



Organi e organisti a Gorizia

Alessandro Arbo

In memoria di Gilberto Pressacco

Con gli inizi del Cinquecento, dopo la morte di Leonardo (1500) e il definitivo passaggio della contea agli Absburgo (1509), Gorizia perde l'antica sovranità sul territorio, ma guadagna «un vasto retroterra politicamente consolidato ed economicamente complementare» (1). È a questo secolo che risalgono le prime testimonianze dell'operato di alcuni organisti di origine tedesca presso la cappella musicale del Duomo. Dal 1538 è documentata l'attività di Giovanni Hophajer (o Hofhaimer), probabilmente fratello del più celebre Paulus. Dopo sei anni di servizio, nel 1544 Hophajer avrebbe chiesto di recarsi a Trento, su invito del Vescovo. Gli verrà accordato un permesso di tre mesi, «a condizione però che prima della sua partenza sieno a posto le risonanze e le canne dell'organo nella chiesa di Sant'Ilario» (2). Ma l'organista non avrebbe fatto più ritorno in città. Il suo incarico, dapprima proposto a un certo «Michele Cappellano alla Croce» passò per alcuni anni a Giacomo Oberpurger. Più tardi, dal 1547 al

1555, veniva assunto un nuovo maestro proveniente da Parma e di origine scozzese, che fu «sospetto in linea politico militare, come traspare da un rapporto diretto ai commissari di guerra in Friuli, in cui lo si dipinge quale veneto e rinnegato» (3). Si tratta con molta probabilità di Giorgio Mainerio, un musicista che «occupa un posto non secondario nella storia della musica strumentale ed in particolare di quella della danza» (4). Dopo il soggiorno goriziano si sposò ad Aquileia, diventando cappellano di Sant'Orsola e, dal 1576, maestro di cappella del Duomo (5). Tra le opere a stampa si ricordano: il *Magnificat octo tonorum* (Venezia, 1574), i *Sacra cantica* (Venezia, 1578) e soprattutto *Il primo libro dei balli*, a 4 voci «accomodati per cantar et sonar d'ogni sorta di strumenti» (Venezia, 1578). È in questa raccolta che si identificano tre brani legati al Friuli: «l'*Arboscello* e la *Putta nera*, espressamente chiamati "balli friulani", e *Schiarazula Marazula*, con ogni probabilità riferibile a costumi popolari friulani (è an-

cora in uso il termine "scjarazule" ad indicare lo strumento popolare che durante il triduo pasquale sostituisce il suono delle campane)» (6).

La permanenza goriziana di Mainerio - un periodo giovanile che precede le prime pubblicazioni - durò forse sette anni. Ci rimane la testimonianza della sua attività didattica: nominato organista e «maestro della gioventù», dal 1547 tenne scuola «nella parte bassa della città, possedendo un podere, godendo buona opinione tanto sua moglie che suo figlio e non avendo mai avuto una lagnanza contro di lui» (7), come è scritto a sua discolpa (per ragioni che restano oscure) in un documento del tempo (8). In verità il maestro avrebbe avuto vita non facile, non solo a causa dei sospetti politici, ma «anche a motivo di accuse e processi per negromanzia e pratiche astrologiche ed eretiche» (9).

Altrettanto precaria la situazione di Nicola Vicentino, qualche decennio più tardi (10). A quanto pare l'inquisitore non riuscì a trovare nelle casse della sua cella libri che potesse-



Organo della chiesa del Sacro Cuore. (Fotografia di Bernardo Bressan).

ro risultare sospetti; ma il frate venne attentamente interrogato riguardo alle pratiche musicali. Dichiarò di aver eseguito in chiesa musica sacra e alcuni alcuni madrigali, e di avere alcuni giovani allievi a cui impartiva l'insegnamento. Come organista, fra' Nicola era affiancato da un certo Domenico, falegname della città, che suonava in Duomo. A Gorizia c'erano infatti due strumenti, come documentano alcuni passi della relazione della stessa visita pastorale. Il primo, «noviter constructum et nondum perfectum», si trovava nella chiesa di Sant'Ilario; il secondo, nella chiesa del convento francescano, era «piccolo poco elevato da terra e posto dietro l'altar maggiore, nel coro» (11).

Tra i maestri e gli organisti che hanno lasciato traccia durante il Seicento, va ricordato Gioseffo Marini, già attivo a Pordenone nel 1617 e nel 1621 maestro di cappella «dell'illustrissima Convocazione di Gorizia», come figura sul frontespizio di un'opera pubblicata in quell'anno a Vene-

zia presso Gardano, vale a dire un libro di *Messe e mottetti a 8 v. col Basso per l'Organo* (12). Attivo poco più tardi in città, Antonio Piccelli avrebbe «dedicato e offerto, nel 1637, una sua composizione all'imperatore Ferdinando III» (13). Sono poi da ricordare, attorno al 1650, l'organista e organaro Eugenio Gasparini e l'organista Matteo Melissa, autore di salmi concertati, da due a cinque voci (14). Nel 1675 gli succedette Carlo Scalettaris, un allievo del nobile Gian Giacomo Arrigoni, maestro di cappella a San Vito al Tagliamento. Alla morte di quest'ultimo, Scalettaris abbandonò Gorizia per subentrargli come organista presso la medesima cappella, dove esercitò per alcuni anni, sebbene con scarsa continuità (15). Verso la fine del secolo, sembra inoltre che abbia operato in città il frate gemonese Francesco Palese, suonatore di violoncello, già attivo a Trieste e presso la corte arciducale di Graz, e del quale è accertata la «prestazione in esecuzioni di stile concertato» (16).

