

Vanni Feresin

Laura Madriz

MUSICA

E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Fr. Schöpf.

Tenori

Te Deum laudamus

Allegro maestoso

f Te De - um lauda - - mus; te Do - mi - num con - fi -
mf temur Si - bi omnes Ange - li, ti - bi coe - li et uni - ver - sae
po - tes - ta - tes. Si - bi Che - ru - bin et Se - raphin inces - sa - bi - li
p vo - ce pro - cla - mant: San - - - - - tus
f San - - - - - tus, Sanctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -
ppp oth. Ple - ni sunt coe - li et ter rae ma - jor sta - tis glo - riae

Ho san na ho-san na ho-san na in ex-cel - sis ho-san na

ho san na in..... ex-cel - sis ho san na ho san na ho san na in ex -

cel - sis in excel - sis ho - - san na ho san na in ex-cel - -

a tempo sis.

Benedictus *Andante* *f* Be ne - di - ctus be ne - di -

ctus no - mine Domini qui ve - nit qui ve - nit in

no - - - mine Do - - - mi - ni. Ho-san na in ex -

cel - - - sis in ex-cel - - - sis in ex-cel - sis in ex-cel - sis.

Agnus Dei *Andante* *mf* mi se - re - re no - bis.

f mi se - re - re mi se - re - re no - - bis. Agnus De - i

agnus De - i qui tol lis pec - ca - ta mundi.

Solo Do na no - bis pa - cem *tutti* do - na no - - bis pa - cem

f do - na no - - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem.

Julot Giverny

Vanni Feresin

Laura Madriz

MUSICA
E SENTIMENTO RELIGIOSO
La corale del Borgo e la sua storia

A tutti coloro che con serietà, costanza e sacrificio hanno dato vita e continuità al coro operando fino ad oggi, per lasciare ai giovani il compito di continuare.

A mio zio Mario, uomo legato alla tradizione, valido tenore che sostenne sempre con entusiasmo ed impegno l'attività del coro sapendo trasmettere anche a me, fin dall'infanzia, la passione e l'amore per il canto.

Laura

A Mons. Ruggero Dipiazza, al Centro per la Valorizzazione e la Conservazione delle Tradizioni Popolari e in particolare alla sua Presidente sig.ra Edda Cossar un sentito grazie per la sensibilità, l'attenzione, la fiducia dimostrate e per il fondamentale supporto tecnico ed economico che ha permesso la realizzazione di questo libro.

Mi è doveroso un particolare ringraziamento a Laura Madriz Macuzzi: grazie al suo impegno, al suo instancabile lavoro di ricerca e di contatto con i coristi più anziani, alla sua sensibilità e alla sua passione, ho avuto la possibilità di ricostruire in modo completo, preciso e puntuale la complessa storia della Corale di San Rocco. Laura mosse i primi passi nell'esperienza musicale, all'inizio degli anni '60, con il gruppo delle "Cantorine" di don Onofrio Burgnich, quindi continuò nella Corale del Borgo, come contralto, prima sotto la direzione di Bruno Cumar e poi di Antonio Stacul. Ancora oggi è parte fondamentale del coro sia sul piano musicale che su quello della testimonianza storica.

Vanni

Nel presentare questo libro di storia e memoria, dedicato alla corale borghigiana ma in generale alla musica liturgica, rivedo molti dei tanti fedelissimi che hanno dato lustro alla nostra chiesa e alla musica sacra.

Sono preso da un sentimento di rimpianto e di riconoscenza: rimpianto per i tanti amici che ci sono passati innanzi e riconoscenza per il dono di tante ore strappate al riposo. Tante volte mi chiedo ammirato quanta fatica sarà costata ai nostri cantori doversi cambiare dopo cena per prove lunghe e laboriose, ripassare la Prima Pontificalis, il Jesu Dulcis Memoria o l'altissima "Cerviana" del Perosi e, per di più, sentirle dal maestro mai abbastanza soddisfatto. Colgo con gioia l'occasione di questo lavoro per ringraziare in modo sincero e totale tutti i cantori di ieri e di oggi. Un grazie vero e disinteressato, magari in ritardo perché non ho sempre saputo esprimervi la mia ammirazione e quella di tutta la comunità. Grazie a Vanni e Laura per la loro fatica e grazie al Centro delle Tradizioni per il sostegno alla pubblicazione.

