

# FRANCESCO ALMASIO

TACTUS

Opere per organo

FABIO NAVA



# TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».  
*The Renaissance Latin term for what is now called a measure.*



© 2025

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.  
www.tactus.it

In copertina / Cover:

LUIGI PREMAZZI (1814-1891), *Veduta di S. Fedele a Milano*

Recording, editing & mastering: Paolo Guerini (ClassicaDalVivo)

English translation: Marta Innocenti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto



Parrocchia di S. Michele Arcangelo Leffe (BG)

Organo ADEODATO BOSSI-URBANI e nipote LUIGI BALICCO 1886

Due tastiere di 61 tasti e 61 note reali; divisione bassi/soprani: si<sub>2</sub>/do<sub>3</sub>; pedaliera di 24 pedali; pedaletti per inserimento ad incastro di campanelli, terza mano e rombo; staffe accessorie per inserimento di combinazione libera e ripieno. Lo strumento incorpora materiale del precedente organo costruito nel 1737 da Angelo Bossi.

Elenco completo delle tracce / *complete tracklist*

CD I (musiche originali per organo / *original organ works*)

*Messa solenne da accomp.si con solo Organo, cioè Ripieno. N. 5 Versetti di stile Brillante, Offertorio, Elevazione e Consumazione per gli Organi Moderni da Francesco Almasio. Milano presso F. Lucca*

1. Ripieno ( <i>Moderato Maestoso</i> )	4:27
2. [Versetto] N°. 1 ( <i>Allegro</i> )	1:59
3. [Versetto] N°. 2 ( <i>Moderato</i> )	2:59
4. [Versetto] N°. 3 ( <i>Moderato</i> )	3:06
5. [Versetto] N°. 4 ( <i>Andante</i> )	3:41
6. [Versetto] N°. 5 ( <i>Allegro Scherzando</i> )	2:17
7. Offertorio. Sinfonia ( <i>Allegro Maestoso; Allegro</i> )	8:07
8. Elevazione ( <i>Larghetto</i> )	4:36
9. Consumazione ( <i>Moderato Scherzoso</i> )	6:02
10. Pastorale per organo ( <i>Andante; Allegro; Andante</i> )	3:07
11. 4 versetti fugati pel Tantum Ergo	2:38
12. Pastorale N°. 1 ( <i>Adagio</i> )	3:24
Due preludii per organo	
13. N°. 1 ( <i>Lento</i> )	1:16
14. N°. 2 ( <i>Adagio</i> )	2:06
15. Pastorale N°. 2 ( <i>Allegretto; Moderato; Allegretto</i> )	4:51
N°. 5 Versetti brillanti	
16. N°. 1 ( <i>Allegro vivace</i> )	2:16
17. N°. 2 ( <i>Moderato</i> )	3:26
18. N°. 3 ( <i>Moderato</i> )	2:56
19. N°. 4 ( <i>Allegretto</i> )	2:33
20. N°. 5 ( <i>Moderato</i> )	4:26

CD 2 (trascrizioni per organo / *transcriptions for organ*)

- |  |      |
|--|------|
| 1. Primo tempo del Settimino di Beethoven ( <i>Adagio; Allegro</i> )                         | 9:18 |
| 2. Ultimo tempo del Settimino di Beethoven ( <i>Andante con motto; Allegro presto</i> )      | 7:06 |
| 3. Melodia di Golinelli ( <i>Andante Mosso</i> )   | 4:34 |
| 4. Eja Mater nello Stabat del M <sup>o</sup> . Rossini ( <i>Andante Mosso</i> )              | 3:59 |
| 5. La forza del destino di G. Verdi Sinfonia per organo ( <i>Allegro; Andante; Allegro</i> ) | 5:55 |



LA MUSICA PER ORGANO DI FRANCESCO ALMASIO (1802-1871)

Francesco Almasio (Milano, 21 aprile 1802 – Milano, 14 novembre 1871) fu uno dei protagonisti della vita musicale della Milano del XIX secolo e un padre putativo della riforma della musica sacra in Italia. Attivo come maestro di cappella e organista in alcune chiese della città e primo affidatario del corso di organo al Conservatorio di Milano, nei non molti manoscritti di composizioni sacre e nel *corpus* organistico a stampa che gli sopravvivono sono rintracciabili la quotidianità di un impegno liturgico e didattico. Nato a Milano da Pietro (1780-1846), a sua volta maestro di cappella e organista originario di Legnano, e Maria Porri, Francesco Almasio fu avviato dal padre allo studio del pianoforte, dell'organo e della composizione. Risale al 1829 la prima attestazione della sua indipendente attività di compositore e direttore di una *funzione con musica* allestita – secondo quanto ragguaglia la *Gazzetta di Milano* del 17 maggio di quell'anno – nella chiesa milanese di S. Maria al Paradiso:

con musica solenne composta dal giovane maestro sig. Francesco Almasio [...] I pezzi che meritano d'essere ricordati nella messa sono l'Introito ed il Gloria in cui l'Almasio fece conoscere il brio e la precisione nel comporre. Nel Cum Sancto il giovane usò d'una fuga in cui vinse le più gravi difficoltà [...] l'ultimo pezzo della messa, che fu il Credo, coronò l'opera per la grandiosità della composizione, e perché fu con molto intendimento servita la parola specialmente nell'Incarnatus e nel Crucifixus. [...] Il successo ottenuto dal giovane Almasio in queste sue composizioni, è tanto più da notarsi, quanto che sono esse il primo pubblico saggio del suo ingegno e del suo sapere.