Nel Settecento, per quanto riguarda la pratica del canto liturgico, è soprattutto la chiesa di Sant'Ilario a radunare maestri e cantori. Durante il primo decennio del secolo è documentata l'attività del rovigino Alvisè Patriani, già operante in numerose città fra le quali, nel 1704, Latisana (17). Nel febbraio del 1720 Patriani inoltrava un'istanza per essere assunto come organista presso il Duomo di San Vito al Tagliamento, qualificandosi come «compositore e abile cantante» e dichiarandosi disposto a insegnare il «canto fermo e figurato» (18). La domanda ottenne l'effetto sperato, e poco più tardi Patriani abbandonò la città per recarsi a San Vito, dove nel 1722 assunse anche il ruolo di maestro di cappella (carica che mantenne fino al 1726, quando fu assunto presso la cattedrale di Ceneda). In quegli stessi anni, a Gorizia gli subentrava Francesco Saverio Rainer.

Il funzionamento delle cappelle musicali va visto in rapporto alla collocazione, nelle principali chiese, di nuovi strumenti. Il primo organo della chiesa di Sant'Ignazio venne costruito nel 1747 da Pietro Nacchini (19), organaro di nobile famiglia veneziana, che fabbricò numerosi strumenti per importanti chiese del Friuli. Più tardi un nuovo organo veniva collocato nella chiesa del convento dei frati minori, opera affidata a Franc Ksaver Krizman (Crisman di Rifembergo, 1726-1795) (20), un allievo di Nacchini che avrebbe costruito numerosi organi nelle regioni orientali del Goriziano, in Carniola e in Stiria. La costruzione del nuovo organo per il Duomo, nel 1775, venne affidata al celebre Gaetano Callido (21), anch'egli allievo del Nacchini e costruttore di numerosi strumenti nelle chiese dell'Istria e del Quarnaro.

Nella seconda metà del secolo le attività della principale cappella del Duomo sono testimoniate dalle partiture di messe e mottetti ora conservate nel fondo dell'Archivio storico provinciale. Non dobbiamo dimenticare che con la fondazione del primo arcivescovado di Carlo Michele d'Attems, nel 1751, la chiesa di goriziana finì per assumere un ruolo gui-

da nel contesto del Litorale absburgico (22); motivo che spiega anche la volontà di accompagnare le celebrazioni liturgiche con un adeguato organico vocale e strumentale. Fra i maestri che operarono nella seconda metà del secolo si ricordano Nicolò e Francesco De Zorzi, il napoletano Pasquale Vinci; verso gli ultimi decenni del secolo, il violinista Ignazio Gobbi (1742 - dopo il 1830) e il compositore Gaetano Fabani (1730-1796).

Gli inizi dell'Ottocento registrano l'insediamento in zona di musicisti di origine boema, fra i quali va segnalato Wenzel (Wenceslao) Wrattni. L'ipotesi che per un certo tempo sia stato impiegato quale maestro di cappella in una chiesa goriziana trova conferma nella discreta quantità di musica sacra che figura nel catalogo delle musiche possedute da Antonio Gracco (23). Di questa produzione si sono potuti rintracciare alcuni significativi esempi: un *Laetentur coeli* (di cui una copia manoscritta è presente nella cantoria della chiesa di San Rocco), e una *Messa corale e Tantum ergo* (nel fondo musicale dell'Archivio Storico Provinciale) composte entrambe a Gorizia nel 1808, una *Sinfonia* dedicata al barone Peter Anton von Codeli (*ibidem*), la trascrizione pianistica di una *Overture* di Weigl (senza data, *ibidem*), e tre *Terzetti* per fiati (due clarinetti e fagotto) conservati nell'archivio privato «Ricardi di Netro» di Udine (24).

In un agile - anche se a momenti visibilmente schematica - imitazione dello stile classico, i brani sacri di Wrattni denotano una singolare *verve* ritmica nell'uso dei materiali convenzionali, soprattutto nell'accompagnamento organistico, dove vengono adoperati arpeggi sulle triadi, acciacature espressive, note ribattute, ottave, che più che a una scrittura organistica fanno pensare alla prassi esecutiva del fortepiano. Considerata la semplicità delle frasi vocali, l'insieme risulta vivace, anche se poco aderente ai contenuti del testo religioso, lasciando intendere il processo di secolarizzazione a cui - come avrebbero più tardi rimproverato i ceciliani -



Cantoria e organo della chiesa di Sant'Antonio (Fotografia di Bernardo Bressan).

soggiaceva la musica sacra agli inizi dell'Ottocento. Basti considerare il modo in cui viene trattata la domanda di perdono del *Kyrie*, con frasi di un'energia e di una robustezza ben dichiarate, aliene da ogni forma di introspezione.

Nel 1808, lo stesso anno in cui Wrattni componeva questi spartiti, un altro boemo, Franz Kubik (?-1848), andava «in traccia di un posto a Lui adatto in Gorizia», come testimoniano alcune lettere conservate all'Archivio di Stato. Era stato maestro di cappella della Banda Militare del reggimento Klebek. Nel 1799 il Consiglio della Comunità di Udine lo

aveva nominato suonatore di contrabbasso nell'orchestra del Duomo. Ma non si era mai presentato a quel posto (25); lo troviamo invece, poco più tardi, «professore filarmonico in S. Vito», ed è con questa carica che si sarebbe presentato a Gorizia. Sostenuo dalle garanzie di casa Attems, ottenne l'incarico di organista a cui aspirava e, come provano anche altri documenti, si dedicò all'accompagnamento delle messe, all'insegnamento e all'attività concertistica. Fra i primi atti della Scuola di Musica, è indicato come insegnante di «Fortepiano, Flauto e Violone», figurando anche come esecutore in numerose accade-



Cantoria e organo della chiesa di Sant' Ignazio. (Fotografia di Bernardo Bressan).

mie (26). Più tardi venne ricordato da un suo allievo, che in occasione dell'ascolto di alcune composizioni volle esprimere una «lode al merito» del «chiarissimo maestro» (27).

