Ss. Sangue, e si ripigli il suono dell'organo, quando egli incomincia a distribuire la Ss. Eucaristia.*

10. Dopo il v. *Ite Missa est*, o *Benedicamus Domino*, finché il Celebrante sia ritornato in Sagrestia. [...].⁸

Sulla base di questi dati è possibile meglio interpretare le pagine del nostro compositore, a partire da qualche approfondimento sulle questioni riguardanti lo stile compositivo e la parte vocale inserita tra i versetti d'organo.

LO STILE COMPOSITIVO

Le due Messe scritte da Urmacher ci riconsegnano un panorama musicale ben definito, con fedeltà e schiettezza, circa le tendenze stilistiche in voga al tempo: ravvisiamo, infatti, quelle forme espressive che nella letteratura organistica ottocentesca italiana erano debitrice al mondo teatrale quanto all'idioma musicale, e al mondo bandistico quanto al gusto timbrico.

Nella scrittura prevale abbondantemente la melodia accompagnata: si tratta di un melodizzare ampiamente condizionato dalle arie d'opera, con le tipiche evoluzioni solistiche, gli abbellimenti e le cadenze del "bel canto"; e l'accompagnamento, parimenti, risente degli stilemi compositivi che si rifanno all' "orchestra chitarristica" con il tipico tocco del basso in battere, seguito dagli accordi ribattuti, o al basso albertino di sapore galante. Lo stile polifonico-contrappuntistico è del tutto assente e se qualche volta si tenta di dare qualche parvenza di gravità (come dei Preludi), nondimeno si cede talvolta a un accompagnamento di note ribattute, con una pulsazione ritmica irrefrenabile. Le scelte timbriche sottese a questa scrittura trovano

⁷ Ivi, p. V.

⁸ Ivi, pp. 126-127.

ampia giustificazione sugli strumenti d'epoca: vengono privilegiati i registri "spezzati", divisi cioè in bassi e soprani per permettere, pur sull'unica tastiera disponibile, l'utilizzo di sonorità diverse per la mano destra, cui si affida la melodia con i registri più sgargianti dal sapore solistico (cornetti, trombe, flauti ecc.), e per la mano sinistra per l'accompagnamento con i registri di fondo o ad ancia come i fagotti. Alla pedaliera, molto limitata nell'estensione, è affidato qualche tocco cadenzale per il puro supporto armonico. Ecco così tracciati i lineamenti fondamentali di quegli strumenti che anche in Trentino si ritrovavano a metà Ottocento: il Cadei a Darzo (1831), i Damiani a Tavodo (1831), a Cavedine (1837) e a Pomarolo (1838), il Serassi a Caldonazzo (1836), il Boccagni a Campi di Riva (1853), l'Agostini a Mattarello (1855), quello di Zarantonelli a Pinzolo (1857), per citare solo alcuni di quelli ancora esistenti, ma senza dimenticare, nel contempo, che a Trento in S. Maria Maggiore risuonava il maestoso organo Serassi (1827), in S. Pietro c'era il De Lorenzi (1860) e in Duomo – dal 1817 – l'organo Pomei, opportunamente rimaneggiato, era stato spostato dal secondo intercolumnio nord alla cantoria appositamente costruita davanti al rosone centrale in controfacciata dall'organaro tirolese Andreas Mauracher e ampliato poi dall'organaro Johann Georg Gröber di Innsbruck nel 1840.⁹ In tutti i casi si tratta di strumenti accomunati dallo stesso gusto musicale e che andavano ad ampliare il patrimonio organario settecentesco che era stato conservato ed, eventualmente, adattato alle mode ottocentesche. Strumenti che, certo, all'Urmacher, non erano sconosciuti. Forse anche questo è un motivo per il quale il compositore non indugia a puntualizzare le registrazioni per ciascun versetto; il tutto poteva essere ben adattato sugli strumenti presenti nelle chiese della Diocesi e agli organisti non servivano, certo, tante indicazioni sugli impasti sonori da utilizzare: più utili, invece, quei rari accenni come «con un registro poco brillante», «con registro dolce», o semplicemente «col piano» ecc.; molto più caratterizzati, per contro, i versetti «con voce umana», registro immancabile e destinato sistematicamente anche all'*Elevazione*, come da tradizione. Quanto al gusto musicale, oggi ci fa sorridere se lo pensiamo in accompagnamento a una Celebrazione Eucaristica, perché ritenuto più adatto a una sala da ballo o a un intrattenimento festaiolo, più che non a una Sacra Liturgia. Anche la Chiesa del tempo, in realtà, guardava con una certa diffidenza questi moduli compositivi che avevano del lascivo e che non riecheggiano più quella purezza e dignità del passato. Lo stesso Vescovo di Trento, Franz Xavier Luschin, nel giugno 1832 si sentiva in dovere di prendere posizione nei confronti della Cappella Musicale del Duomo (allora guidata dal rivano Giancarlo Colò) contro un «intollerabile abuso» che si perpetuava in Cattedrale, quel modo di far musica che «non corrisponde menomamente al fine per cui vien fatta» e anzi

«invece di servir il decoro alle sacre funzioni, e di accendere nei cuori dei fedeli lo spirito di pietà e di religione serve a distrarli non solo, ma quel ch'è peggio a risvegliare con melodie profane, atte piuttosto alle scene teatrali che alla gravità e mestà [sic] del culto di Dio, sentimenti ben lontani dalla pietà religiosa».¹⁰

Ugualmente la gerarchia romana, qualche decennio più tardi, si pronuncerà con veemenza contro questo modo di far musica così diffuso in Italia:

«È severamente vietato il suonare in chiesa ogni benché minima parte o reminiscenza di opere teatrali, di pezzi ballabili di ogni genere, come: Polke, Walzer, Mazurke, Minuetti, Rondò Scottisch, Varsoviennes, Quadriglie, Galopp, Controdanze, Lituane, ecc., di pezzi profani, come: Inni nazionali, Canzoni popolari, erotiche o buffe, Romanze ecc».¹¹

Era il 1884 (solo sette anni, dunque, dopo la morte di Urmacher) quando la Sacra

⁹ Per avere un quadro più dettagliato della situazione organaria nella diocesi di Trento mi permetto di rimandare a PAOLO DELAMA, *L'organaria in epoca cecilianiana: il caso del Trentino*, in *Fra Ratisbona e Roma: il Cecilianesimo nelle valli alpine*, Convegno di studi in occasione del ventesimo di fondazione del Coro Santa Lucia di Magras (18-19 settembre 2010), a cura di Antonio Carlini, Trento, Edizioni31, 2012, pp. 85-102.

¹⁰ Trento, Archivio Diocesano, Libro B 318, n. 1837. Sull'argomento si veda anche DANILO CURTI, *La Cappelle musicale del Duomo di Trento*, in ANTONIO CARLINI, DANILO CURTI, CLEMENTE LUNELLI, *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento, Alcione, 1985, pp. 95-168.

¹¹ SACRA CONGREGAZIONE DEI RITI, *Regolamento per la musica sacra*, Roma, 1884, art. 11.

Congregazione dei Riti si esponeva con queste parole per regolare la musica in chiesa, e con essa il suono dell'organo. Il documento, divulgato con una lettera «Al ven. Clero della Diocesi» anche dal nostro Principe-Vescovo Eugenio Carlo Valussi il 25 marzo 1892,¹² era espressione della nuova sensibilità, satura dell'ubriacatura ottocentesca, con le sue arie d'opera riproposte in tutte le maniere, anche nelle trascrizioni organistiche, eseguite all'Offertorio o alla Comunione, o ricalcate, negli stilemi compositivi, nelle Sonate e nelle Sinfonie per organo con tanto di crescendo rossiniano.

Urmacher non tradisce questa tempra musicale: è pur vero che non ha mai assunto incarichi ufficiali in Cattedrale o altrove, né come organista né come maestro di cappella, salvo pochi anni in gioventù – dal 1821 al 1825 – a Mezzocorona;¹³ tuttavia egli non si sottrae dall'interpretare questo stesso gusto offrendo pagine organistiche come queste, destinate alle maggiori solennità dell'Anno Liturgico come Natale, Pentecoste, Tutti i Santi ecc., che sono sinceramente coerenti con quanto anche i più grandi compositori dell'epoca andavano pubblicando. Suggeriamo al lettore un itinerario ancora più interessante e cioè quello di ripercorrere la partitura di Urmacher per trovare la corrispondenza o meno rispetto a quegli auspici che ancora il Toneatti suggeriva circa il modo ritenuto «ecclesialmente corretto» di suonare con l'organo durante la S. Messa. È pur vero che il manuale citato era indirizzato «ad ogni ecclesiastico»; ma non deve essere sfuggito all'Urmacher quanto il Prefetto dei chierici aveva pubblicato, visto lo stretto legame del compositore con la committenza della Cattedrale.