Bruno Cumar ha sempre affermato che non c'è nulla di più bello che cantare in chiesa, almeno per due motivi straordinariamente importanti: 1. perché hai il pubblico più interessato ed attento, Dio e il suo

popolo; 2.perché la corale parrocchiale è accolta con gratitudine e non giudicata dal momento che cantando prega. Beh, a molti è noto che talvolta, almeno durante le prove, più che preghiere piovono "giaculatorie", quasi sempre nei confronti di "che.....di Babis!". A parte questa dovuta nota di colore, la nostra corale può vantare una lunga storia di fedeltà che ha raccolto insieme, maestri, organisti e coristi nella medesima fatica del tanto provare, dell'impegno sempre rinnovato, della convivenza tra personalità e nazionalità diverse, tanto diverse! accontentandosi di un grazie (non sempre detto) del parroco, pur attento e riconoscente.

Un augurio affettuoso alla corale poiché, rinnovata nelle voci e negli entusiasmi, possa continuare a cantare la "Gloria di Dio" e a rendere gioiose e solenni le nostre celebrazioni di festa.

Gorizia S. Lucia 2004

Mons. Ruggero Dipiazza
PARROCO

Capitolo I
L'ANTICHISSIMA TRADIZIONE CORALE

D O M I N I C A

R E S U R R E C T I O N I S .

Statio ad sanctam Mariam Magdalenam.



Introsus. Psal. 138.
 Resurrexi, & adhuc tecum sum, alleluja: posuisti super me manum tuam, alleluja, mirabilis facta est scientia tua, alleluja, alleluja.

Ibidem. Domine, probasti me, & cognovisti me; tu cognovisti sessionem meam, & resurrectionem meam.

V. Gloria Patri, &c. Oratio.

Deus, qui hodierna die per Unigenitum tuum, aeternitatis nobis aditum, devicta morte referasti; vota nostra, quae preveniendo aspiras, etiam adjuvando prosequere. Per eundem Dominum.

Lectio Epistolae beati Pauli Apostoli ad Corinthios. c. 5.

FRatres, Expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi. Etenim Pascha nostrum immolatus est Christus. Itaque epulemur non in fermento veteri, neque in fermento malitiae & nequitiae, sed in azymis sinceritatis, & veritatis.

Quadrages. Psal. 117. Haec dies, quam fecit Dominus: exultemus, & letemur in ea. V. Confitemini Domino, quoniam bonus, quoniam in saeculum misericordia eius. Alleluja, alleluja.

V. Cor. Pascha nostrum immolatus est Christus. Sequenti.

Victimae Paschali laudes immolent Christiani.

Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.

Mors & vita duello conflixere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus.

Dic nobis, Maria: quid vidisti in via? Sepulcrum Christi viventis, & gloriam vidi resurgentis:

Angélicos testes, sudarium, & vestes. Surrexit Christus spes mea: praecedet vos in Galilaeam.

Scimus Christum surrexisse a mortuis: verum tu nobis victor Rex miserere. Amen. Alle.

Sequentia dicitur usque ad Sabbatum in Albis inclusive.

Sequentia sancti Evangelii secundum Marcum. c. 16.

IN illo tempore: Maria Magdalene, & Maria Jacobi, & Salome emerunt aromata, ut venientesingerent Jesum. Et valde mane una sabbatorum veniant ad monumentum, orto jam sole. Et dicebant ad invicem: Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti? Et respicientes viderunt revolutum lapidem. Erat quippe magnus valde. Et introeuntes in monumentum, viderunt juvenem sedentem in dextris, coopertum stola candida, & obstupuerunt. Qui dicit illis: Nolite expavescere: Jesum queritis Nazarenum, crucifixum: surrexit, non est hic, ecce locus, ubi posuerunt eum. Sed ite, dicite discipulis ejus, & Petro, quia praecedet vos in Galilaeam: ibi eum videbitis, sicut dixit vobis. Credo.

Offertorium. Psal. 77. Terra tremuit & quievit, dum resurgeret in judicio Deus, alleluja.

Secreta.
Suscipe, quaesumus, Domine, preces populi tui cum oblationibus hostiarum, ut Paschaliibus initiata mysteriis, ad aeternitatis nobis medelam, te operante, proficiant. Per Dominum nostrum.

Pratio. Te quidem, Domine, omni tempore, sed in hac potissimum die gloriosius praedicare. fol. 166.

Intra assionum. Communicantes, & Hanc igitur. fol. 157. Sequenti usque ad Sabbatum in Albis inclusive.