Attorno alla metà del secolo risale la collocazione e, in alcuni casi, il restauro degli organi nelle principali chiese cittadine. L'organaro cividalese Pietro De Corte provvide, oltre al restauro dell'organo di Sant' Ignazio, alla messa in opera di quello di San Rocco, delle due chiese di Sant' Antonio (nella piazza e nella via omonima), e dei Santi Vito e Modesto (Piazzutta) (28). Nella Chiesa dei Cappuccini funzionava uno strumen-

to costruito da Franc Goršič, allievo di Ferdinando Malahowsky, mentre in San Giovanni Battista, verso il 1890, venne installato un organo a una tastiera di «Breta Zupon da Kamma Gorica». La chiesa evangelica poteva contare nel 1864, anno della sua consacrazione, su uno strumento costruito da Hesse, organaro viennese. Anche la cappella del Seminario possedeva un organo, che nel 1844 fu venduto alla chiesa di Chiopris.

Oltre all'organista, il Duomo manteneva un maestro di cappella, che disponeva di un discreto organico di cantori e strumentisti. Si spiega così il gran numero di partiture sacre

con accompagnamento orchestrale che si conservano negli archivi locali. Da un loro rapido spoglio si può desumere il tardo sviluppo di un genere destinato a decadere nel resto del Friuli. Considerata la difficoltà di reperire dilettanti che si prestassero a un regolare servizio di accompagnamento delle funzioni, nella maggior parte delle cantorie della regione l'organo finiva per sostituirsi all'orchestra. A Gorizia, fino alle composizioni sacre di Augusto Cesare Seghizzi, l'orchestra, sia pure con organici ridotti, è una presenza costante.

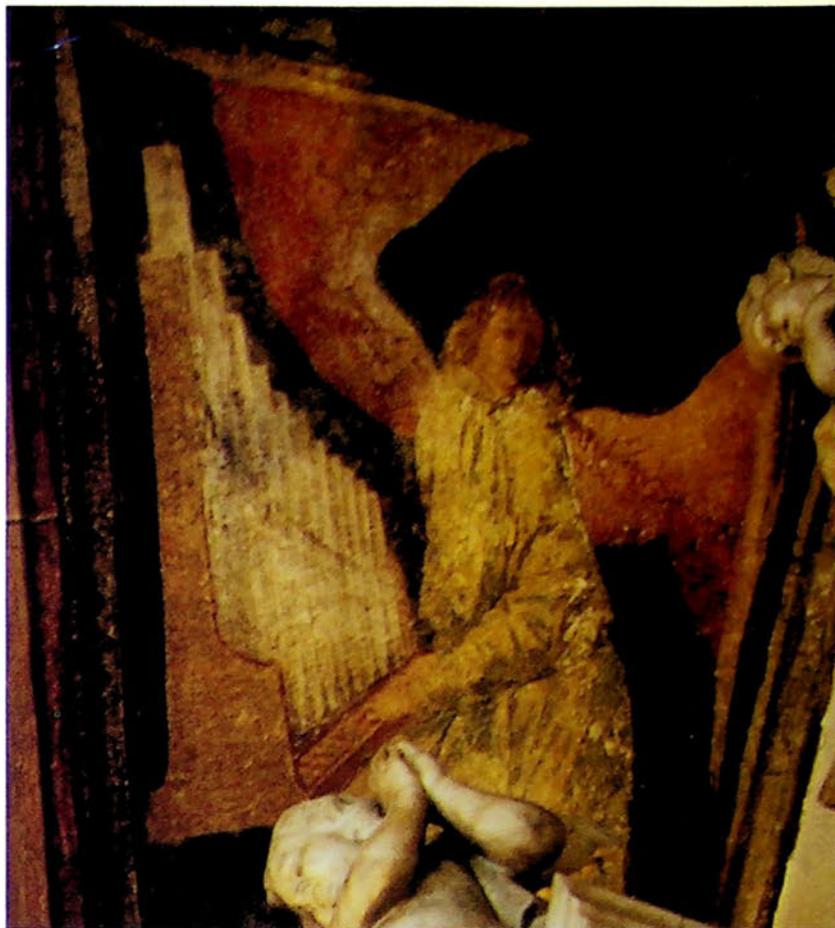
Un Prospetto delle messe e funzioni di obbligo pel maestro di cappella della Chiesa Metropolitana risalente agli anni Ottanta ci fornisce utili informazioni in proposito (29). L'orchestra è prevista in un gran numero di celebrazioni dell'anno liturgico; tra gli impegni compresi nell'onorario del maestro c'erano anzitutto «14 Messe di Ia Classe», comprendenti le principali festività. Seguivano «20 Messe di Ila Classe», molte delle quali pomeridiane e serali, nelle stesse giornate. Ancora, fra gli obblighi remunerati, l'ulteriore rubrica delle «14 Messe corali», con il solo accompagnamento dell'organo, mentre corrisposte con un compenso speciale erano 18 celebrazioni fra messe corali e con orchestra di suffragio (per l'imperatore, per i defunti di varie confraternite, ecc.), a favore di corporazioni artigiane (per i falegnami, per i calzolari, ecc.) e in onore di illustri personaggi (natalizio e onomastico dell'imperatore, ecc.). Su un totale di 67 celebrazioni, 41 erano accompagnate dall'orchestra.

L'avvertenza acclusa al citato prospetto ci offre un resoconto sugli organici vocali e strumentali. Venivano corrisposti, con un onorario di 100 fiorini, 4 cantori, ai quali era rilevato l'obbligo di partecipare alle celebrazioni speciali dell'ultima rubrica. Per le «Messe d'orchestra» erano stipendiati due violini; è spiegato inoltre che «L'Orchestra nelle messe di prima classe dev'essere composta dei due violini stipendiati, di altri 2 primi violini, un secondo violino, una viola, due trombe due corni due bassi e due

timpani». Lo stesso organico meno le trombe e i timpani per le messe di seconda classe, mentre per le messe corali era previsto l'impiego dell'organo e di due cantori. Un compenso particolare (250 fiorini) era riservato alle messe «per l'Imperatore attuale e per due defunti».