Nonostante l'invasione giacobina e la parentesi napoleonica abbiano messo in crisi il tessuto ecclesiastico milanese con la soppressione di parecchie chiese e la limitazione generale di forme pubbliche di culto, negli anni della Restaurazione si cercò di superare il trauma ristabilendo, per quanto possibile, la situazione precedente. Il mestiere di musicista di chiesa tornò ad essere un affare di famiglia, trasmettendo di padre in figlio incarichi di maestro di cappella e organista o collaborando con i parenti nell'adempimento dei molti incarichi che si cumulavano per incrementare le entrate. Prima di assurgere alle cronache in grazia dei propri meriti singolari, il giovane Francesco affiancava e sostituiva il padre Pietro nelle molte chiese cittadine ove questi era assunto (S. Eufemia, S. Pietro in Gessate, S. Maria del Carmine, S. Tomaso in Terramara) e dovunque ci fosse bisogno di allestire una funzione *con musica straordinaria*. Dal 1826 Pietro e Francesco vennero cooptati dalla parrocchia di S. Maria della Scala in S. Fedele come maestro di cappella e organista, posizioni rimaste vacanti per la morte di Ambrogio Minoja (1752-1825), uomo per tutte le occasioni che seppe cambiare casacca fra la prima stagione asburgica, la parentesi napoleonica e approdare indenne – a differenza di altri musicisti attivi a Milano, come Bonifazio Asioli – alla fase della Restaurazione. Fra le più insigni chiese della città, la parrocchia di S. Fedele non era solo dotata di un moderno e grandioso organo, ultima opera del celebre organaro varesino Eugenio Biroldi che lo lasciò incompiuto nel 1827 a causa della morte, ma partecipava anche del clima di fermento politico che avrebbe portato prima ai moti del 1830-31 e, poi, alle Cinque Giornate del 1848. Prevosto di S. Fedele era don Giulio Ratti (1792-1869), sacerdote dotato di innate doti diplomatiche che lo rendevano grato tanto al governo asburgico quanto alla fronda indipendentista milanese, esponente di un cattolicesimo liberale e conciliante, attento alle moderne istanze pedagogiche e sensibili alle riflessioni sulla riforma della liturgia e della musica sacra. In questo clima ricco di sollecitazioni, propiziato dall'assidua presenza di un parrochiano eccellente come Alessandro Manzoni che nel 1832 offrì al prevosto le *Strofe per una prima comunione*, Almasio padre e figlio non poterono restare indifferenti ad un pensiero critico in costante aggiornamento. Se nel 1827 Pietro Almasio viene redarguito dal sistema di controllo poliziesco istituito dall'arcivescovo di Milano,

cardinale Carlo Gaetano Gaisruck, per aver suonato melodie operistiche all'organo della chiesa del Carmine durante una messa, una manciata d'anni dopo, nella stessa città, il musicista e teorico Nicolò Eustachio Cattaneo dà alle stampe il primo testo di denuncia dei problemi del mondo musicale contemporaneo: ne *La Frusta Musicale* (1836) Cattaneo si sofferma sulla musica sacra, compilando un ideale *dizionario degli abusi* nel quale, salvo questioni stilistiche e di linguaggio musicale, la figura dell'organista è presa di mira come causa di tutti i mali. Con la pubblicazione della *Filosofia della Musica* di Raimondo Boucheron (1842) nel vivace ambiente culturale milanese aumenta la consapevolezza delle criticità e, allo stesso tempo, vengono finalmente proposte soluzioni operative ai problemi che guideranno non solo il pensiero di taluni musicisti di chiesa ma anche l'erigenda cattedra di organo al Conservatorio, affidata dal 1849 a Francesco Almasio.

Il rispetto della normativa ecclesiastica vigente e l'accoglimento delle istanze innovatrici convivono, in Almasio, insieme all'adozione di un linguaggio musicale moderno che incontra il gusto e le aspettative di committenti e fedeli. Troppo semplicisticamente, il repertorio organistico italiano ottocentesco viene etichettato come 'bandistico' o 'operistico', negandogli una sussistenza ontologica indipendente dal più fortunato filone melodrammatico di cui sarebbe un calco non sempre ben riuscito. Una lettura faziosa della storia, riconducibile alla livorosa polemica dei ceciliani della prima ora, ha fatto interpretare la produzione musicale sacra italiana ottocentesca come affronto alla sacralità della liturgia, improprio travaso operistico nel rarefatto recinto della chiesa. La musica sacra, come tutte le forme d'arte, non può avere la pretesa di essere impermeabile alla temperie culturale generale, dal momento che nell'azione liturgica s'incontrano la dimensione eterna delle verità di fede nella reiterazione del sacrificio incruento dell'altare e la contingenza di un *hic et nunc* profondamente radicato nelle faccende di questo mondo. Dovendo render culto a Dio e, allo stesso tempo, edificare gli uomini, la liturgia e la musica sacra non possono non parlare, insieme all'eterna lingua della bellezza, anche un linguaggio comprensibile dai fedeli. Il linguaggio musicale dei decenni centrali dell'Ottocento, in una città che più delle altre è culla del Risorgimento italiano, non può che essere stentoreo e militante, dai canti popolari inneggianti alle Cinque Giornate e Pio IX, ai cori operistici nei cui testi è celata

l'insofferenza per l'occupazione austriaca, fino ai testi liturgici o alla produzione organistica. Non è verosimile una concezione verticistica che pone l'opera quale espressione artistica più elevata cui, con più o meno aderenza, a cascata tutte le altre guardano come ad un modello, così come non si deve parlare della musica sacra ottocentesca come *opera pauperum*.