«IV.º Sappia in fine l'Organista, come deve regolarsi nell'atto di suonare l'organo, cioè:

1. Egli deve col suono dell'organo eccitare i cuori de' fedeli a divozione, procurando di destare in essi quegli affetti, che sono proprj di ogni sacra funzione non solo, ma eziandio di ciascuna parte della medesima. E ciò si otterrà, se egli metterà in pratica gli avvertimenti, che quì gli si danno. [...]

C. Nella Messa:

- a) Dopo il v. *Sicut erat* nell'Introito si suoni l'organo con ispirito ed allegrezza, quindi si passi a suono grave e dimesso, che esprima l'affetto dell'umile supplica, che col *Kyrie eleison* si fa a Dio, terminandosi nel tono, in cui il Coro dee cantare i *Kyrie eleison*.
- b) Nel *Gloria in excelsis* si suoni allegro e festoso sino all'*Adoramus te*, dopo il qual verso si passi ad un suono molto grave, maestoso e divoto, il che si farà anche dopo i *Miserere nobis*.
- c) Dopo l'Epistola, quando si dice il Graduale coll'*Alleluja*, da prima il suono sia mesto e lamentevole, che poi passi ad essere festevole ed allegro; ma quando invece dell'*Alleluja* si canta il Tratto, si continui collo stesso suono mesto. Nel tempo pasquale, quando dopo l'Epistola si dicono subito gli *Alleluja*, si faccia udire un suono giubilante. Con un suono di giubilo si proseguiscano le strofe delle Sequenze *Victimae paschali*, e *Lauda Sion*; con un suono supplichevole quelle del *Veni sancte Spiritus*; e con un suono flebile e dolente quelle dello *Stabat Mater*.
- d) All'Offertorio il suono sia spiritoso e grave.
- e) Al *Sanctus* si risponda con un suono molto grave e maestoso, ed avvicinandosi la consacrazione, si suoni con poche voci e molta pausa; ma nello elevarsi il Ss. Sacramento si suoni con ogni melodia e gravità; quindi si può proseguire con un suono or mesto e dolente, or dolce e consolante.
- f) All'*Agnus Dei* il suono sia grave, quindi si passi ad un suono di poche voci, ma che facciano una dolce e divota armonia; ma dopo la Comunione il suono sia ilare e giocondo.
- g) Dopo l'*Ite Missa est*, od il *Benedicamus Domino*, nel tono, in cui terminò di can-

¹² GIOVANNI BATTISTA INAMA, MICHELE LESS, *La musica ecclesiastica secondo la volontà della chiesa*, Trento, Monauni, 1892, p. 363 e sgg.

¹³ ANTONIO CARLINI, CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei Musicisti nel Trentino*, Trento, Biblioteca Comunale di Trento, 1992, *ad vocem*.

tare il Diacono, s'incominci un suono tutto spiritoso e giubilante a piene voci; il che si osserverà nel fine di qualunque altra solenne funzione d'allegrezza».¹⁴

LA PARTE VOCALE

Quanto alla parte vocale, cioè ai versetti cosiddetti “gregoriani”, le Messe di Urmacher ci aprono a uno spaccato musicale e a un contesto storico davvero affascinante.

Il repertorio gregoriano, come è noto, aveva organizzato nei libri ufficiali, in particolare nel *Kyriale*, un buon numero di serie di “Messe”, intese come *Ordinarium*, che seguivano l'assetto gerarchico delle celebrazioni liturgiche: aprivano la raccolta naturalmente le più importanti, in *festivitatibus duplicibus*, di II e I classe, poi quelle *semiduplicibus*, in *dominicus diebus*, in *festis simplicibus*, più avanti si trovavano quella in *festis B. Mariæ Virginis*, e naturalmente quella *pro defunctis*. Questa sezione del *Kyriale* vide con le riedizioni, un ampliamento e una sistemazione sempre in divenire¹⁵ fino al *Kyriale* inserito nel Graduale del 1908¹⁶ prima, e del 1974¹⁷ poi, dove i cicli di Messe sono in numero di diciotto, e tutte con un titolo di riconoscimento, spesso tratto dalle parole iniziali utilizzate dai tropi del *Kyrie*: *Lux et origo*, *Alme Pater*, *Fons bonitatis*, *Cum júbilo*, *De angelis* ecc.: sono titoli, questi, che ai capocori di un tempo indicavano chiaramente un “colore”, una “veste”, quella “caratterizzazione” che la celebrazione assumeva di volta in volta.

Urmacher non sfugge alla regola ma, concedendosi un margine di adattamento che ci parla, ancora una volta, della prassi del tempo, utilizza, tra i versetti organistici delle sue due messe (di classe diversa), solamente la melodia gregoriana della messa doppia di I classe.

Nondimeno per alcuni brani, Urmacher, si serve di un'altra melodia, non appartenente a questa Messa gregoriana ma inventata *ex-novo* secondo fonti che allo studio attuale rimangono ignote. I brani che Urmacher ricalca su un *alternatim* basato sulle melodie gregoriane (però tratte tutte dalla *Missa in duplicibus I classis*) sono:

Kyrie e *Gloria* della Messa di I classe,

Sanctus e *Agnus Dei* della Messa di II classe.

Le sezioni che, invece, propongono un *alternatim* con nuova melodia sono:

Credo, *Sanctus* e *Agnus Dei* della Messa di I classe,

Kyrie e *Gloria* della Messa di II classe.

UN GREGORIANO “PURO”?

Le parti gregoriane sopraelencate in realtà vengono trascritte dal *Kyriale* in maniera approssimativa da Urmacher. Le imprecisioni saltano agli occhi se confrontiamo queste pagine con le fonti che al tempo erano “ufficiali” e cioè il *Graduale* (in due volumi)¹⁸ della *Editio Medicea*¹⁹ (1614) e recepita quale *editio typica* nel Graduale pubblicato da Pustet di Ratisbona nel 1871.²⁰

¹⁴ TONEATTI, *op. cit.*, pp. 127-128.

¹⁵ Le differenze che si ritrovano nei vari *Kyriali* dipendono sostanzialmente dalla riorganizzazione del calendario liturgico e dalla diversa “classificazione” delle varie celebrazioni.

¹⁶ *Graduale sacrosanctæ romanæ Ecclesiæ de tempore et de Sanctis SS. D.N. Pii X. Pontifici Maximi jussu restitutum et editum cui addita sunt festa novissima, Romæ, typis Vaticanis, 1908*. Scaduto il privilegio trentennale dell'editore Pustet (di cui si parlerà poco più avanti), fu possibile pensare a una nuova pubblicazione, questa volta elaborata sotto la supervisione dei monaci di Solesmes.

¹⁷ *Graduale sacrosanctæ Ecclesiæ de tempore & de Sanctis primum sancti Pii X iussu restitutum et editum, Pauli VI pontificis maximi cura nunc recognitum, ad exemplar “Ordinis cantus Missæ” dispositum, et rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum; Abbatia Sancti Petri de Solesmis, 1974*. L'edizione di questo Graduale si rese necessaria per adeguare testi e riti a quelli indicati nel nuovo Messale del 1970 e all'*Ordo cantus Missæ* del 1972.

¹⁸ *Graduale de tempore, iuxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ cum cantu, Pauli V. pontificis maximi iussu reformato. Cum privilegio. Romæ, ex typographia Medicea. Anno M.DC.XIII*. Il primo volume riguarda il Temporale, il secondo riguarda il Santorale (cioè il Proprio dei Santi), ma in ambedue le parti è inserito il *Kyriale* con il tradizionale *Ordinarium*. Una copia è presente in Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Feininger, FSG 19-20.

¹⁹ L'edizione prende il nome dalla tipografia dove l'opera fu stampata per la prima volta, tipografia fondata dal cardinale Francesco de' Medici nel 1584 e diretta da Giovanni Battista Raimondi.

A queste stesse fonti ci siamo rifatti per la trascrizione esatta delle melodie, al fine di offrire, in quest'edizione critica, la possibilità di un'esecuzione credibile.