Le tre sequenze maggiori: Victimae Paschali laudes per la Domenica di Pasqua, Veni Sancte Spiritus per la Domenica di Pentecoste e Lauda Sion per la solennità del Corpus Domini.

IN DOMINICA PENTECOSTES

Statis ad sanctum Ieron.



Sap. 1.
Spiritus Domini replevit orbem terrarum, allelúja; & hoc quod continet omnia, scientiam habet vocis, allelúja, allelúja, allelúja.

Psalmus 27. Exúrgat Deus, & dissipentur inimici ejus, & fugiant qui oderunt eum, a facie ejus.

V. Glória Patri, &c. Oratio.

Deus, qui, hodierna die, corda fidelium Sancti Spiritus illustratione docuisti: da nobis in eodem Spiritu recta sapere, & de ejus semper consolatione gaudere. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Filium tuum, qui tecum vivit, & regnat in unitate ejusdem Spiritus Sancti Deus.

Leitio Actuum Apostolorum. c. 2.
Cum complerentur dies Pentecostes, erant omnes discipuli pariter in eodem loco, & factus est repente de caelo sonus, tamquam adveniens spiritus vehementis, & replevit totam domum ubi erant sedentes. Et apparuerunt illis dispartitae linguae tamquam ignis, seditque supra singulos eorum: & repleti sunt omnes Spiritu Sancto, & cœperunt loqui variis linguis, prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis. Erant autem in Jerusalem habitantes Judaei, viri religiosi ex omni natione, quae sub caelo est. Facta autem hac voce, convenit multitudo, & mente confusa est, quoniam audiebat unusquisque lingua sua illos loquentes. Stupebant autem omnes, & mirabantur, dicentes: Nonne ecce omnes illi, qui loquuntur, Galilaei sunt? & quomodo nos audivimus unamquaque linguam nostram, in qua nati sumus? Parthi, &

Medi, & Elamitae, & qui habitant Mesopotamiam, Judaeam & Cappadociam, Pontum, & Asiam, Phrygiam, & Pamphyliam, Aegyptum, & partes Libiae, quae est circa Cyrenem, & advenae Romani, Judaei quoque, & proselyti, Cretes, & Arabes, audivimus eos loquentes nostris linguis magna Dei.

Allelúja, allelúja. *V. Psal. 102.* Emitte spiritum tuum & crebuntur, & renovabis faciem terre. Allelúja.

V. Hic genosieclitum. Veni Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium, & tui amoris in eis ignem accende. *Inigo*

Sequentia.
Veni, Sancte Spiritus, & emitte caelitus lucis tuae radium.

Veni, pater pauperum, veni, dator munerum, veni, lumen cordium.

Consolator optime, dulcis hospes animae, dulce refrigerium.

In labore requies, in aestu temperies, in fletu solatium.

O lux beatissima, reple cordis intima tuorum fidelium.

Sine tuo numine, nihil est in homine, nihil est innocuum.

Lava quod est sordidum, riga quod est aridum, sana quod est saucium.

Flecte quod est rigidum, sove quod est frigidum, rege quod est devium.

Da tuis fidelibus, in te confidentibus, sacrum septenarium.

Da virtutis meritum, da salutis exitum, da perenne gaudium. Amen. Allelúja.

Et dicitur quotidie usque ad sequens Sabbatum inclusive.

Sequentia sancti Evangelii secundum Joannem. c. 14.

In illo tempore: Dixit Jesus discipulis suis: Si quis diligit me, sermonem meum servabit, & Pater meus disc-

IN SOLEMNITATE CORPORIS CHRISTI



Incipit. *Psal. 80.*
Bibit eos ex asipe frumenti, allelúja, & de petra, melle saturávit eos, allelúja, allelúja, allelúja.

Ibidem. Exultate Deo adjutori nostro; jubilate Deo Jacob.

Gloria Patri &c.

Oratio.

Deus, qui nobis sub Sacramento mirabili passionis tue memoriam reliquisti: tribue, quæsumus, ita nos Corporis, & Sanguinis tui sacra mysteria venerari, ut redemptionis tue fructum in nobis júgiter sentiamus: Qui vivis & regnas cum Deo Patre, &c.

Lectio Epistolæ beati Pauli Apóstoli ad Corinthios.