Il repertorio organistico ottocentesco italiano abita la liturgia con una pertinenza che non è solo funzionale al rito ma anche aderente al contesto celebrativo e metaliturgico. Se dal Concilio di Trento il ruolo ministeriale dell'organista e le sue modalità d'interazione con la liturgia non sono mai state modificate, la tipologia di brani proposti a commento dei medesimi luoghi liturgici ha registrato ininterrotti adeguamenti alla cultura del momento e alle aspettative dei fruitori. Nelle chiese prepositurali della città di Milano a metà Ottocento l'organista era tenuto ad intervenire tutte le feste di precetto e domeniche dell'anno liturgico, ad eccezione del tempo di quaresima, per la *messa conventuale*, il vespro ed eventualmente la compieta serale. La messa cantata con l'intervento della cappella musicale era riservata ad una manciata d'occasioni più solenni, mentre nelle altre feste il canto fermo dei chierici era inframezzato *in alternatim* dal suono dell'organo. Lo stretto legame che unisce repertorio organistico e liturgia non può essere compreso se preliminarmente non si familiarizza con il formulario della messa antica, dal momento che questa determina tempi e carattere dei singoli brani. Nella città di Almasio vige inoltre il rito ambrosiano, le cui peculiarità sono rintracciabili nella forma e nel carattere di alcuni brani della *Messa Solenne* e nella raccolta dei *5 Versetti*. La diffusione endemica di organi e organisti ha reso necessaria, nei decenni centrali dell'Ottocento, la produzione di decine di edizioni a stampa di musica per organo ad uso liturgico secondo vari livelli di difficoltà per offrire ai molti musicisti non professionisti brani sempre nuovi con cui impreziosire la liturgia. Gli organisti che hanno potuto giovare dei moderni ritrovati dell'editoria musicale hanno a loro volta implementato un filone produttivo grazie al quale gli stampatori di musica incasseranno ottimi guadagni, attivando un circolo virtuoso che si alimenta di pubblicazioni mensili vendute per corrispondenza. Nonostante gli editori musicali avessero sede principalmente nella città di Milano, la richiesta sempre crescente di nuovo repertorio organistico facilmente maneggiabile allargò il bacino d'utenza tanto da dover predisporre edizioni inseribili nello schema liturgico del rito romano. Francesco Almasio alla metà del secolo e qualche altro

autore, pur di minor spessore, nei decenni successivi predisposero messe per organo o raccolte di versetti destinate al rito ambrosiano, proprio della chiesa di Milano. Da questo punto di vista le due opere più interessanti di Almasio sono la *Messa Solenne* e i *5 Versetti*, dove la destinazione ambrosiana emerge nell'adozione della tonalità di Sol minore per i versetti, tanto della *Messa Solenne* quanto della raccolta indipendente, nell'assenza di versetti fuggati per il Kyrie o il Credo e nella forma magniloquente del ripieno introduttivo. A differenza del rito romano, il rito ambrosiano contempla forme di atto penitenziale alternative all'invocazione *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*; questa assenza non dà adito ai brevi versetti interpolati che si ritrovano in alcune messe per organo destinate al rito romano, ma giustifica l'ultimo dei versetti per il *Gloria*, a ripieno e in forma di cadenza, che funge da raccordo fra il medesimo *Gloria* e i successivi tre *Kyrie eleison* esclusivi del rito milanese. Anche la tonalità adottata per la serie di 5 versetti da eseguire in alternatim al canto del *Gloria* non è casuale, giacché a differenza del rito romano che contempla almeno 18 intonazioni dell'*ordinarium missae* (in varie modalità, e quindi impianti tonali), il rito ambrosiano ne conosce solo quattro, tutte inquadrabili nell'ambito tonale-modale del Sol minore. Il divieto borromaico circa la recita (o canto) parziale del *Credo* ne vieta, nel rito ambrosiano, l'*alternatim* organistico. Non solo l'ambrosianità ma anche il momento storico escludono, nella musica originale per organo di Almasio, i riferimenti espliciti a temi operistici che saranno sdoganati nella produzione degli organisti milanesi soltanto alla vigilia dei moti indipendentisti del 1859 e perdureranno sino all'annessione di Roma capitale.