Il *Graduale* era stato pubblicato quale frutto conseguente al Concilio di Trento, dopo la stampa del *Missale* (1570) di Pio V, per rispondere alla necessità di avere un repertorio aggiornato nei testi del *Proprium* e riveduto nelle melodie gregoriane, decurtate e “corrette” secondo i canoni estetici dell'epoca. Al libro musicale-liturgico avevano lavorato in prima battuta Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) e Annibale Zoilo (1537-1592), ma l'edizione fu poi portata a termine da Felice Anerio (1560-1614) e Francesco Suriano (1549-1621). Qualche purista vi ravvisa un gregoriano “edulcorato” dalla nascente sensibilità tonale e ampiamente rimaneggiato con vistosi tagli sui melismi e le melodie in genere, e con ritmicizzazioni inedite.²¹

Una pubblicazione, dunque, che ha condizionato l'*Orbe* cattolico per almeno trecento anni: nel 1871 l'editore di Ratisbona Friedrich Pustet otteneva un privilegio trentennale per riproporre alle stampe il *Graduale* citato, ma non faceva che ristampare, come già detto, la versione medica secentesca. Un gregoriano “impuro”, dunque? Puro o impuro, questo è il repertorio che la Chiesa Cattolica ha utilizzato per ben tre secoli e, per tanto tempo, tale è stato ufficialmente riconosciuto. Anche al tempo di David Urmacher. Che poi, i recenti studi di paleografia musicale, avviati già verso il 1840 da dom Prosper Guéranger (1805-1875) abate di Solesmes, abbiano riportato a galla le fonti originarie e abbiano compiuto una vera e propria restaurazione del gregoriano è un altro capitolo di storia. Un'ultima nota merita approfondimento per cogliere la scrittura di Urmacher attorno a queste melodie “gregoriane”: come accennato, non riusciamo a ritrovare la trascrizione esatta rispetto alle fonti citate; vi è una certa precisione nell'*incipit*, ma poi la copiatura del compositore sembra perdersi, come se andasse “ad orecchio”, inanellando le note con una buona dose di approssimazione, al punto da renderle talvolta irriconoscibili. Ricordiamo, tuttavia, che queste pagine sono finalizzate al suono dell'organo e non al canto da parte dei coristi. La melodia è solo un richiamo utile all'organista per saper come inizia e come finisce il versetto gregoriano in maniera da potersi regolare ed entrare, nell'alternanza, con un certo “tempismo” al proprio turno.

UNA COMPETENZA PERDUTA

Comprensibile, dunque, in questo caso, l'imprecisione del compositore: la scelta condotta nel proporre quest'edizione critica va nella direzione della riproduzione esatta di quanto Urmacher ha pubblicato, lasciando nelle due *Appendici* la trascrizione delle melodie originali (rilevate dal *Graduale* dell'edizione medica) per prospettare un'esecuzione verosimile. Con l'occasione abbiamo voluto, però, reintrodurre il giusto *alternatim*, in particolare nella Messa doppia di II classe, con le melodie gregoriane tratte proprio dalla Messa *in festis duplicibus* di II classe, cosa che Urmacher non aveva compiuto attingendo erroneamente, come si è detto, a quella di I classe.²² In effetti appare meno giustificabile questa imprecisione progettuale che lascia pensare a un certo “lassismo” in campo liturgico e a una certa dose di “approssimazione” da parte dei musicisti del tempo. In fondo, pubblicare due Messe per organo, una di I e una di II classe, volutamente distinte anche editorialmente, dovrebbe presupporre una indubbia competenza sulla destinazione delle pagine musicali e sulle fonti cui attingere per l'*alternatim*; non vi è giustificazione neppure nel fatto che l'editore trentino (Monauni) non essendo specializzato

²⁰ *Graduale de tempore et de Sanctis juxta ritum sacrosanctæ romanæ Ecclesiæ cum cantu Pauli V pont. max. jussu reformato cui addita sunt officia postea adprobata sub auspiciis santissimi domini nostri Pii PP. IX curante sacr. Rituum congregatione. Cum privilegio*, Ratisbona, Pustet, 1871.

²¹ «Vi furono perpetrati tutti i delitti possibili: la corruzione melodica e prosodica in base ai pregiudizi relativi alla “quantità” classica; la corruzione tonale a causa dei nuovi orientamenti armonici. Operazioni deleterie e del tutto inescusabili, che aprirono la strada a tutte le licenze, a tutti gli arbitri», in VALENTINO DONELLA, *Musica e liturgia*, Bergamo, Carrara, 1991, p. 49.

²² Non sfuggirà al musicista di notare che, con questa operazione di riordino, nella Messa di II classe, ai versetti in Re maggiore del Santo si alternano quelli della melodia gregoriana in I modo. L'accostamento, in verità, è ardito e poco corrispondente alla normale prassi, ma evidenzia ancora più chiaramente che Urmacher componeva questi versetti avendo sott'occhio l'*alternatim* gregoriano errato.

nel settore musicale, e avendo di fatto rivestito il ruolo del puro tipografo, non avesse a disposizione correttori di bozze qualificati nel campo e in grado di segnalare la svista. Qui l'errore è ancora a monte, ed è in capo all'autore stesso che non ha colto – o almeno controllato – il parallelismo tra le due diverse messe da lui composte e le corrispondenti fonti da utilizzare per l'*alternatim*.

La questione è occasione preziosa per puntualizzare il fatto che, attorno a situazioni come questa, peraltro molto più diffuse di quanto si possa pensare, dove cioè i musicisti si rivolgono al genere sacro avendone competenza solo per il lato strettamente musicale, sarà preoccupazione precipua della riforma ceciliana ripensare anche a una formazione liturgica dei musicisti al fine di offrire loro la possibilità di recuperare una competenza, come si vede, andata ampiamente perduta. E dire che spesso la riforma ceciliana è stata solo presentata come tutta tesa a far riconquistare la dignità dello stile compositivo, la serietà del gusto musicale (pensiamo alla riforma degli organi), la compostezza e la gravità delle pagine destinate a essere cantate o a essere suonate: non lo si nega di certo. Ma oltre tutto ciò occorre richiamare anche quell'urgenza, che i ceciliani sentiranno tutta loro, per riacquistare anche quella competenza liturgica che in antichità era connaturata con i musicisti, ma che il vento dell'Ottocento teatrale, come anche Urmacher dimostra, aveva disperso.

IL “CANTUS FRACTUS”

Materia di grande attualità, tra gli studiosi, diviene invece tutta l'altra tipologia di melodie che Urmacher utilizza per il suo *alternatim*. Di fatto è una testimonianza del cosiddetto “canto fratto”, cioè canto “mensurale”, misurato, a tempo, dove i valori delle note assumono un rapporto tra di loro e dove anche la scrittura designa la durata di ciascuna nota. Appare anche il Si bemolle in chiave che indirizza chiaramente la melodia a Fa maggiore, unificandosi così alla tonalità di impianto delle sezioni organistiche. Non è stato difficile trascrivere in notazione moderna tali melodie;²³ più problematico, piuttosto, riuscire a contestualizzarle: ulteriori ricerche potrebbero scoprire le eventuali fonti consultate da Davide Urmacher.

UN'EDIZIONE CRITICA

Nonostante le Messe siano state pubblicate dopo il 1850, rimangono controverse alcune questioni riguardanti la prassi esecutiva. Se, infatti, le sezioni con il canto fratto non pongono, in sé, elementi problematici, molto più oscura rimane la logica della continuità alternata nelle sezioni dove viene utilizzato il gregoriano. Se nel solo caso del *Kyrie* della Messa di I classe, infatti, troviamo una certa affinità tra il I modo gregoriano e la tonalità di re minore utilizzata dal nostro autore, non così negli altri casi dove segnaliamo – per esempio nel *Gloria* della Messa di I classe – l'accostamento della tonalità di Re maggiore con il IV modo; similmente avviene nell'*Agnus Dei* dell'altra Messa. Risulterà difficile, perciò, per il coro intonare correttamente la melodia gregoriana, non avendo agganci, neppure remoti, con l'impianto tonale dei versetti organistici. Tuttavia abbiamo voluto riportare in questo caso – *sic et simpliciter* – quanto anche Urmacher aveva proposto. È intuitivo che il coro o i cantori si regolassero secondo trasposizioni di abitudine, basandosi sull'accordo finale del versetto organistico. Del resto anche il Toneatti suggerisce questi stessi trasporti secondo una casistica ben particolareggiata al fine di perseguire la continuità tra quanto viene suonato e quanto cantato.²⁴

Per la parte prettamente organistica abbiamo aggiunto nelle note a piè di pagina le eventuali correzioni: si tratta di evidenti piccole sviste del compositore o dell'editore, o puntualizzazioni grafiche che nell'editoria moderna vengono privilegiate.

Per il resto abbiamo riportato fedelmente quanto attiene l'interpretazione delle pagine organistiche: l'agogica, la dinamica, le rare indicazioni di registri (*con voce umana...*) o del pedale trovano piena rispondenza con l'edizione originale.