I musicisti e gli organisti che partecipavano alle attività della cappella musicale del Duomo, ma anche di altre chiese della città e della campagna circostante, trovarono un fertile terreno di confronto nelle discussioni collegate al movimento ceciliano. Sorto attorno alla metà dell'Ottocento sulla spinta della prospettiva storicizzante dell'idealismo romantico, il movimento per la riforma della musica sacra aveva i suoi epicentri a Monaco e a Ratisbona (Regensburg). A dire il vero già attorno alla metà del secolo i progetti di riforma incontravano l'approvazione degli ambienti cattolici di altri paesi europei, dal clero ultramontano francese a quello romano. Ma nella vicenda del cecilianesimo goriziano è ravvisabile una più sensibile influenza degli ambienti culturali centroeuropei. È infatti a Regensburg e a Vienna, più che a Roma, che facevano riferimento i musicisti (organisti, maestri di coro e compositori) attivi negli ambienti cattolici isontini, alcuni dei quali frequentarono per un certo tempo i corsi dell'istituto centrale di Musica Sacra.

L'atto di nascita della locale «Società di Santa Cecilia» risale al 1883. Nel maggio di quell'anno, un gruppo di sacerdoti e chierici sloveni si incontrarono per discutere sullo stato del canto liturgico, «sulla bellezza, dignità e necessità di coltivarlo» (30). In breve le istanze del movimento si sarebbero diffuse tra i seminaristi e il clero secolare; più tardi anche fra i musicisti laici, soprattutto sloveni, operanti nelle chiese dell'isontino (31). Le intenzioni degli associati vennero dichiarate esplicitamente nell'adunanza del giugno 1889, accompagnata dall'esecuzione di una messa di Franz Xaver Witt, compositore più volte riconosciuto come modello di riferimento nei progetti di riforma. Il decano proponeva di isti-



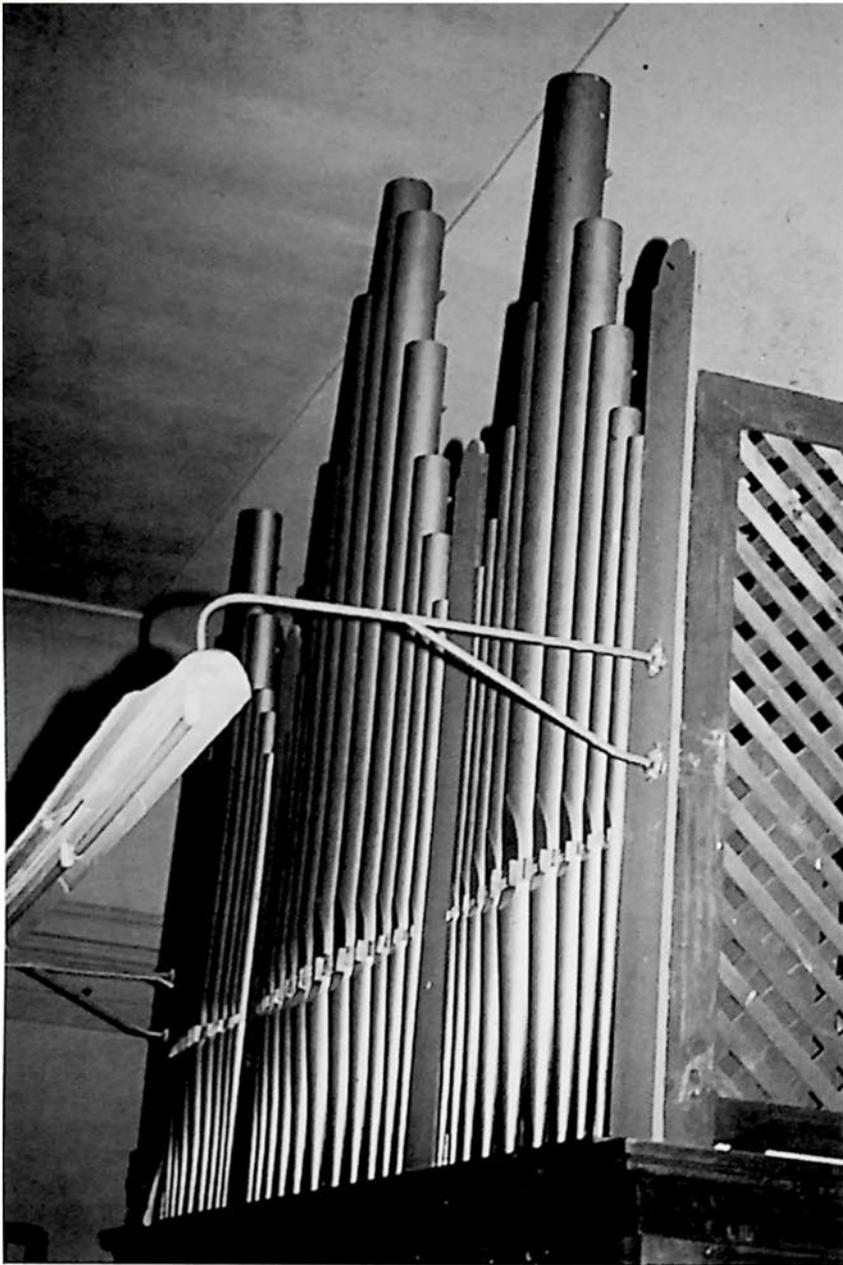
Angelo musicante con organo portativo. Affresco tardoquattrocentesco della cappella gotica di Sant'Acazio (attuale antisagrestia del Duomo). (Fotografia di Bernardo Bressan).

tuire una scuola d'organo, mentre «un'altra proposta suggeriva che fosse mandato possibilmente un sacerdote a Regensburg per istudiare profondamente la musica ceciliana» (32). Lamentata la scarsità del clero, si sarebbe deciso di modificare la proposta «nel senso che si aiutasse un laico, il quale si risolvesse di andare allo studio di Regensburg». Nel frattempo, bisognava cercare di offrire alle chiese locali, e in particolare alle parrocchie dei paesi, un repertorio di facile esecuzione, al fine di «arrivare un po' alla volta alla riforma del canto ecclesiastico, quale venne pure raccomandata dal Congresso cattolico di Vienna».