Il *Ripieno* che apre la *Messa solenne* (Francesco Lucca, Milano, 1853) pone una questione stilistica ed estetica ineludibile in riferimento all'autorappresentazione dell'organista che, proprio grazie all'insegnamento conservatoriale di Almasio, è ormai persuaso che la musica santa e degna del tempio sia scritta in severo stile contrappuntistico. Dopo una dichiarazione d'intenti ineccepibile i *Versetti per il Gloria in Sol minore* parlano la lingua degli anni '50 dell'Ottocento, richiamando l'attenzione sulle due anime della moderna musica contemporanea: da una parte l'elaborazione di un pensiero critico e, dall'altro, la corrispondenza alle aspettative. La mediazione fra le due posizioni si manifesta, in Almasio, nell'adozione di melodie originali per costruire i versetti, senza ricorrere a prestiti o calchi operistici ma mostrando la padronanza di una macchina meravigliosa e complicata quale è

l'organo ottocentesco attraverso la rapida successione di piani sonori e atmosfere molto diverse fra loro. I riti dell'offertorio sono accompagnati da un'ampia *Sinfonia* che, ereditando denominazione e forma dagli analoghi saggi nella produzione di organisti coevi quali padre Davide da Bergamo, rivela il carattere di un compositore straordinario. Francesco Almasio risulta essere il più raffinato e il più elegante fra gli organisti della sua generazione; complice la frequentazione decennale del Teatro alla Scala in qualità di suonatore d'armonium e organista dell'orchestra. L'ispirazione operistica nella musica di Almasio è innegabile, non perché questa sia prontuario di melodie da reimpiegare con i debiti accorgimenti, ma per la profonda impressione che la scrittura orchestrale sinfonica, il cesello della melodia accompagnata e i colori cangianti di un'orchestra possono provocare in un compositore che è ascoltatore curioso e padrone del suo strumento. L'*Elevazione* si pone sul doppio binario del dialogo fra tradizione e innovazione, proponendo nel consueto piano sonoro del prescritto registro di *Voce Umana* una pagina di languida cantabilità cromatica declinata secondo il gusto ottocentesco. Senza scendere a patti con forme poco consone per il tempio (marce, polke, galop e mazurke), la *Messa solenne* si conclude con una *Consumazione* squisitamente strumentata dove le cadenze scritte dall'autore si addicono più a uno strumento solista che al protagonista cantante di una scena d'opera.

I *Preludi* in stile osservato e i 4 *Versetti fugati per il Tantum ergo* mostrano, dopo un caleidoscopio di colori, come l'organo potesse modestamente introdurre o intercalare il canto fermo senza dar sfoggio di imitazioni o virtuosismi, riproponendo quella scrittura severa che ormai si andava riconoscendo come propria della chiesa. Le *Pastorali* sono composizioni senza tempo che, da sempre, hanno rinunciato a calarsi nel momento presente per associarsi a quello che si riteneva essere il canto dei pastori nella notte di Betlemme. Le tre composizioni, una in La maggiore e due in Sol maggiore, s'inseriscono nel foltissimo novero delle pastorali organistiche italiane ottocentesche che risultano, ad eccezione della musica da messa, il genere musicale più rappresentato nei repertori degli organisti nostrani. Chiude il *corpus* delle musiche originali la raccolta *Per il Gloria in excelsis. Cinque versetti brillanti* (Francesco Lucca, Milano, 1854) che segue di pochi mesi la pubblicazione della *Messa solenne* testimoniandone la fortuna editoriale e il positivo riscontro da parte del pubblico degli organisti.

Controparte delle musiche originali pubblicate vivente l'autore, in modo particolare la *Messa solenne* e i *Cinque versetti brillanti* che costituiscono il *non plus ultra* della pratica organistica milanese di metà Ottocento, sono le trascrizioni stampate postume, raccolta eterogenea per autori, forme e destinazione che si lega all'esperienza didattica nel Conservatorio di Milano. Dall'anno accademico 1849/1850 a Francesco Almasio fu affidata la prima cattedra d'organo attivata in un conservatorio italiano. In lizza per l'insegnamento c'era solo il Nostro e Carlo Boniforti (1811-1878), allievo prediletto di Ferdinando Bonazzi (1764-1845) e speranza dell'ortodossia musicale milanese. Le condizioni poste dal Conservatorio meneghino erano più che esclusive, visto che il docente della nuova cattedra d'organo sarebbe dovuto essere un esponente della locale tradizione musicale e avrebbe dovuto incentrare i programmi del proprio corso sullo studio del contrappunto osservato e la pratica della vera musica sacra. Il naturale paradigma fu individuato nella pratica del Duomo di Milano, dove i maestri di cappella e gli organisti della prima parte del secolo (Agostino Quaglia, Benedetto Neri, e Raimondo Boucheron, gli organisti Ferdinando Bonazzi e Pietro Piazza) avevano saputo resistere alla tentazione della più moderna maniera di scrivere musica per la chiesa, conservando incontaminata una tradizione che si continuava a mantenere in vita. Boniforti preferì restare in Duomo e dirigere la cappella di Corte prima di approdare, dopo qualche anno, in Conservatorio come insegnante di armonia e contrappunto; la cattedra fu pertanto affidata a Francesco Almasio che era, allora, il più virtuoso organista di Milano. Formalmente, nonostante il successo editoriale delle due raccolte di musiche originali stampate da Francesco Lucca nel 1853-1854, Almasio non avrebbe potuto adottarle come programma di studio per la sua classe d'organo, non solo per l'impossibilità di suonarle con soddisfazione sugli strumenti del Conservatorio (un pianoforte con pedaliera e un piccolo organo costruito nel 1844 dai celebri Serassi di Bergamo che disponeva, però, di soli registri di ripieno) ma anche perché erano espressione di uno stile ritenuto ormai – nella teoria, ma non nella pratica – non consono al luogo sacro. Barcamenandosi fra il contrappunto osservato dei trattatisti, la riesumazione delle paradigmatiche raccolte di sonate dell'arcaico padre Giandomenico Catenacci (1718-1796) e i primi esperimenti con sonate di Bach e Handel, Almasio adattò per organo o pianoforte a pedali una serie di composizioni congeniali ai fini didattici ma perfettamente inutili in