²³ Un cordiale ringraziamento a Marco Gozzi per i preziosi consigli in tal senso.

²⁴ Cfr. TONEATTI, *op. cit.*, pp. 128-129.

IL VESPRO

Come già specificato, gli ultimi due fascicoli sono dedicati alla preghiera del Vespro con una serie centonizzata di versetti di vario genere *in stile legato e brillante*, come evidenza il sottotitolo dell'opera. La quale precisazione non risuona come mero aggettivo per accattivare la curiosità degli organisti, ma di fatto anticipa l'utilizzo di un linguaggio musicale più castigato e severo rispetto a quello già impiegato nelle due Messe.

LA STRUTTURA

Innanzitutto è opportuno ricordare la struttura della preghiera vespertina ai tempi di Urmacher confrontandola con il materiale musicale che l'autore stesso ci offre.

Dopo il saluto iniziale «Deus in adiutorium meum intende» il vespro di articolava nel canto di cinque Salmi (nelle domeniche erano dal Sal. 109 al Sal. 113) cui seguivano una lettura breve (il *capitulum*) e il canto dell'Inno e culminava con il Cantico del *Magnificat*, per andare poi a concludersi con alcune orazioni. Naturalmente Salmi e Cantico avevano antifone proprie, che variavano di celebrazione in celebrazione, e che venivano cantate all'inizio e alla fine del Salmo stesso. Secondo la prassi dell'*alternatim* l'organista poteva intervenire con i versetti dell'Inno e del *Magnificat*, oltre, naturalmente ad aprire solennemente la celebrazione con un Preludio e concluderla con una Cadenza dopo il saluto di congedo «Benedicamus Domino», in luogo della risposta cantata «Deo gratias».

Urmacher, nella raccolta che qui andiamo a pubblicare, ci offre un Preludio, evidentemente destinato ad accompagnare la processione introitale dei ministri prima di lasciar posto al canto. Egli dichiara in nota di aver volutamente omettere l'intonazione del saluto iniziale (*Deus in adiutorium*) in gregoriano («choral» secondo l'accezione tedesca, «corale» nella traduzione letterale dell'autore) dandone una duplice motivazione: da un parte perché la prassi in Diocesi doveva essere molto diversificata («cantasi in quasi ogni parrocchia diversamente») e perché tale intonazione spettava al celebrante e non all'organo. Nel fasc. V il compositore introduce, dunque, un paio di versetti con cadenza per l'Inno e cinque versetti con cadenza per il *Magnificat*: tutto questo materiale è unificato dall'unica tonalità di Fa maggiore che ben si presta ad alternarsi con il V e VI tono gregoriano. A conclusione di questa prima parte della raccolta ecco «altri versetti per l'Inno», due brevi incisi con Cadenza, questa volta in Sol maggiore.

Più problematica, invece, la presenza, subito dopo il Preludio iniziale di una serie di altri sei versetti, in tonalità varie e alternate, sul cui utilizzo Urmacher stesso tace: difficile pensare a questi brevi incisi organistici per l'alternanza nel canto dei Salmi, non solo perché non v'è riscontro in letteratura, ma soprattutto per la varietà di impianto tonale che renderebbe difficoltosa e, di fatto, improponibile l'alternanza stessa con un unico tono gregoriano. Non solo: l'esiguità numerica di tali versetti non permetterebbe di eseguire in *alternatim* neppure un solo Salmo, ricordando, nel contempo, che il Vespro era articolato sul canto di ben cinque Salmi. Un'ipotesi fondata sull'utilizzo di questi versetti può essere mutuata dallo studio dei manuali e dei documenti che, a partire, dal 1600 si sono occupati del ruolo dell'organista e delle sue mansioni nell'animazione della S. Messa e del Vespro, cominciando dalla precisazione del già citato *Cærimoniale episcoporum* di Clemente VIII:²⁵ ancora nel Libro I al cap. XXVIII (*De organo, organista et musicis*) vi è una accurata e minuziosa descrizione degli interventi che regolano il dialogo tra voce e strumenti nel Vespro:

«6. Regular est, sive in Vesperis, sive in Matutinis, sive in Missa, ut primis versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis Versiculus *Te ergo quæsumus* etc. Versiculus *Tantum ergo Sacramentum* etc. quando ipsum Sacramentum est super Altari, et similes, cantentur a Choro in tono intelligibili, non autem ad organo: sic etiam, cantetur Versiculus *Gloria Patri* etc. etiamsi

²⁵ *Cærimoniale episcoporum, op. cit.*

Versiculus immediate præcedens fuerit a choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum.

7. Advertendum erit, ut, quodcumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de Choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ab organo respondendum est. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctum cum organo voce clara idem cantaret. [...]

8. In Vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cujuslibet Psalmi; et alternatim in Versiculis Hymni, et Cantici *Magnificat* etc. servatis tamen regulis superadictis».

Come si vede è indicata la versatilità dell'organo per "incorniciare" con Preludi e Postludi non solo le Celebrazioni, ivi comprese quelle vespertine, ma anche i singoli *Salmi* e Cantici al termine dei quali *organum pulsari solet* in luogo della ripetizione dell'Antifona.

Tale prassi è ripresa *in toto* anche in Adriano Banchieri nell'*Organo Suonarino*²⁶ e riproposta anche dal Toneatti nel testo che abbiamo già avuto modo di menzionare:

«Quando coll'organo si figura di cantare alcuna cosa, P. e. l'Antifona che si dee ripetere dopo il Salmo, ecc. ovvero si risponde alternativamente alle strofe degli Inni, ed a versi de' Cantici, si dee suonare con poche voci, e senza passaggi da un tuono all'altro, finché un corista abbia recitato con voce intelligibile ciò che altrimenti dovrebbe cantarsi dal Coro. Il cerimoniale de' Vescovi (Lib. I. cap. XXVIII. N. 7) a questo proposito si esprime così [...]».²⁷

E poco prima il Prefetto dei Chierici aveva dichiarato senza mezzi termini che «dopo ciascun Salmo si suoni con allegrezza nel tono corrispondente a quello del salmo cantato».²⁸

Ecco, dunque, la teorizzazione, nata, peraltro, da una prassi distorta, e la legittimazione della sostituzione del canto dell'Antifona al termine di Salmi e Cantici con la recita del solo testo mentre l'organista suona un breve versetto. È certamente a tale intervento che Urmacher pensa quando inserisce quei sei versetti dopo il Preludio iniziale: la qual cosa avrebbe un senso considerando anche le tonalità diverse che questi versetti propongono (Si bem. maggiore, sol minore, sol minore, Fa maggiore, sol minore, mi minore); non sarebbero da suonare l'uno di seguito all'altro, infatti, né in *alternatim* ad altri versetti salmici ma solamente come coronamento e cornice conclusiva al termine di ciascun Salmo.

Nel fasc. VI Urmacher pubblica «altri versetti pel *Magnificat*», (cinque versetti con cadenza) in Sol maggiore e, a seguire, «ventiquattro cadenze pel *Benedicamus Domino*» da utilizzare, evidentemente quale conclusione strumentale alla celebrazione stessa. Non avendo quest'intervento organistico altro prosieguo cantato, Urmacher può qui sbizzarrirsi nell'utilizzo di tonalità le più variegate: dalle più semplici (Fa maggiore, Sol maggiore ecc.) fino a impiegare impianti tonali decisamente inconsueti non solo per la raccolta presente ma anche per il «normale comporre» in questo periodo. Appaiono quanto meno curiose le tonalità di Si maggiore (versetto n. 16), sol diesis minore (n. 22), si bem. minore (n. 23) e sol bem. maggiore (n. 24). Una considerazione di merito si impone davanti alle scelte compositive dell'autore, ben consci che l'intenzione non era di pubblicare un manuale corposo per ottemperare alle situazioni più disparate dal punto di vista musicale e offrire all'organista le soluzioni più complete per gli interventi strumentali alla celebrazione vespertina. Tuttavia fa pensare non poco il fatto che Urmacher offra per il Vespro del materiale musicale relativamente esiguo: in fondo di tratta di due serie di versetti per Inno e *Magnificat* da abbinare per l'*alternatim* unicamente al V e VI tono. Tale indirizzo suggerisce l'idea di una prassi liturgica piuttosto appiattita e musicalmente poco variegata nella quale anche la proposta organistica si inserisce di conseguenza. E non potrebbe essere diversamente se consideriamo che per il passato, invece, in epoche più creative

²⁶ ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*, rist. anas. Venezia 1605, Bologna, Forni, 1978. *Dopo gli Salmi suonasi secondo parerà all'Organista, allhora, che finito sarà il versetto sicut erat, &c.*

²⁷ Cfr. TONEATTI, *op. cit.*, p. 128.