Il riferimento alle discussioni che erano andate sviluppandosi nella capitale si spiega soprattutto con la presenza nella società, in qualità di presidente, di Frančišek Borgia Sedej. Il sacerdote goriziano all'età di trenta-

cinque anni era già direttore degli studi dell'*Augustineum*, il più importante istituto ecclesiastico dell'Impero (33). Sono note le sue posizioni come promotore culturale: all'ideologia del modernismo, opponeva il recupero della fede agostiniana, un credo che ben si accorda con le istanze di un movimento rivolto ad arginare l'imperante pompa melodrammatica con la semplicità del canto liturgico delle origini. Contrariamente ai progetti, a Regensburg venne mandato un sacerdote, Francesco Setničar, che al suo rientro avrebbe tenuto un corso di formazione presso il seminario.

Sempre più accese si fecero le discussioni dei ceciliani nel primo decennio del secolo. Sul quotidiano «L'Eco del Litorale», sotto i più svariati pseudonimi, maestri e sacerdoti si scambiavano le opinioni in relazione a quello che veniva interpretato come il più importante atto di legittima-



San Rocco. (Foto O. Pellis).

zione del movimento: il *motu proprio* di Pio X (1903).

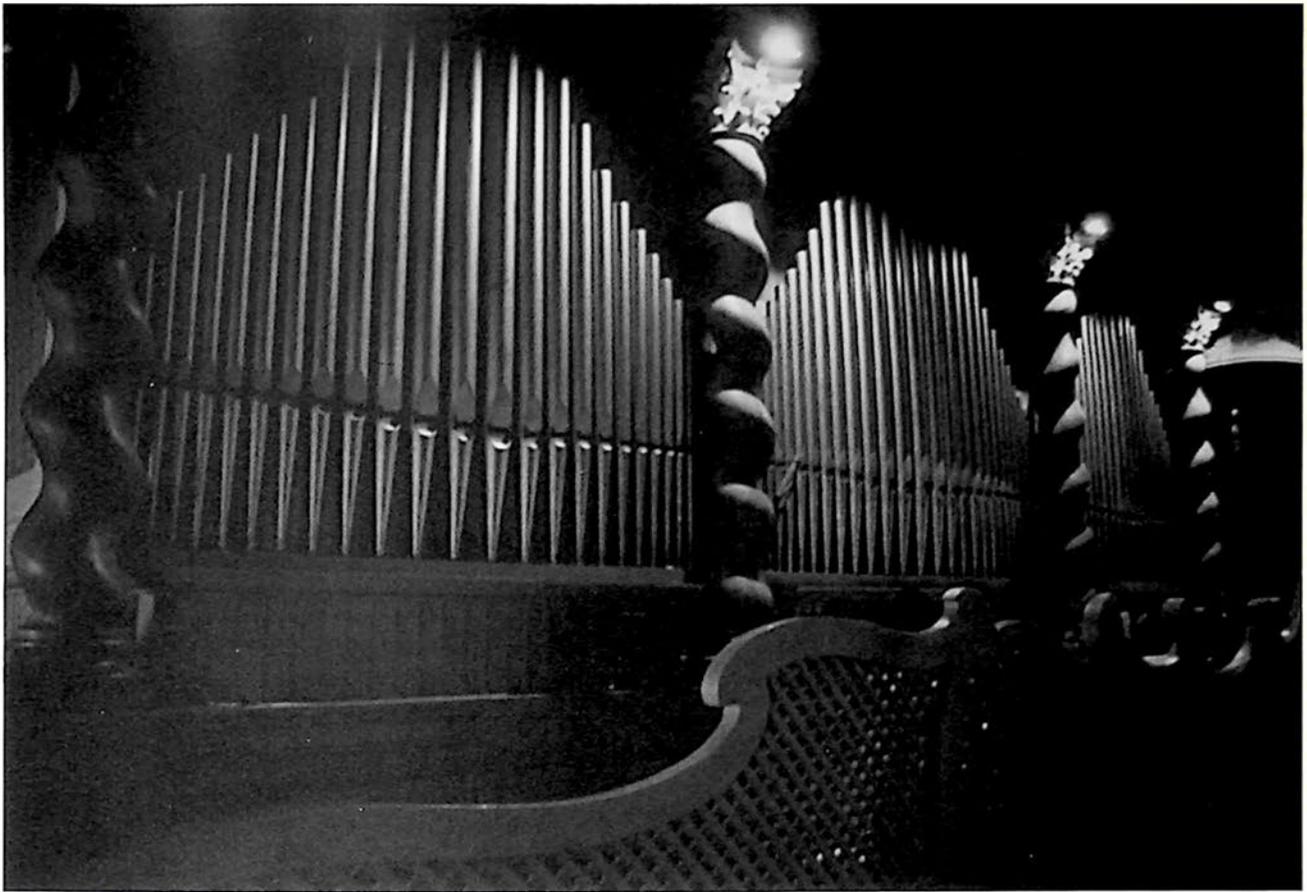
La componente centroeuropea di questo interesse si evidenzia nei repertori e nei modelli a cui si rivolgeva più frequentemente la Società. Nella cappella del Duomo, dopo il lungo periodo della direzione di Cartocci (la cui produzione risulta tuttavia estranea a motivi riformistici), con l'insediamento di Seghizzi un posto particolare è riservato all'esecuzione delle messe e dei mottetti di Förster, Haller, Mitterer, Gruber, ecc.

I ceciliani promossero attività concertistiche e pubblicarono annualmente un fascicolo di canti sacri. Fra i compositori più attivi va ricordato Danilo Fajgelj (1840-1908), che influenzò lo sviluppo del canto corale profano, anche attraverso l'organizzazione di seminari per organisti. Come è stato osservato, le idee della riforma stentaronο ad attecchire nelle cantorie locali, incontrando la resistenza dei sostenitori del canto popolare (34).

Tra i musicisti italiani che aderirono moderatamente alla riforma va

ricordato Augusto Cesare Seghizzi. Nel 1894, Seghizzi iniziava l'attività come organista della chiesa di Sant'Ignazio, mentre nel 1897 veniva nominato organista della chiesa dei SS. Vito e Modesto. Più tardi diventerà maestro di cappella del Duomo.