liturgia. Non prevedendone né larga diffusione né possibile impiego fuori dalle lezioni conservatoriali, Almasio non ne curò un'edizione ma le conservò manoscritte, e tali restarono sino alla morte dell'autore quando l'editore milanese Domenico Vismara le stampò in fascicoli sotto il titolo di *Musica sacra per organo del maestro Francesco Almasio. Opere postume*. Ciò che negli anni Cinquanta e Sessanta pareva non avere un mercato – la cronologia è obbligata, spaziando da Beethoven e Golinelli sino alla *Forza del destino* di Verdi del 1862 – negli anni Settanta incontrò finalmente l'interesse del pubblico, complice il fermento pre-ceciliano in atto e l'approdo alla cattedra milanese di uno dei primi allievi di Almasio, Polibio Fumagalli (1830-1900), che traghettò progressivamente il repertorio organistico italiano (e, di conseguenza, l'organaria) dai fervori risorgimentali ai lavori cecilianici. L'apparente incompatibilità che sussiste fra due movimenti del *Settimino di Beethoven* o la *Melodia di Golinelli* e un qualsiasi momento della liturgia veniva superata e valorizzata dalla caduta semantica di una musica vecchia di oltre cinquant'anni. La sibillina indicazione di registrazione stampata dall'editore – Principali, Tromba e Fagotto a percorrere l'intera estensione della tastiera – e la scrittura che intenzionalmente non tiene conto della spezzatura rivela una destinazione privata e didattica di questi adattamenti organistici concepiti non per raffinare l'interpretazione di espressive melodie accompagnate ma per aumentare la dimestichezza con una scrittura polifonica più legata. Ragioni discografiche, più che filologiche, hanno orientato l'interpretazione dei due movimenti del *Settimino* di Beethoven contenuti in questa incisione: il primo tempo è stato reso con una registrazione libera, come qualunque organista ottocentesco avrebbe approcciando questa partitura su uno strumento coevo in contesto liturgico (pur a fronte di indicazioni stampate in partitura), mentre per il secondo tempo si è optato per la registrazione consigliata dall'editore. Costituiscono un'ulteriore eccezione l'*Eja Mater* dallo *Stabat Mater* di Rossini, la composizione che ha dato la stura alla riflessione cecilianica in Italia, e la *Sinfonia da "La forza del destino"* di Verdi per cui un impiego liturgico in forma d'offertorio o brano conclusivo non sembrano improbabili.

MATTEO MARNI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Francesco Almasio (Milan, 21 April 1802 – Milan, 14 November 1871) was one of the protagonists of the musical life of Milan during the nineteenth century, and is considered the father of the reformation of sacred music in Italy. He was Kapellmeister and organist in several Milanese churches, and the very first teacher in the organ course at the Conservatory of Milan: the few surviving manuscripts of sacred music compositions of his, and the printed corpus of his organ pieces, reveal the everyday life of his liturgical and teaching activities. Francesco Almasio was born in Milan to Pietro Almasio (1780-1846), from Legnano, who also was a Kapellmeister and organist, and Maria Porri; his father made him study the piano, the organ and composition. On 17 May 1829, he was mentioned for the first time by the newspaper *Gazzetta di Milano*, which testified to his independent activity as a composer and conductor in a “ceremony with music” performed in the church of S. Maria al Paradiso in Milan:

with solemn music composed by the young maestro Signor Francesco Almasio [...] The pieces that deserve to be mentioned in the Mass are the Introit and the Gloria, in which Almasio showed what liveliness and precision in composing can be. In the Cum Sancto the young composer included a fugue in which he overcame the greatest difficulties [...] the last piece of the Mass, the Credo, was the climax of the work because of the grandeur of the composition, and because the words were expressed with deep feeling, particularly in Incarnatus and Crucifixus. [...] The success achieved by the young Almasio in these compositions of his is even more noteworthy because they are the first public proof of his talent and knowledge.