²⁸ *Ibid.*, p. 127.

e ricche dal punto di vista celebrativo, molte raccolte organistiche di questo tipo offrivano una varietà sugli «otto tuoni ecclesiastici» se non altro per la considerazione del fatto che, per esempio, il *Magnificat* poteva essere intonato su qualsiasi tono a seconda dell'antifona introduttoria.

STILE E LINGUAGGIO

Come già anticipato, le brevi composizioni per il Vespro appaiono decisamente più severe nello stile che non quelle per la Messa. È pur vero che, rispetto alle due Messe mancano qui brani di ampio respiro (il Preludio iniziale, che è il più esteso, conta venti misure), ma è altrettanto vero che è la celebrazione, per sua stessa natura e struttura, a non tollerare pagine di dimensioni eccessive. Nonostante ciò è ravvisabile un procedere compositivo più pacato e – ad onta del sottotitolo – meno brillante di quello delle Messe: il basso albertino è presente in un unico versetto e anche l'accompagnamento con accordi ribattuti viene utilizzato raramente. Lo stile fugato contribuisce non poco a rendere più “seriose” queste pagine; non dobbiamo, tuttavia, pensare a grandi sviluppi tematici: la fughetta è per suo genere una brevissima esposizione dello stesso tema, solitamente a tre o al massimo a quattro voci, senza modulazioni e senza troppi *divertissement*. Urmacher, spesso, semplifica ulteriormente questo stesso impianto facendo risuonare il soggetto solamente nelle prime due entrate e procedendo, poi, a tre voci con uno stile riferibile tra la polifonia e l'armonia mossa: ne è di esempio il secondo versetto per il *Magnificat* del fasc. VI.

Ancora una annotazione merita di essere fatta attorno a questo stile “compassato”. La ritroviamo in una raccomandazione di un atto pontificio, vecchio di cent'anni all'epoca di Urmacher ma che conservava tutta la sua attualità visto che, nel frattempo, non erano usciti altri documenti magisteriali. Ci riferiamo all'enciclica *Annus qui hunc* di papa Benedetto XIV – siamo nel 1749 – la quale aveva avuto modo di ribadire che:

«Per ciò che riguarda le sinfonie, dove il loro uso è già introdotto, potranno tollerarsi, purché siano serie, e non rechino, a causa della loro lunghezza, noia o grave incomodo a quelli che sono nel Coro, o che funzionano all'Altare, nei Vespri e nelle Messe». Di queste sinfonie parla il Suarez: «Da ciò si comprende che, di per sé, non è da condannarsi l'uso di intercalare agli Uffici Divini il suono dell'organo senza canto, adoperando solo con soavità la musica degli strumenti, come succede qualche volta durante la Messa solenne, o nelle Ore Canoniche, tra i Salmi. In questi casi tale suono non è parte dell'Ufficio, e ridonda a solennità ed a venerazione dell'Ufficio stesso ed a elevazione degli spiriti dei fedeli, affinché più facilmente si muovano a devozione o vi si dispongano. Ancorché però nessun canto vocale si associ a questo suono, occorre che detto suono sia grave e adatto a eccitare la devozione».²⁹

«Grave e adatto ad eccitare la devozione»: ci pare di veder tradotto il tutto nel sottotitolo della nostra pubblicazione con quell'espressione «in stile legato e brillante» che pone le pagine di Urmacher entro quella forma compositiva “ecclesialmente corretta”.

Da ultimo, al termine della collana (alla «fine dell'associazione» come testualmente Urmacher scrive) l'autore arriva a inserire un paio di pagine per indicare gli *errata corrige* riferiti ai primi tre fascicoli dando ragione, per ciascun caso, di pagina, linea e battuta e segnalando sia l'errore che la corrispondente correzione. Evidentemente di tali variazioni abbiamo tenuto conto senza sentirci in obbligo di segnalare anche l'errore.

Vengono così restituite, quale repertorio originale per gli organisti d'oggi, queste pagine che ci offrono uno sguardo interessante sulla vita musicale dell'Ottocento organistico trentino.

²⁹ Cap. XIII n. 1. Testo integrale reperito in <http://www.intratext.com/>

MESSA DOPPIA

di seconda classe
nei toni della chiesa secondo il corale
per organo

Davide Urmacher
(1798 - 1875)

Edizione critica di Paolo Delama

Mod^{to}

Cadenza *legato*

mf

Ped.

con ped.

Cadenza

f

Ped.

Ky - ri - e e - - - - -

le - i - son e - - - - - le - i - son.

All^o

mf

con ped.

Chri - ste e - - - - -

le - i - son.

Moder.

piano

Ped.

7

Chri - ste e - - - - - le - i - son.

All^o

mf

Ped.

Ky - ri - e e le - i - son e - - -

- - - - - le - i - son.

Cadenza

f

Gloria

All^o

f

Lau - da - - - - mus te.

Allegretto *dolce*

A - do - ra - - - mus ad - o - ra - - - mus te.

Modesto *piano*

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro - pter ma - gnam glo-ri-am tu - am.

mf *Ped.*

Do - mi - ne Fi - li - u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste.

All^o

mf

Ped.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis.

And^{te}

legato

piano

Ped.

(1)

Qui se - des ad dex-te-ram Pa-tris mi - se - re - re no - bis.

Moder.

mf

(1)

(1) La_b nell'originale.

Tu - so - - - - lus tu so - lus Do - mi - nus.

Allegretto
dolce

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men a - - men.

Cadenza
forte
con ped.

Dopo l'Epistola
Allo
Maestoso
f

dolce

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure of the bass line.

Second system of the piano score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of the piano score. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand. A *Ped.* marking is located below the first measure of the bass line.

Fourth system of the piano score. It features a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand. A *Ped.* marking is located below the first measure of the bass line.

Fifth system of the piano score, showing further development of the musical themes.

Sixth system of the piano score. It includes a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand.

Seventh system of the piano score, concluding the piece with a final cadence.

All'Offertorio⁽¹⁾

Allo
Mod^{to}

(1) Orig.: All'Ofertorio.

(2) La \flat nell'originale.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a common time signature. It includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings such as *f* and *con ped.*

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings such as *ff*.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes various note values and rests.

Cadenza

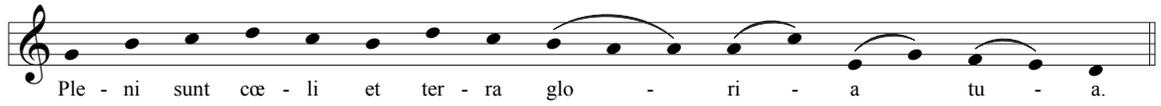
Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings such as *f* and *con ped.*

Sanctus

Seventh system of musical notation, featuring a single treble clef staff with a long melodic line.

Sanc - - - - - tus.

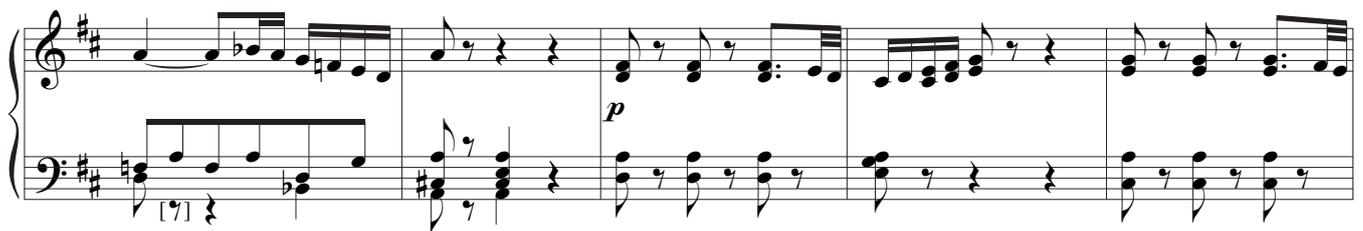
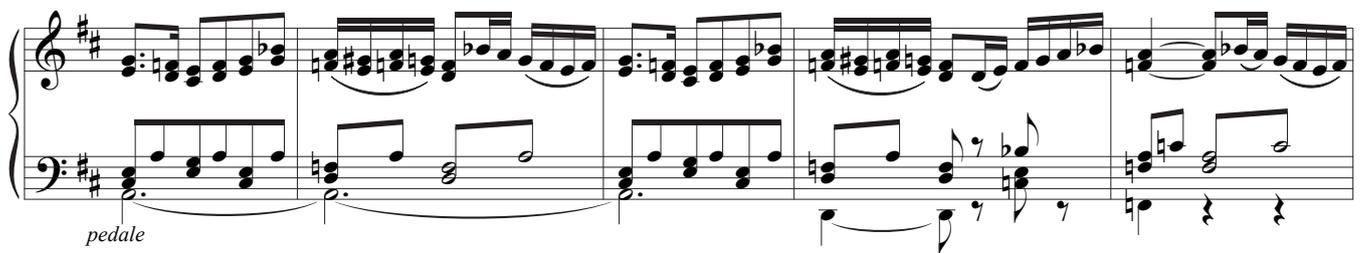
Col piano



Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

Andte
Sosten.