Fratres, Ego enim accepi a Dómino, quod & tradidi vobis; quóniam Dóminus Jesus, in qua nocte tradebatur, accepit panem, & grátias agens, fregit, & dixit: Accipite, & manducate: Hoc est Corpus meum, quod pro vobis tradetur: hoc facite in meam commemorationem. Similiter & cálicem, postquam cenávit, dicens: Hic calix novum testaméntum est in meo Sanguine. Hoc facite, quotiescúmque bibetis, in meam commemorationem. Quotiescúmque enim manducábitis panem hunc, & cálicem bibetis, mortem Dñi annunciábitis, donec veniat. Itaque quicúmque manducaverit panem hunc, vel biberit cálicem Dómini in ligæ, reus erit Corporis, & Sanguinis Dómini. Probet autem seipsum homo, & sic de pane illo edat, & de cálice bibat. Qui enim manducat, & bibit indigne, judicium sibi manducat, & bibit, non discernens Corpus Dómini.

Graduale. *Psalmus 144.* Oculi ómnium in te sperant, Dómine; & tu das illis eicam in tempore opportuno.

¶ Aperistu manum tuam, & impleson-

ne animal benedictione. Allelúja, allel. *Ps. Joan. 6.* Caro mea vere est cibus, & Sanguis meus vere est potus: qui manducat meam Carnem, & bibit meum Sanguinem, in me manet, & ego in eo.

Sequentia.

Lauda, Sion, Salvatorem, lauda ducem, & pastorem in hymnis, & cánticis.

Quantum potes, tantum aude, quia major omni laude, nec laudare súfficit. Laudis thema speciális, panis vivus & vitalis hódie propónitur.

Quem in sacre mensæ Cœnæ, turbæ fratrum duodénæ datum non ambigitur. Sit laus plena, sit sonóra, sit jucúnda, sit decóra mentis jubilatio.

Dies enim solémnis ágitur, in qua mensæ prima recólitur hujus institutio.

In hac mensa novæ regis, novum Pascha novæ legis, Phasæ vetus términat.

Vetustátem nóvitas, umbram fugat véritas, noctem lux eliminat.

Quod in Cœna Christus gessit, faciéndum hoc expréssit in sui memoriam.

Docti sacris institútis, panem, vinum in salutis consecrámus hóstiam.

Dogma datur Christiánis, quod in Carnem transit panis, & vinum in Sanguinem.

Quod non capis, quod non vides, animósa firmat fides, præter rerum ordinem.

Sub divérsis speciébús, signis tantum & non rebus, latent res eximix.

Caro cibus, Sanguis potus: manet tamen Christus totus sub utrâque specie.

A suménte non concísus, non confráctus, non divísus, integer accipitur.

Sumit unus, sumunt mille: quantum illi, tantum mille; nec sumptus consumitur.

Sumunt boni, sumunt mali; forte tamen inæquáli, vitæ, vel íteritús.

Mors est malis, vita bonis: vide, parís sumptionís quam sit díspar éxitus.