A ricoprire il posto lasciato vuoto da Seghizzi nella direzione del principale centro di diffusione della musica sacra, venne chiamato, nel 1933, il sacerdote udinese Vittorio Toniutti (1900-1986), che mantenne tale carica per oltre vent'anni. Diplomatosi in organo al Conservatorio di Padova sotto la guida di Oreste Ravanello, al suo arrivo in città incominciò a dedicarsi alla composizione, intraprendendo gli studi al Conservatorio di Trieste, e portandoli a termine, nel 1945, sotto la guida di Vito Levi. Appassionato esecutore di opere di Bossi, Ravanello e Dubois, Toniutti traduceva la sua predilezione per le sonorità del tardo romanticismo in alcune interessanti pagine organistiche. Restando nell'ambito del linguaggio tonale le sue composizioni, come è stato osservato, «portano sempre la sua firma: in esse la mediazione tecnica si fa veicolo di immediata trasposizione dei personali moti di quello stesso spirito che si coglie nella conversazione, che fa capolino dietro a un gesto o un'occhiata, e che, nei momenti migliori, riesce a modellare abilmente un materiale sonoro prelevato dal patrimonio storico e dunque suscettibile di pericolosa rigidità» (35). Il culmine della produzione è rappresentato da *La Gloria di Ermagora*, un oratorio per soli, coro e orchestra completato nel 1951. Nel descrivere la vicenda del santo - concepita, secondo il canone della liturgia aquileiese, attraverso le fasi della missione, della predicazione e del martirio - Toniutti realizza una partitura in cui le armonie si fondono in un suono ben amalgamato, con una particolare attenzione agli effetti timbrici dell'oboe e del clarinetto. La sensazione di eclettismo è in parte mitigata dalla ripresa di stilemi ben riconoscibili (36). Nella *Messa da Requiem*, a una voce media e organo concertante, composta nel 1955 (pubbl. Edizioni



Cantoria e organo del Duomo (chiesa dei Santi Ilario e Taziano). (Fotografia di Bernardo Bressan).

«Friuli», 1959), gli effetti di contrasto, privi della tavolozza orchestrale, appaiono più scoperti: nell'opulenza dei materiali si percepisce, anche nei momenti di maggiore intenzione espressiva, un carattere di libera improvvisazione. Tra le precedenti composizioni va segnalata una *Messa in onore della Madonna di Montesanto*, a tre voci e organo concertante, pubblicata già nel 1942 presso l'editore Zanibon, e alcuni pregevoli brani per canto e organo: *O bella mia speranza* (1934), una melodia caratterizzata da evidenti inflessioni pucciniane; *Alla Madonna di Monte Santo* (1938, ridotta nel 1943) dedicata a un tradizionale pellegrinaggio delle comunità goriziane.

A prescindere dai repertori del Duomo, tuttavia, le cantorie delle chiese goriziane raggiunsero in questo periodo una larga indipendenza, favorendo la diffusione delle opere prodotte dai musicisti sloveni. Le opere prodotte nel ventennio fra le

due guerre appartengono in prevalenza all'ambito della musica sacra e di ispirazione popolare, con i materiali organizzati su un impianto armonico elementare, qua e là rinvigorito dalla dissonanza e dall'irregolarità ritmica di natura slava.

Gli elementi più accademici di questa combinazione sono riconoscibili nell'opera di Emil Komel (1875-1960) (37). Dopo aver ricevuto la prima educazione musicale dal padre e dal sacerdote ceciliano Danilo Fajgeli, si recò a Vienna per studiare agronomia. Nella capitale proseguì invece gli studi musicali, diplomandosi in composizione nel 1895, appena ventenne. Una borsa di studio gli permise di recarsi a Roma, dove nel 1901, sotto la guida di padre Santi, si diplomò in canto gregoriano presso l'Accademia di Santa Cecilia. Durante il soggiorno romano conobbe, tra l'altro, Lorenzo Perosi, che fu suo compagno di studi, e Pietro Mascagni. Nel 1902, dopo aver soste-

nuto l'esame di stato a Vienna, fece ritorno a Gorizia, dove iniziò a insegnare nell'associazione *Pevsko in glasbeno društvo* (Società di canto e musica), fondata due anni prima e della quale, dopo la guerra, dovrà assumere la direzione.

Oltre a un trattato didattico e a numerose composizioni per coro, Komel pubblicò un volume di 50 preludi per organo destinato alle parrocchie locali. Il linguaggio è tradizionale sotto tutti gli aspetti; come è stato osservato, esso «poggia sempre sull'armonia funzionale romantica, la quale tuttavia è limitata all'utilizzo delle tre principali funzioni armoniche di una determinata tonalità. I principi esposti dal compositore nel suo testo "L'armonia" rappresentano anche le regole fondamentali, la norma di base di tutta la sua attività creativa» (38).

Tra i compositori che si dedicarono all'elaborazione del canto popolare e alla musica sacra, vanno ricorda-

ti, per la diffusione che conobbero nel Goriziano, Emil Adamič (1877-1936), Rihard Orel (1881-1966) e soprattutto Janez Laharnar (1866-1944), nativo di Šentvriška gora e formatosi alla scuola di Adolf Harmel e di Ivan Kokošar, buon organista della zona di Tolmino (39). Laharnar è noto soprattutto come compositore di opere corali (la più conosciuta è la messa «Ora pro nobis»), concepite in un linguaggio assai controllato, conforme alla sua piena adesione al programma ceciliano (40). Più libero è lo stile di Lojze Bratuž (1902-1937), caratterizzato da una ricerca espressiva fondata su idiomi di provenienza russo-slava. Un ruolo di primo piano nell'ambito della musica slovena assume inoltre l'opera di Vinko Vodopivec (1878-1952), sacerdote attivo nella chiesa di Kronberg, instancabile curatore di

edizioni musicali e autore di una corposa opera sacra comprendente motetti e messe ancora oggi eseguite dalle comunità parrocchiali (41).