In spite of the fact that the Jacobin invasion and the Napoleonic interlude created difficulties for the Milanese ecclesiastic structure with the suppression of many churches and the general restriction of many public forms of worship, during the years of the Restoration an attempt was made to recover from the trauma by restoring the previous situation as much as possible. The church musician’s job went back to being a family business: the posts of Kapellmeister or organist in a church were handed down once again from father to son, while relatives cooperated in the accumulating tasks, in order to boost

the family income. Before he became renowned for his talent, young Francesco helped or replaced his father in the many Milanese churches in which he had been appointed (S. Eufemia, S. Pietro in Gessate, S. Maria del Carmine, and S. Tomaso in Terramara), and wherever there arose the need to organise a ceremony *con musica straordinaria*. From 1826 onwards Pietro and Francesco were co-opted by the parish of S. Maria della Scala in S. Fedele as Kapellmeister and organist: these two posts had become vacant because of the death of Ambrogio Minoja (1752-1825), a versatile musician who had been able to change sides successfully through the first Habsburg season and the Napoleonic interlude, reaching the Restoration unharmed (unlike other musicians who were active in Milan, for instance Bonifazio Asioli). S. Fedele was one of the most prestigious churches of the city, and was equipped with a modern, grand organ, the last one made by the celebrated organ maker Eugenio Biroldi, from Varese, which had not been completed because of the latter's death in 1827; the church also took part in the political unrest that was to lead first to the risings of 1830-31, then to the Cinque Giornate of 1848. The parish priest of S. Fedele was Don Giulio Ratti (1792-1869), whose innate diplomatic ability ensured that he was liked both by the Habsburg government and by the Milanese independence movement; he was an exponent of a Catholicism that was liberal, accommodating, alive to the modern educational requirements, and sympathetic to the thoughts about the reform of liturgy and sacred music. In this highly stimulating atmosphere, which was enhanced by the constant presence of an excellent parishioner such as Alessandro Manzoni, who in 1832 gave the parish priest his *Strofe per una prima comunione*, the two Almasios, father and son, could not be untouched by a critical thought that was constantly being updated. While in 1827 Pietro Almasio was rebuked by the police control system established by the archbishop of Milan, Cardinal Carlo Gaetano Gaisruck, for having played operatic tunes on the organ of the Chiesa del Carmine during a Mass, a few years later, in the same city, the musician and theoretician Nicolò Eustachio Cattaneo published the first text that denounced the problems of the contemporary musical world: in *La Frusta Musicale* (1836) Cattaneo dwelt on sacred music, drawing up an ideal *dictionary of misuses* in which, apart from matters of style and musical language, the figure of the organist was singled out as

the root of all evil. With the publication of *Filosofia della Musica*, by Raimondo Boucheron (1842), the lively cultural ambience of Milan saw an increase in the awareness of issues; at the same time, at last, concrete solutions were proposed that were to guide not only the thought of some church musicians but also the establishment of the organ chair in the Conservatory, which was entrusted in 1849 to Francesco Almasio.

The observation of the current church regulations and the acceptance of the renovation requirements coexisted, in Almasio, with the adoption of a modern musical language that met the tastes and expectations of the clients and the faithful. With an oversimplification, the nineteenth-century Italian organ repertoire was labelled as “band-style” or “operatic” music, denying the possibility of its existing independently from the more successful melodramatic genre of which it was presumed to be a not-always-successful imitation. A factious interpretation of history, derived from the spiteful stance of the early Cecilians, led to the view of the nineteenth-century production of sacred music in Italy as an affront to the holiness of liturgy and an unseemly overflowing of operatic music into the rarefied precincts of the Church. Sacred music, like all art forms, cannot expect to be impervious to the general cultural climate, because the liturgical action is the meeting point between the eternal dimension of the truth of religion, in the repetition of the bloodless sacrifice of the altar, and the contingency of a *hic et nunc* that is deeply rooted in the matters of the world. Since liturgy and sacred music must worship God and at the same time uplift human beings, they must speak both the eternal language of beauty and a language that can be understood by the faithful. The musical language of the central decades of the nineteenth century, in a city that more than any other was the cradle of the Italian Risorgimento, could not avoid being stentorian and militant, since it ranged from the folk songs that exalted the Cinque Giornate and Pius IX, to the operatic choruses whose texts hinted at the restlessness caused by the Austrian occupation, down to the liturgical texts and organ production. A top-down outlook that regards the opera as the highest artistic expression from which, in a sort of cascade, all the others descend as from a model is simply not credible; nor should we accept the definition of nineteenth-century sacred music as *opera pauperum*.

The Italian nineteenth-century organ repertoire fits in with the liturgy not only because it works well in the rites, but also because it is consistent with the celebratory and

metaliturgical context. While from the Council of Trent onwards the organist's ministry role and its modes of interaction with the liturgy were never changed, the types of pieces to be performed as a comment to the liturgical events were constantly adapted to the current culture and expectations of the faithful. Around the middle of the nineteenth century, in the provostal churches of Milan the organist was required to perform in all the days of obligation and all the Sundays of the liturgical year, excepting the Lent period for the *missa conventuale*, Vespers and sometimes also evening Compline. The sung Mass with the participation of the choir was kept for a limited number of more solemn occasions, while in the other feasts the plainchant of the servers was interspersed *in alternatim* with the sound of the organ. The close tie between the organ repertoire and liturgy cannot be understood without first getting the hang of the formulary of the early mass, because the latter determines the time and characteristics of the individual pieces. Moreover, in Almasio's city the Ambrosian rite was in force: its peculiarities can be detected in the form and character of some of the pieces of the *Messa Solenne* and in the *5 Versetti* collection. The endemic diffusion of organs and organists made it necessary, during the central decades of the nineteenth century, to produce tens of editions of printed organ music to be used for liturgical purposes, according to the various levels of difficulty, in order to make available to the many non-professional musicians a constant supply of new pieces for enriching the liturgy. The organists who were able to take advantage of the modern discoveries of musical publishing, in turn, started a current of production that enabled musical publishers to cash in thanks to a virtuous circle fed by monthly mail-order publications. In spite of the fact that most musical publishers were in Milan, the constantly increasing demand for new easily-handled organ repertoire broadened the catchment area so much that it became necessary to supply editions that could be included in the liturgical structure of the Roman rite. Around the middle of the century, Francesco Almasio, and in the subsequent decades a few lesser composers, produced organ Masses or collections of versicles for the Ambrosian rite that belonged to the Church of Milan. From this point of view the two most interesting works by Almasio are the *Messa Solenne* and the *5 Versetti*, where the fact that they are meant for the Ambrosian rite is revealed by the adoption of the G minor key for the versicles both in the *Messa Solenne* and in the independent collection, by the absence of fugato versicles for the Kyrie or Credo, and in the