Con voce Umana



pp

Ped.

Ped.

morendo

Ped.

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne do - - - mi - ni.

Agnus Dei

Cadenza

f

con ped.

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis.

Con un registro un poco brillante

All^o
Mod^{to}

con ped.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some ties. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The instruction *con ped.* is written below the bass staff.

Second system of a piano score. It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. The right hand continues with melodic lines, and the left hand has a steady accompaniment. The instruction *con ped.* is written below the bass staff.

Third system of a piano score. It also features first and second endings. The right hand has a more active melodic line. The instruction *Col piano* is written above the second ending in the right hand.

Fourth system of a piano score. The right hand has a long, flowing melodic line with ties. The left hand has a simple accompaniment. The instruction *legato* is written above the right hand, and *pp* is written below the left hand. The instruction *ritardan.* is written above the right hand towards the end of the system.

Fifth system of a piano score. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand has a simple accompaniment. The instruction *tempo lmo* is written below the left hand.

Sixth system of a piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a simple accompaniment. The instruction *con ped.* is written below the bass staff.

Seventh system of a piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a simple accompaniment. The instruction *con ped.* is written below the bass staff.

(1) Pausa di una minima nell'originale.

Marziale

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The instruction *con ped.* is written below the bass staff.

Second system of the musical score. It continues the piece with a first ending bracket marked with a circled (1). The right hand features a melodic phrase with a repeat sign. The left hand continues with a steady accompaniment. The instruction *con ped.* is written at the end of the system.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The key signature remains one flat.

Fourth system of the musical score. This system includes a key signature change to two sharps (D major). The right hand has a melodic line with a repeat sign, and the left hand has a more active accompaniment. The instruction *con ped.* is written at the end of the system.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a repeat sign, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The key signature remains two sharps.

Sixth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a repeat sign, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The key signature remains two sharps.

Seventh system of the musical score. The right hand has a melodic line with a repeat sign, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The key signature remains two sharps.

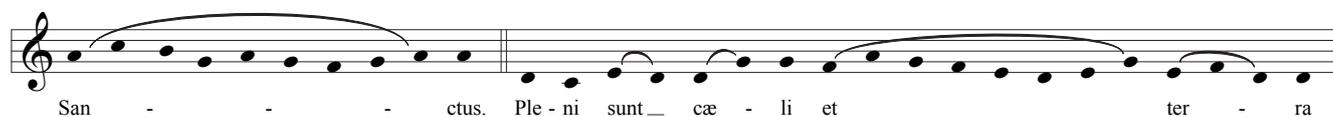
(1) Mi ♭ nell'originale.

APPENDICE I

dalla Missa "In Festivitatibus duplicibus II classis"

*Graduale de Tempore, iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. cum Cantu,
Pauli V. pontificis maximi iussu reformato.
Cum privilegio. Romae, ex typographia Medicæa. Anno M.DC.XIII.
c. 271r. e ss.*

Versetti per il Sanctus

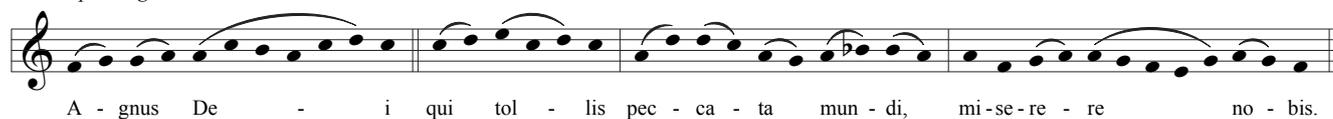


San - - - ctus. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra



glo - ri - a tu - a. Be-ne-dic - tus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi-ni.

Versetti per l'Agnus Dei



A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi-se-re - re no - bis.

MESSA DOPPIA
di prima classe
nei tuoni della chiesa secondo il corale
per organo

Davide Urmacher
(1798 - 1875)
Edizione critica di Paolo Delama

sempre legato

Preludio
Andante

a pieno Orga[no]

Pedale

peda[le] *Ped.*

Cadenza

f

con pedale

NB. In diverse Chiese cantasi prima del Kyrie l'Introito nell'intonazione di FA, perciò si farà il primo Preludio, e poi subito la cadenza sotto indicata, ove questo si omette si suonerà il Preludio in RE.

Preludio
All^o Mod^{to}

f

con pedale

Ped.

Ky - ri - e (e) - - - - - le - i - son.

Con registro dolce

Mod^{to}

Ped.

Chris - te (e) - - - - - le - i - son.

All^o
agitato

mf

Ped.

Chris - te (e) - - - - - le - i - son.

Mod^{to}

dolce

Ped.

Ky - ri - e (e) - - - le - i - son.

Cadenza
f
con ped.

Allo
Gloria
f

con ped.

Lau - da - mus te.

Modto
dolce

Ad - o - ra - mus te.

Andte
Mosso

mf
con ped.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Allo

mf

Do-mi-ne Fi-li u - ni ge-ni-te Je - su Chris - ste.

Allo

f

Ped.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Andte
legato
Con voce Umana

Ped.

Ped.

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re - re no - bis.

All^o
Mod^{to}
mf

con ped.

Tu sol - lus Do - mi - nus.

legato

p dolce

Ped.

Cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Cadenza

f

Ped.

Allo brillante
risoluto

f

Dopo l'E=
pistola.

Ped. *Ped.*

- (1) ♯ nell'originale.
- (2) ♯ nell'originale.
- (3) ♯ nell'originale.

con ped. con ped.

p legato

f

ff

Ped.

[Ped.]

Cadenza

All^o

f

tr

Ped.

Pa - trem om - ni-po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter - rae

vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um.

(1) Si \sharp nell'originale.
 (2) Mi \sharp nell'originale.

All^o

mp
Ped.

Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sæ - cu - la.

Mod^{to}

dolce

Ped.

Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti -

a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta sunt.

Mod

mf

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

(1) Sib nell'originale.

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est.

Allg^{to}
dolce
Ped.

Ped.

Et res-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scri - ptu - ras.

All^o
mf
Ped.

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re

vi - vos et mor - tu - os cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

All^o

Ped.

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur

et con - glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

Andte
con moto

col piano

trm

(1)

sfz

con ped.

Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

Modto

mf

(2)

Ped.

Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - - - men.

Cadza

f

Ped.

(1) # nell'originale.

(2) ♯ nell'originale.

[All'Offertorio]

All^o

mf

Ped.

First system of the musical score, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bass clef contains a harmonic accompaniment with a *Ped.* (pedal) marking.

p

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the treble clef.

f

Third system of the musical score, showing a dynamic increase to *f* (forte) in the treble clef.

(1)

Fourth system of the musical score, featuring a first ending bracket labeled (1) in the treble clef.

Fifth system of the musical score, concluding the first ending with repeat signs.

mf

Sixth system of the musical score, returning to a dynamic of *mf* in the treble clef.

p

Seventh system of the musical score, ending with a dynamic of *p* in the treble clef.

(1) La nell'originale.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of eighth and quarter notes, while the bass staff features chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, including a *Ped.* marking below the bass staff, indicating a pedal point or sustained notes.

Caden.

Fourth system of musical notation, marked *Caden.* and *f* (forte). It includes a *Ped.* marking at the end of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a long melodic line with the text *San - - - - - ctus.* below it.

Alle gato

Sixth system of musical notation, marked *Alle gato* and *dolce*, featuring a hairpin crescendo.

Seventh system of musical notation, showing complex rhythmic patterns in both staves.

Eighth system of musical notation, concluding the piece with various notes and rests.

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra
 glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis.

Andte
Sosten.
con voce Umana

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(1) Semiminima nell'originale.

(2) Semicroma nell'originale

(3) Crome nell'originale.

(4) Biscrome nell'originale.

(5) Crome nell'originale

Cadenza

A - gnus De i qui tol - - - - -

lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - - - - bis.

(1) \sharp nell'originale.

(2) Aggiunto \bullet al basso.