Dopo la seconda guerra Mirko Filej (1912-1962), maestro della chiesa di Sant'Ignazio, maturava il proposito di fondare, nel 1953, una scuola d'organo chiamando nel corpo docente Komel, organista presso la medesima chiesa. Dal quel momento, «nell'edificio di Riva Piazzutta 18 si sviluppano oltre alla scuola organistica, varie attività corali, iniziative editoriali, rappresentazioni teatrali ecc. Qui si costituisce anche il primo nucleo del coro Lojze Bratuž, che per un lungo periodo di tempo rappresenterà un fattore culturale significativo nell'intera vita musicale goriziana» (42).

L'attività di Filej trova un'ideale prosecuzione in quella di Stanislav

Jericijo (1928), maestro di cappella e compositore. Nella sua opera si rileva la presenza di una serie di *Sonate* raccolte nel fascicolo di *Musica per organo* (edita dal Coro di Sant'Ignazio, Gorizia) e di alcuni brani per voce e organo compresi nella raccolta *Sacrae cantiones*, (ed. Andrea Pini, Gorizia 1995). Con atteggiamento fondamentalmente eclettico, Jericijo si accosta alla molteplicità di linguaggi che caratterizzano la scena musicale novecentesca. I suoi brani lasciano trasparire la predilezione per le sonorità e le armonie complesse del politonalismo, sostenute da una volontà espressiva attenta al momento recettivo; in senso generale, raccolgono un'ampia galleria di stili - dalla tonalità classica ai *clusters* di ispirazione modernista - subordinandola alla produzione di incisivi effetti di contrasto.

NOTE

1. G. CORONINI CRONBERG, *Lo sviluppo territoriale della contea di Gorizia, in Medioevo goriziano*, a cura di Sergio Tavano, Gorizia 1994, p. 110. Osserva inoltre Coronini: «L'annessione all'Austria ha per conseguenza lo smembramento amministrativo dell'antica contea, con l'attribuzione del territorio di Lienz al Tirolo; ma il dominio prettamente goriziano conserva la propria individualità, perpetuando da solo il nome ed il titolo della principessa contea (e dal 1505 al 1520, come dal 1733 al 1802, sette imperatori batteranno moneta quali Conti di Gorizia). Avviene così che un territorio a livello di modesta provincia sia annesso a mantenere, in piena priorità con gli altri paesi ereditari austriaci da dieci a venticinque volte più vasti, le proprie istituzioni di autogoverno regionale» (p. 112).

2. R. M. COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato a Gorizia*, Pordenone 1948, p. 43.

3. R. M. COSSAR, *Storia*, cit., p. 44.

4. G. PRESSACCO, *La musica nel Friuli storico*, in *Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia*. 3. *La storia e la cultura*, IV, Udine 1981, p. 1995. Cfr. anche G. PRESSACCO, *Nuovi contributi per il '500 friulano*, in *Spigolature* (a cura di R. DELLA TORRE), Udine 1985, ma soprattutto G. PRESSACCO, *Sermone, Cantu, Chorcis et... Marcudis*, (S.F.F.), Udine 1992, pp. 99-101, dove è avanzata l'interessante ipotesi di un collegamento con la vicenda di un «cancelliere parmesano» bandito da Venezia e che avrebbe lasciato una figlia al monastero delle Clarisse di Udine.

5. Cfr. voce *Mainerio, Giorgio*, in *Dizionario*, IV, cit., p. 586.

6. G. PRESSACCO, *La musica*, cit., p. 1995.

7. R. M. COSSAR, *Storia*, cit. p. 44.

8. Il documento si trova all'Archivio Storico Provinciale di Gorizia, P-5, N. 13, 1550-1559, cc. 184-186 (66v-67v). Testo origi-

nale tedesco e traduzione sono pubblicati in appendice allo studio di G. PRESSACCO, *Giorgio Mainerio: nuovi documenti d'archivio*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», II-III/1986-87, pp. 328-329.

9. G. PRESSACCO, *La musica*, cit., p. 1994.

10. Con una certa cautela Gilberto Pressacco (in *Nuovi contributi*, cit., p. 21) avanza l'ipotesi che possa trattarsi del famoso teorico e compositore (1511-1576) autore del trattato *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555).

11. A. BATTISTELLA, *La prima visita apostolica nel Patriarcato aquileiese dopo il Concilio di Trento*, «Memorie storiche forogiuliesi», IV, 1908, p. 123.

12. Gli esiti migliori della produzione di questo musicista sembrano condensarsi nel campo sacro, vale a dire proprio nelle composizioni dedicate alla «Conuocazione di Gorizia», dove meno urgente doveva apparire l'esigenza di un rinnovamento della scrittura, e più spontaneo e misurato risulta l'equilibrio delle parti, in una polifonia concepita per l'ampio organico di tradizione veneziana, il doppio coro, indice «della tendenza dell'epoca a raggiungere, anche nella musica di chiesa, effetti sonori ampi e robusti, a stupire e meravigliare prima che a commuovere e a raccogliere»; G. RUSSOLO, *Note di critica storico-estetica sulle opere di alcuni maestri di cappella*, in F. METZ, G. RUSSOLO, P. GOI, *La musica a Pordenone*, Pordenone 1982, p. 94.

13. R. M. COSSAR, *Storia*, cit., p. 46.

14. P. PEZZÈ, *La vita musicale religiosa in Friuli*, IV *Notizie e considerazioni sul Goriziano*, «Avanti cul brun», 1960, p. 289.

15. Cfr. F. METZ, *Notizie storiche sugli organisti, gli organisti e i maestri di cappella della terra di S. Vito al Tagliamento*, «Antichità Altoadriatiche», XVI, 1980, p. 116.

16. P. PEZZÈ, *La vita musicale*, cit., p. 290.

17. V. FORMENTINI - V. STELLA, *Tradizioni organarie nel Duomo di Latisana*, in «Tisana», (S. F. F.), Latisana 1978, p. 414.