grandiose form of the introductive ripieno. Unlike the Roman rite, the Ambrosian rite provides for some forms of acts of contrition as a substitute for the plea *Kyrie eleison* – *Christe eleison* – *Kyrie eleison*; this absence does not give rise to the brief interpolated versicles that appear in some organ Masses meant for the Roman rite, but justifies the last of the versicles for the *Gloria*, as a ripieno and in the form of a cadenza that acts as a junction between the *Gloria* and the subsequent three *Kyrie eleisons* that appear only in the Milanese rite. The key adopted for the series of the 5 versicles to be performed *in alternatim* with the singing of the *Gloria* is not coincidental either, because, unlike the Roman rite, which includes at least 18 forms of the *ordinarium missae* (in several modes, therefore in several keys), the Ambrosian rite provides only 4, all belonging to the tonal and modal area of G minor. Borromeo's prohibition of the partial uttering (or singing) of the *Credo* forbids its *alternatim* with the organ in the Ambrosian rite. In Almasio's original music for organ not only its Ambrosian essence, but also the historical moment excluded any explicit references to operatic themes. The latter became customary in the production of Milanese organists only a short time before the independence-movement risings of 1859; they persisted until the annexation of Rome as a capital.

The *Ripieno* that opens the *Messa solenne* (Francesco Lucca, Milan, 1853) raises an inevitable stylistic and aesthetic issue in relation to the self-representation of the organist, who, precisely because of Almasio's teachings in the Conservatory, by then felt that sacred, temple-worthy music was supposed to be composed in an austere counterpoint style. After an unexceptionable declaration of intent, the *Versetti per il Gloria in Sol minore* speak the language of the eighteen-fifties, pointing out the two souls of modern contemporary music: on the one hand the development of a critical thought, and on the other the goal of meeting expectations. Mediation between these two positions consists, in Almasio, in the adoption of original melodies to construct the versicles, without borrowing from the opera or imitating it, but relying on a masterly use of a complex, wonderful machine like the nineteenth-century organ, through a rapid succession of highly diversified sound levels and atmospheres. The rituals of the Offertory are accompanied by a broad-ranging *Sinfonia* that, inheriting its denomination and form from similar works in the production of contemporary organists such as Padre Davide da Bergamo, reveals the powers of an extraordinary

composer. Francesco Almasio turns out to be the most refined, the most elegant among the organists of his generation; he was aided by the fact that for about ten years he had worked at the Teatro alla Scala as the harmonium player and organist of the orchestra. An operatic inspiration is undeniable in Almasio's music, not because it is a handbook of tunes to be reused with the required techniques, but because of the deep impression that the symphonic orchestra style, the meticulous elaboration of the melody to be accompanied, and the iridescent colours of an orchestra, can make on a composer who is an attentive listener and has a good command of his instrument. The *Elevazione* runs on the double track of an interplay between tradition and innovation, proposing, in the customary range of the prescribed *Voce Umana* register, a languid, cantabile chromatic passage worked out according to the nineteenth-century taste. Without ever giving way to the temptation of using forms that were unsuitable for that age (marches, polkas, galops and mazurkas), the *Messa solenne* ends with an exquisitely instrumented *Consumazione* in which the cadenzas written by the composer are more suitable for a solo instrument than for the singing protagonist of an opera scene.

The *Preludi* in "osservato" style and the *4 Versetti fugati per il Tantum ergo* demonstrate, after a kaleidoscope of colours, how the organ was able to soberly introduce the plainchant, or alternate with it, without showing off with imitations or virtuosic exhibitions, by re-adopting the austere style that by then was beginning to be acknowledged as peculiar to church music. The *Pastorali* are timeless compositions that have always avoided to adhere to the current period, choosing instead to refer to what was believed to be the singing of shepherds in the night of Bethlehem. The three compositions, one in A major and two in G major, belong to the very substantial group of the Italian nineteenth-century organ pastorals that, apart from Mass music, are the musical genre that is most present in the repertoires of Italian organists. The corpus of original pieces is closed by the collection *Per il Gloria in excelsis. Cinque versetti brillanti* (Francesco Lucca, Milan, 1854), which was published a few months after the *Messa solenne*, confirming the latter's success and the degree to which it was appreciated by organists.