*Allo
agitato*

First system of the musical score. It features a treble clef staff with a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and a *Ped.* marking. The key signature has two flats and the time signature is common time.

Second system of the musical score, continuing the melodic and rhythmic patterns from the first system.

Third system of the musical score, showing further development of the melodic line and accompaniment.

Fourth system of the musical score, featuring a change in the bass clef accompaniment.

Fifth system of the musical score, marked with a forte *f* dynamic. The treble clef staff features chords and a melodic line, while the bass clef staff continues with a rhythmic accompaniment.

Sixth system of the musical score, marked with a piano *p* dynamic. It includes a repeat sign and a second ending marked with a (2). The bass clef staff has a more active accompaniment.

Seventh system of the musical score, concluding the piece with a melodic flourish in the treble clef and a final accompaniment pattern in the bass clef.

(1) Mi \flat nell'originale.

(2) La \natural nell'originale.

All^o
Maes^o

(1) Si ♭ nell'originale

(2) # nell'originale.

APPENDICE II
dalla Missa "In Festivitatibus duplicibus I classis"

*Graduale de Tempore, iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. cum Cantu,
Pauli V. pontificis maximi iussu reformato.
Cum privilegio. Romae, ex typographia Medicæa. Anno M.DC.XIII.
c. 272r. e ss.*

Versetti per il Kyrie eleison

Ky - ri - e e - lei - - - son.

Chris - te e - - - lei - son.

Chris - te e - - - lei - son.

Ky - ri - e e - - - lei - - - son.

Versetti per il Gloria

Lau - da - mus te. Ad - o - ra - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus tí - bi

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

mi - se - re - re no - bis. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

Tu sol - lus Do - mi - nus. Cum san - cto Spi - ri - tu

in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - men.

VERSETTI FUGHETTE E CADENZE

in stile legato e brillante da suonarsi ai vesperi
per organo

Davide Urmacher
(1798 - 1875)
Edizione critica di Paolo Delama

Preludio

And[an]te con moto *sempre legato*

f

Ped.



N.B. credetti bene omettere il Corale dei Vesperi, perché cantasi in quasi ogni parrocchia diversamente, e perché l'intuonazione invece, che dall'organo è data dal Celebrante.

Mod^{to}

mf

(1)

(2)



(1) Nell'originale do.
(2) Nell'originale mib.

First system of a musical score in G minor, 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

Mod^{to}
mp

Second system, marked *Mod^{to}* and *mp*. The time signature changes to 3/4. The right hand continues the melodic development, and the left hand has a more active role with eighth-note patterns.

Third system of the musical score, continuing the melodic and harmonic progression in G minor.

Agitato
mf

Fourth system, marked *Agitato* and *mf*. The time signature changes to common time (C). The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a driving eighth-note accompaniment.

Fifth system of the musical score, showing further development of the themes.

Sixth system of the musical score, continuing the melodic and harmonic progression.

Seventh system of the musical score, concluding the page's musical content.

Allegro

mf

Mod.

Allegro

col pia[no]
Ped.

(1) Aggiunto segno di ritornello.

(2) ♯ nell'originale.

Versetti per l'Inno

Alleg^{to}
mf
Ped.

col pia[n]o
Ped.

Caden.
f
Ped.

Versetti pel Magnificat

All^o
f
Ped.

(1)

(1) Aggiunte la legatura di valore al la.

Alleg^{to}

col pia[no]

(1)

First system of a piano score in 2/4 time, marked *Alleg^{to}* and *col pia[no]*. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, and the bass clef contains a supporting bass line. A circled number (1) is placed above the first measure of the treble staff.

(2)

Second system of the piano score. The treble clef continues the melodic line with slurs and accents. A circled number (2) is placed above the fourth measure of the treble staff.

Third system of the piano score, continuing the melodic and bass lines.

mf

Fourth system of the piano score, marked *mf*. The treble clef features a more active melodic line with slurs and accents, while the bass clef provides a steady accompaniment.

Fifth system of the piano score, continuing the melodic and bass lines.

Mod^{to}

p

Ped.

Sixth system of the piano score, marked *Mod^{to}* and *p*. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef includes a *Ped.* (pedal) marking. A circled number (1) is placed above the first measure of the treble staff.

Seventh system of the piano score, concluding the piece with a repeat sign at the end of both staves.

(1) Aggiunto do di una minima con legatura ante e post.
(2) Nell'originale stanghetta finale.

Brillante

col flauto

Cadenza

Ped.

Altri versetti per l'Inno

Anda[n]te
con moto

(1) Nell'originale Reb.

Alleg^{to}

mf

The first system of music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece, featuring a repeat sign in the middle. The treble clef has a melodic line with some slurs, and the bass clef has a rhythmic accompaniment.

The third system continues the piece, with the treble clef having a melodic line and the bass clef providing accompaniment. The system ends with a double bar line.

Cadenza

f

Ped.

The Cadenza section is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords in the treble clef and a bass line in the bass clef. The section is marked with a forte (f) dynamic and includes a pedaling instruction (Ped.) at the beginning.

Altri versetti pel Magnificat

The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The systems are marked with the following tempo and dynamic indications:

- System 1:** *Alleg^{to}*, *mf*
- System 2:** *Mod^{to}*, *f*
- System 3:** *Alleg^{to}*, *mf*
- System 4:** *All^o*, *mf*
- System 5:** *All^o*, *mf*
- System 6:** *All^o*, *mf*

The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first system features a melodic line in the treble clef and a bass line with chords and single notes. The second system has a more active treble line with eighth notes and a bass line with chords. The third system shows a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The fourth system has a treble line with eighth-note runs and a bass line with chords. The fifth system features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The sixth system has a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords.

Mod^{to}

p

Cadenza

f

Ventiquattro cadenze pel Benedicamus Domino

N.º 1

f

N.º 2

f

(1)

N.º 3

(1) Nell'originale Fa

N.º 4

Musical score for N.º 4, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

N.º 5

Musical score for N.º 5, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef is characterized by a long, sweeping slur over several measures, while the bass clef provides a steady accompaniment.

N.º 6

Musical score for N.º 6, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef is marked with a long slur, and the bass clef features a more active line with eighth notes.

N.º 7

Musical score for N.º 7, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef includes a long slur, and the bass clef provides a simple accompaniment.

N.º 8

Musical score for N.º 8, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The piece is in a key with two sharps (F-sharp, C-sharp). The melody in the treble clef is more complex with many beamed notes, and the bass clef provides a steady accompaniment. A circled number (1) is present in the bass clef.

N.º 9

Musical score for N.º 9, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in a key with two sharps (F-sharp, C-sharp). The melody in the treble clef includes a long slur, and the bass clef provides a simple accompaniment.

N.º 10

Musical score for N.º 10, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The piece is in a key with three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The melody in the treble clef is marked with a long slur, and the bass clef provides a simple accompaniment.

(1) Nell'originale Fa

N.º 11

Musical score for N.º 11, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The piece consists of four measures. The treble clef part begins with a chord of F#, C#, and G# in the right hand, followed by a melodic line of quarter notes: F#4, C#5, G#5, F#5. The bass clef part starts with a chord of F#2, C#3, and G#3, followed by a melodic line of quarter notes: F#2, C#3, G#3, F#2.

N.º 12

Musical score for N.º 12, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The piece consists of four measures. The treble clef part begins with a chord of Bb2, F3, and Bb3, followed by a melodic line of quarter notes: Bb2, F3, Bb3, F3. The bass clef part starts with a chord of Bb2, F3, and Bb3, followed by a melodic line of quarter notes: Bb2, F3, Bb3, F3.

N.º 13

Musical score for N.º 13, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The piece consists of eight measures. The treble clef part begins with a chord of Bb2, F3, and Bb3, followed by a melodic line of quarter notes: Bb2, F3, Bb3, F3. The bass clef part starts with a chord of Bb2, F3, and Bb3, followed by a melodic line of quarter notes: Bb2, F3, Bb3, F3.

N.º 15

Musical score for N.º 15, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats (Bbb, Ebb, Ab) and a 3/4 time signature. The piece consists of four measures. The treble clef part begins with a chord of Bbb2, F3, and Bbb3, followed by a melodic line of quarter notes: Bbb2, F3, Bbb3, F3. The bass clef part starts with a chord of Bbb2, F3, and Bbb3, followed by a melodic line of quarter notes: Bbb2, F3, Bbb3, F3.

N.º 15

Musical score for N.º 15, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats (Bbb, Ebb, Ab) and a common time signature (C). The piece consists of six measures. The treble clef part begins with a chord of Bbb2, F3, and Bbb3, followed by a melodic line of quarter notes: Bbb2, F3, Bbb3, F3. The bass clef part starts with a chord of Bbb2, F3, and Bbb3, followed by a melodic line of quarter notes: Bbb2, F3, Bbb3, F3.