Fractio densi Sacraménto, ne vacilles, sed

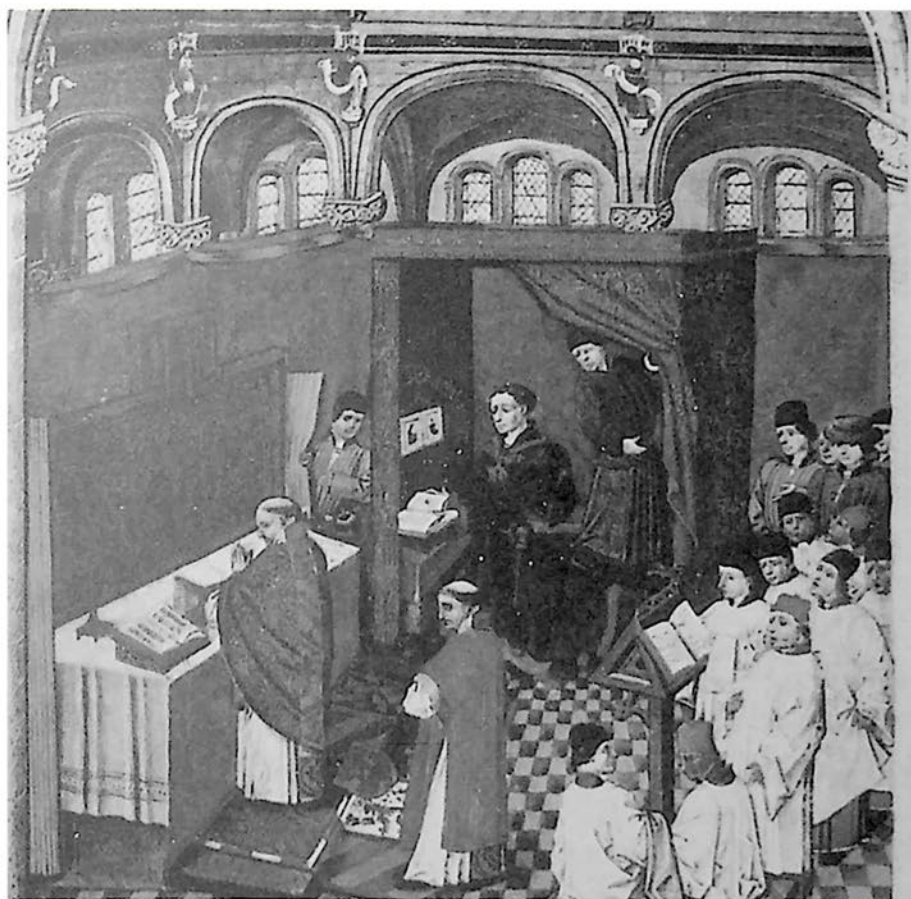
Capitolo I

L'ANTICHISSIMA TRADIZIONE CORALE

Agli inizi il canto cristiano veniva affidato ad un solista che intonava i salmi mentre i fedeli ascoltavano o rispondevano con un **RESPONSUM** (facile e breve ritornello). Questa era la più semplice maniera di partecipazione alla liturgia, specialmente per le precarie condizioni in cui i cristiani si trovavano ad intonare la loro preghiera cantata. Anche oggi la maniera responsoriale continua ad essere la più popolare e coinvolgente metodologia per il canto dei salmi, alleluia, ritornelli responsoriali o antifonici.

Finito il periodo della clandestinità, costruite le basiliche, organizzata in modo migliore la liturgia, fece gradualmente la sua comparsa la "SCHOLA CANTORUM" che resistette fino a tutto il XIV secolo; la prima Schola fu istituita da Papa Gregorio Magno (590 – 604): "SCHOLAM QUOQUE CANTORUM IN SANCTA ROMANA ECCLESIA CONSTITUIT" (testimonianza tarda 872). Essa non escludeva totalmente il canto del popolo ma lo riduceva man mano che si costituiva come insieme di specialisti. Inizialmente il Coro, formato quasi esclusivamente da ecclesiastici, era sistemato a semicer-

chio intorno all'altare "IN MODUM CORONAE CIRCUM ARAS", questo perché gli edifici sacri non erano ancora architettonicamente ben definiti. Successivamente nelle basiliche paleocristiane la Schola trovò la sua naturale sistemazione in un apposito luogo delimitato da



Filippo il Buono assiste ad una Messa cantata dalla Chapelle de Bourgogne: miniatura dal "Traité sur l'oraison dominicale" tradotta da Jean Mielôt (1457) Bruxelles, Bibliothèque Royal de Belgique.

balaustre tra l'altare e lo spazio riservato alla comunità.

Il repertorio era abbastanza delineato e completo già nel XIII secolo: il canto riguardava innanzitutto i ministri sacri, cioè il celebrante, il diacono e i lettori. I canti dell'Ordinarium Missae erano il Kyrie, il Gloria, il Credo, il Sanctus e l'Agnus Dei; il testo rimaneva sempre invariato mentre le melodie potevano variare soprattutto secondo i tempi liturgici o le solennità delle feste. I canti del Proprium Missae erano l'Introitus o Canto d'Ingresso, il Graduale o Psalmus Responsorium (dopo il IX secolo era cantato solo dal salmista senza alcuna risposta da parte del popolo), l'Alleluja detto anche Sequentia, Jubilis o Melodia, il Tractus (esistente già prima del IV sec.) nei periodi penitenziali sostituiva l'Alleluja, l'Offertorium (la sua presenza si ebbe dal IV sec.) e il Communio (dopo l'VIII sec.): in questi canti il testo era proprio per ogni domenica, festa o celebrazione, così pure le melodie erano proprie per ciascun testo. Un breve, ma necessario, discorso è da farsi per i Tropi e le Sequenze. Questi si svilupparono tra il IX e il XVI sec. ed erano delle aggiunte facoltative, tollerate dalla gerarchia ecclesiastica e distinte dal canto liturgico ufficiale propriamente gregoriano. Potevano avere diverse tipologie: o aggiunta di parole, o piccole modifiche alla melodia, o aggiunta di nuove parti letterarie e melodiche, o una nuova melodia che sostituiva la precedente inglobando il testo originario. Le Sequenze composte in tutto il medioevo furono ben 5000, di cui 150 accolte nel Messale. Dopo il Concilio di Trento ne rimasero solo quattro: *Victimae Paschali laudes* di Vipone, *Lauda Sion* di S. Tommaso d'Aquino, *Veni Sancte Spiritus* di Stephen Langton e il *Dies Irae* di Tommaso da Celano e solo più