18. F. METZ, *Notizie storiche*, cit., p. 117.

19. Cfr. I. CARUANA, *L'arte degli organisti nel Friuli-Venezia Giulia. L'arcidiocesi di Gorizia*, Udine 1973, p. 51.

20. P. PEZZÈ, *La vita musicale religiosa*, cit., p. 296.

21. I. CARUANA, *L'arte*, cit., p. 46.

22. Osservava giustamente Piero Pezzè: «La istituzione delle diocesi di Udine e di Gorizia, come conseguenza della soppressione dell'antico Patriarcato di Aquileia (1751), non può essere stata che di buon auspicio per il fiorire della musica sacra nel Goriziano, anche se in seguito alle relazioni tra la Chiesa e l'Austria, la sede episcopale fu per qualche tempo condotta a Gradisca. In ogni caso non mancarono le solenni cerimonie liturgiche, nelle quali la musica è sempre presente e in linea con il costume del tempo». P. PEZZÈ, *La vita musicale*, cit., p. 290. Sul ruolo assunto da Attems nella specifica realtà pluriethnica della diocesi in cui si trovò a operare cfr. Carlo M. d'Attems *primo arcivescovo di Gorizia (1752-1774) fra curia romana e stato asburgico*, Atti del convegno (Gorizia 6-8 ottobre 1988), Gorizia 1990.

23. Il Catalogo e il fondo delle musiche di Gracco è conservato nella Biblioteca Civica di Trieste.

24. Cfr. G. SPANÒ, *Il fondo di musica strumentale Ricardi di Netto a Udine*, «Musica e ricerca nel Friuli-Venezia Giulia», 1996, pp. 156-7.

25. F. METZ, *Notizie storiche*, cit., p. 119.

26. Archivio di Stato di Gorizia, Archivio storico del Comune, Fascicoli separati, b. 1442, fasc. 3133.

27. «L'Eco del Litorale», 17 giu 1875. Parecchie composizioni di Kubik figurano nel succitato catalogo delle musiche di Antonio Gracco.

28 I. CARUANA, *op. cit.*, pp. 47-52.

29. Archivio di Stato di Gorizia, Archivio storico del Comune, b. 1442, doc. senza data (dopo il 1880)

30. «L'Eco del Litorale», 20 maggio 1883.

31. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, gli Sloveni incominciarono a dedicare alle attività musicali un'attenzione costante, che va inserita nel quadro degli interessi politici e culturali della minoranza. Fiorivano allora le *čitalnice*, circoli di lettura nei quali si esercitava la pratica del canto corale, basata sulla valorizzazione del repertorio popolare. Nel frattempo, grazie all'impiego degli stessi maestri nelle chiese e nelle parrocchie locali, si intensificava l'interesse per la musica sacra. Venne così formandosi un nuovo repertorio di brani caratterizzati da una condotta melodica e una struttura armonica elementari. Un avvenimento di rilievo nell'attività corale degli sloveni fu la nascita della società di canto *Slavec*, fondata da Hribar e Kociancic nel 1875, che puntò a migliorare il livello artistico, ed ebbe un importante ruolo nella promozione di opere di compositori e organisti locali.

32. «L'Eco del Litorale», 15 giugno 1889.

33. L. TAVANO, *La dimensione e le attività culturali dell'arcivescovo F. B. Sedej*, in

Sedejev simpozij v Rimu, Celje 1988, p. 139.

34. Cfr. I. JELERČIČ, *Pevsko Izročilo primorske*, Založništvo Tržaškega Tiska, Trieste 1980, pp. 76-78.

35. L. PELLIZZONI, *Vittorio Tonutti: l'uomo e la sua musica*, «La Panarie», a. XIV, N. 54, dicembre 1981, p. 44.

36. L. PELLIZZONI, *Vittorio Tonutti*, cit., p. 277.

37. Sulla figura e l'opera di Komel si veda T. GREGORIČ VUGA, *Poglej me prav*, Slovenski center za glasbeno vzgojo Emil Komel, Gorizia 1993.

38. T. GREGORIČ VUGA, *Poglej*, cit., p. 129.

39. Cfr. I. PODGORNİK, *Življenje in delo skladatelja Ivana Laharnaja. I. del: življenje* [La vita e l'opera di Ivan Laharnar. Parte I: la vita], «Goriški Letnik», 1988/89, N. 15/16, pp. 169-198.

40. Osserva Iris Podgornik: «La sua eccessiva soggezione al movimento ceciliano finì per ostacolare la sua scioltezza e vitalità creativa quale traspare dalle sue composizioni di contenuto profano. La melodica delle sue composizioni sacre è molto contenuta mentre in quelle profane si scioglie più liberamente. La forza principale del compositore sta nella cantabilità in cui egli raggiunge una particolare

espressività; di qui la popolarità di alcune sue composizioni (Pozdrav / Saluto, Planinaria / Montanara, Pozdrav rožicam / Saluto alle roseline). Laharnar si sviluppò dalle radici di quella generazione che coltivava prevalentemente la musica corale in cui emerge il sentimento popolare della gente del Litorale sloveno. Fu educato insomma in un ambiente estetico tradizionalista. La sua opera non presenta forti contrasti e neppure conflitti drammatici. Egli rimase cantore popolare e operatore culturale nel suo ambiente aiutando a porre le fondamenta all'attuale sviluppo del gusto corale nel Litorale»: I. PODGORNİK, *Življenje in delo skladatelja Ivana Laharnaja (nadaljevanje)* [La vita e l'opera di Ivan Laharnar (continua)], «Goriški Letnik», 1990, N. 17, p. 100. Nello studio è contenuta una bibliografia e un catalogo completo dell'opera.

41. A Vinko Vodopivec la rivista «Goriški Letnik» ha dedicato un numero (19/1992) comprendente saggi di vari autori, un epistolario scelto e un ampio apparato fotografico. Il volume è uscito contemporaneamente all'allestimento di una mostra presso il museo del castello di Kromberg.

42. S. KERSEVAN, *Širideset let Glasbe na Pacuti St. 18*, Slovenski center za glasbeno vzgojo Emil Komel, Gorizia 1993, p. 104.