N.º 16

Musical score for N.º 16, featuring a treble and bass clef with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#) and a common time signature (C). The piece consists of four measures. The treble clef part begins with a chord of F#2, C#3, G#3, and D#3, followed by a melodic line of quarter notes: F#2, C#3, G#3, D#3. The bass clef part starts with a chord of F#2, C#3, G#3, and D#3, followed by a melodic line of quarter notes: F#2, C#3, G#3, D#3.

N.º 17

Musical score for N.º 17, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piece consists of eight measures. The treble clef part begins with a chord of F#2, C#3, G#3, and D#3, followed by a melodic line of quarter notes: F#2, C#3, G#3, D#3. The bass clef part starts with a chord of F#2, C#3, G#3, and D#3, followed by a melodic line of quarter notes: F#2, C#3, G#3, D#3.

N.º 18

Musical score for N.º 18, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piece consists of two staves with various chords and melodic lines.

N.º 19

Musical score for N.º 19, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piece consists of two staves with various chords and melodic lines. A circled '1' is present in the bass staff.

N.º 20

Musical score for N.º 20, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of two staves with various chords and melodic lines.

N.º 21

Musical score for N.º 21, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature. The piece consists of two staves with various chords and melodic lines.

N.º 22

Musical score for N.º 22, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The piece consists of two staves with various chords and melodic lines.

N.º 23

Musical score for N.º 23, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The piece consists of two staves with various chords and melodic lines. A circled '2' is present in the bass staff.

N.º 24

Musical score for N.º 24, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The piece consists of two staves with various chords and melodic lines.

(1) Aggiunto do.

(2) Nell'originale La b.

Società Filarmonica - Trento
Collana per la storia della musica nel Trentino
(Fondata da Clemente Lunelli e diretta da Antonio Carlini)

RUNCHEK, GIOVANNI BATTISTA [1714-1791]. *Messa in do maggiore per 4 voci e orchestra*. Edizione anastatica della partitura autografa, 1976, p. [VIII], 121 (C.M.T. 1)

PRATI, CARLO ANTONIO [1691-1749]. *Tantum ergo in fa maggiore a due soprani, archi e basso continuo (1737)*. Prima edizione moderna a cura di Clemente Lunelli [partitura], 1978, p. [IX], 8 (C.M.T. 2)

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749]. *Concertini e Serenate a violino, e violoncello, o cembalo. Opera XII (ca. 1736)*. Ristampa anastatica dell'edizione originale a cura di Clemente Lunelli, 1979, p. [VIII], 55 (C.M.T. 3)

PASQUI, DOMENICO [1722-1780]. *Concerti per organo, archi e corni in Fa maggiore e Re maggiore*. Prima edizione moderna a cura di Clemente Lunelli [partitura], 1979, p. [XI], 65 (C.M.T. 4)

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749]. *Sonate a tre per due violini, violoncello e organo. Opera Prima (1696)*. Trascrizione e rielaborazione di Armando Franceschini [partitura], 1980, p. [XV], 97 (C.M.T. 5)

ZANDONATI, GIOVANNI MARIA [1754-1838]. *Sonate per organo*. Trascrizione di Ugo Zalunardo, 1981, p. [X], 62 (C.M.T. 5)

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749]. *Invenzioni per violino e basso continuo. Opera Decima (1712)*. Trascrizione e realizzazione del basso continuo di Roger Elmiger e Micheline Mitrani [partitura], 1983, 2 vol. p. [X], 132 (C.M.T. 7/1-2)

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749]. *Motetti per soprano, archi e organo. Opera Terza (1702)*. Trascrizione e realizzazione del basso continuo di Armando Franceschini [partitura], 1986/7, vol. I p. [VIII], 66; vol. II [VIII] 68 (C.M.T. 8/1-2)

FERRARI, GIACOMO GOTIFREDO [1763-1842]. *Salve Regina, per due soprani e archi in Do minore*. Trascrizione di Antonio Carlini [partitura], 1988, p. 43 (C.M.T. 9)

BERERA, FRANCESCO ANTONIO [1737-1813]. *Stabat Mater, per due tenori, basso e archi in Sib maggiore*. Trascrizione di Clemente Lunelli [partitura], 1988, p. 81 (C.M.T. 10)

URMACHER, DAVIDE [1798-1875]. *Sinfonia in Mi minore per orchestra*. Trascrizione di Roberto Gianotti [partitura], 1989, p. 61 (C.M.T. 11)

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749]. *Sonate per violino e violone o cembalo. Opera settima - 1707*. Trascrizione e realizzazione del basso continuo di Annelly Zeni, partitura, 1989, p. 63 (C.M.T. 12)

PRATI, CARLO ANTONIO [1691-1749]. *Sonata per clavicembalo in Sol minore*. Trascrizione di Clemente Lunelli, 1990, p. 9 (C.M.T. 13)

RUNCHEK, GIOVANNI BATTISTA [1714-1791]. *Sinfonia in Re maggiore per corni ed archi*. Trascrizione di Clemente Lunelli, 1990, p. 27 (C.M.T. 14)

RUNCHEK, GIOVANNI BATTISTA [1714-1791]. *Sonata per organo in Sol maggiore*. Trascrizione di Clemente Lunelli, 1991, p. 11 (C.M.T. 15)

ANTHONII, CRISTOFFERUS [XV sec.]. *Composizioni sacre a tre voci: Magnificat, Ut queant laxis, Gaudio summo, Sanctus*. Trascrizione di Marco Gozzi, partitura, 1991, p. 27 (C.M.T. 16)

COLÒ, GIANCARLO [1778-1844]. *Sonata in Sol maggiore per flauto e pianoforte. Op. II (1806)*, a cura di Simone Cipriani, partitura e parti, 1994, p. 38, 4 (C.M.T. 17)

FERRARI, GIACOMO GOTIFREDO [1763-1842]. *Messa in Re maggiore per coro e orchestra*. Trascrizione e realizzazione del basso continuo di Mauro Lanaro, partitura, 1992, p. 84 (C.M.T. 18)

SOCIETÀ FILARMONICA TRENTO: *1795-1995. 200 anni di concerti*, 1995, p. 414 (C.M.T. 19)

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749]. *Sonate da camera per due violini, violone e basso continuo. Opera seconda - 1703*. Trascrizione e realizzazione del basso continuo di Armando Franceschini, partitura, 1996, p. 105 (C.M.T. 20)

LUNELLI, RENATO [1895-1967]. *Te Deum a 3 voci virili, Tenore ad libitum e organo, op. 24*. Trascrizione di Luigi Azzolini, partitura, 1997, p. 25 (C.M.T. 21)

Il Libro del Trombetta (Trento, sec. XVII). A cura di Antonio Carlini. Partitura e facsimile, 1997, p. 58 (C.M.T. 22)

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749]. *Concerti a quattro, due violini, alto viola e basso con violino di rinforzo. Opera undecima - 1735*. Trascrizione di Agnese Pavanello, 2001 (C.M.T. 23).

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749]. *Sonate da camera a due violini, violone, cembalo o arcileuto. Opera quarta - 1703*. Trascrizione di Enrico Careri, 2001 (C.M.T. 24).

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO [1672-1749] *Sonate da camera a due violini, violone o cembalo. Opera sesta - 1705*. Edizione critica di Enrico Careri [partitura] 2002 (C.M.T. 25)

BONPORTI FRANCESCO ANTONIO [1672-1749] *Menuetti a violino e basso, op. IX. Aria cromatica e variata. Sonata in fa maggiore*. Edizione critica di Antonio Carlini [partitura] 2003 (C.M.T. 26)

BONPORTI FRANCESCO ANTONIO [1672-1749] *Menuetti a violino e basso, op. IX. Aria cromatica e variata. Sonata in fa maggiore*. Edizione critica di Antonio Carlini [partitura] 2003 (C.M.T. 26)

BORMIOLI ATTILIO [1876-1958] *Composizioni per organo*. Edizione critica di Stefano Rattini [partitura] 2009 (C.M.T. 28)

IL VIOLINO DI STRADA. *Antiche musiche da ballo del Trentino*. Edizione critica di Antonio Carlini [partitura] 2010 (C.M.T. 28)

L'OPERA PER ORGANO DI DAVIDE URMACHER [1798-1875]. Edizione critica di Paolo Delama [partitura] 2016 (C.M.T. 29)

Finito di Stampare nel febbraio 2016
dalla Tipolitografia "La Reclame" di Trento