Another group of compositions that is symmetrical to the original music published by the composer during his life, particularly to the *Messa solenne* and the *Cinque versetti brillanti*,

which are to be regarded as the *ne plus ultra* of organ practice in Milan around the middle of the nineteenth century, consists of the posthumously published transcriptions, a collection that is quite diverse in composers, forms and uses, and was connected to the teaching experience in the Conservatory of Milan. From the academic year 1849-1850 onwards, Francesco Almasio was entrusted with the first organ chair activated in an Italian conservatory. His only rival for this post was Carlo Boniforti (1811-1878), the favourite pupil of Ferdinando Bonazzi (1764-1845) and rising star of Milanese musical orthodoxy. The conditions set by the Conservatory of Milan were quite strict, because the professor of the new organ chair had to be an exponent of the local musical tradition, and the programmes of the course were to be based on the study of “osservato” counterpoint and on the practice of true sacred music. The practice that was adopted as a natural paradigm was that of the Duomo of Milan, where, during the first half of the nineteenth century, the Kapellmeisters (Agostino Quaglia, Benedetto Neri and Raimondo Boucheron) and the organists (Ferdinando Bonazzi and Pietro Piazza) had been able to resist the temptation of the most modern way of composing church music, and had preserved the purity of a tradition that was being kept alive. Boniforti chose to remain in the Duomo and conduct the court choir (a few years later he was appointed by the Conservatory as teacher of harmony and counterpoint); so the chair was assigned to Francesco Almasio, who, at that time, was the most technically skilful organist in Milan. From the point of view of form, in spite of the success of the two collections of original pieces of his published by Francesco Lucca in 1853-1854, Almasio was not going to be able to adopt them for the study programme of his organ class, not only because it was impossible to play them in a satisfactory manner on the instruments of the Conservatory (a piano with pedals and a small organ made in 1844 by the celebrated Serassi of Bergamo that had only ripieno registers), but also because they expressed a style that be then (in theory, but not in practice) was regarded as unsuitable for a holy place. Steering a middle course between the “osservato” counterpoint of the treatises, the retrieval of the paradigmatic sonata collections by the archaic Padre Giandomenico Catenacci (1718-1796), and the first experiments with sonatas by Bach and Handel, Almasio adapted for organ or piano with pedals a series of compositions that were congenial to teaching purposes but perfectly useless for liturgy. Since he did not foresee that they would

become widespread or that they would be used outside the area of Conservatory lessons, Almasio did not provide for their publication, but preserved them in manuscript form. And they remained in this condition until he died and the publisher Domenico Vismara printed them in booklets under the title *Musica sacra per organo del maestro Francesco Almasio. Opere postume*. Pieces that seemed to be unsaleable in the eighteen-fifties and -sixties – the period must be specified, because it ranges from Beethoven and Golinelli to Verdi's *La Forza del destino* (1862) – in the eighteen-seventies at last aroused the interest of the public, also because of the pre-Cecilian stirrings and because of the fact that the organ chair in Milan was assigned to one of Almasio's first pupils, Polibio Fumagalli (1830-1900), who gradually led the Italian organ repertoire (therefore also the organ making) from the ardour of the Risorgimento to the resentment of the Cecilian movement. The incompatibility apparently existing between the two movements of the *Settimino di Beethoven* or the *Melodia di Golinelli* and any moment of the liturgy was overcome and upgraded by the semantic downfall of a music that was more than fifty years old. The cryptic registration directions indicated by the publisher – Principali, Tromba and Fagotto throughout the entire extension of the keyboard – and the writing that deliberately disregards the spezzatura reveals that these organ adaptations had been conceived not with the aim of improving the interpretation of expressive accompanied melodies but to increase familiarity with a more legato polyphonic writing. Recording reasons rather than philological ones have led the performance of the two movements of Beethoven's *Settimino* contained in this disc: the first tempo was played with a free registration, as any nineteenth-century organist would have done on approaching this piece on a contemporary instrument in a liturgical context (in spite of the directions supplied on the score), while for the second tempo the registration suggested by the publisher was adopted. A further exception is constituted by the *Eja Mater* of Rossini's *Stabat Mater*, the composition that sparked off the Cecilian reflection in Italy, and by Verdi's *Sinfonia da "La forza del destino"*, for which a liturgical use in the form of an offertory or conclusive piece does not seem unlikely.

MATTEO MARNI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

# FRANCESCO ALMASIO

(1802-1871)

Opere per organo / *Organ Works*

---

**TACTUS**

DDD

**TC 800190**

© 2025

Made in Italy

A Manuela, collega, artista, amica e mamma speciale.

Fabio Nava

Un sentito ringraziamento a / *Many thanks to:*

Matteo Marni, dottorando di ricerca presso l'Università Cattolica di Milano  
Riccardo Di Sanseverino, organista titolare della Chiesa di San Marco in Milano  
Mons. Gianni Zappa, prevosto di San Marco in Milano  
Don Luigi Garbini, vicario parrocchiale di San Marco in Milano

Per la Parrocchia di Leffe:

Don Giuseppe Merlini, prevosto  
Giulio Bertocchi, organista della Parrocchia  
Nicolò Martinelli, sagrista  
Liliana Lanfranchi  
Mariarosa Beltrami

Manutenzione dell'organo ADEODATO BOSSI-URBANI e nipote BALICCO 1886:

Pietro Corna