tardi nel 1727 venne inserito anche lo Stabat mater di Jacopone da Todi (Il Concilio Vaticano II ha tolto il Dies Irae nelle liturgie esequiali, ha lasciato ad libitum lo Stabat Mater e ha mantenuto le altre tre, che vengono eseguite a Pasqua, a Pentecoste e al Corpus Domini).

Nel coro emergevano per dignità e abilità i solisti, cui spettava l'esecuzione di versetti o parti da alternare con il resto dei cantori, tra i solisti poi primeggiava il salmista, la cui arte rappresentava una sorta di ulteriore specializzazione. Con il passare del tempo il canto liturgico gregoriano, che per secoli aveva rappresentato il punto di congiunzione tra la Schola e il popolo, incominciò a subire delle modificazioni di tipo polifonico. I solisti, sempre più scelti, dovevano sostenere le parti complesse della polifonia mentre il resto del coro continuava ad eseguire la sua opera di sostegno con il canto tradizionale (gregoriano). Questo fu il momento del passaggio dalla "SCHOLA CANTORUM" alla "CAPPELLA". In apparenza l'una rappresentava la continuazione dell'altra ma la Cappella, in realtà, era qualcosa di diverso, sia per quanto concerneva gli ideali, sia nella sua struttura. Essa, infatti, si appropriò di spazi sempre più ampi: da singole e brevi sezioni, alternate con il canto gregoriano, si passò all'esecuzione polifonica di brani interi. La cappella accentuava l'aspetto tecnico-specialistico come luogo di ricerca e di studio, pur trovando la sua naturale sistemazione nel servizio alla liturgia. I ministri del culto e il popolo restavano passivamente ad ascoltare, ammirati o forse annoiati, limitandosi a balbettare qualche vecchia salmodia in un gregoriano ormai abbruttito. Divenne una pratica sempre più frequente quella di assol-

dare nelle corti di signori e vescovi i migliori maestri e cantori d'Europa, inserendo la loro prestazione tra i servizi di corte e pagandoli con fondi speciali appositamente costituiti. Una delle cappelle più famose dell'epoca fu quella di Avignone fondata alla fine del trecento, alla quale venivano accordati notevoli benefici. Essa però aveva una funzione essenzialmente ecclesiastica in quanto formata da cappellani e chierici e solo in secondo luogo i suoi componenti erano musicisti. Altre invece si occupavano in maniera peculiare del bel canto e il servizio liturgico, quindi, assumeva un valore secondario. I componenti riscuotevano rendite molto elevate ma dovevano servire i loro mecenati e possibilmente muoversi di paese in paese con questi ultimi. Le cappelle si moltiplicarono nel XV e XVI secolo arricchendosi anche di strumenti e dotandosi di regolamenti e statuti. Questa è l'epoca nella quale si definisce con chiarezza la figura del compositore che finalmente poteva firmare le sue opere, fino a quel momento infatti il comporre era stato opera di anonimi. Il compositore non era legato ad un determinato ambiente ma passava da signore a signore a seconda delle offerte e dei maggiori vantaggi economici, anche per potersi confrontare con diverse esperienze artistico – musicali.

Il XVI secolo è anche l'epoca del Concilio di Trento (1545 – 1563), che non ha riservato grande spazio alla musica ma ha influenzato indelebilmente la liturgia. Il Concilio operò un'efficace rinnovamento della prassi liturgica che ormai era da secoli immobile e definitivamente deteriorata. Papa Gregorio XIII si prodigò affinché le melodie gregoriane venissero rettamente adattate ai testi riveduti del Messale. La polifonia non fu condannata dal Concilio, come alcuni vescovi

avrebbero desiderato, ma si ordinò che nelle celebrazioni sacre fosse evitata la musica lasciva o impura eseguita sia dalla cappella che dall'organo. Questo perché nella liturgia era divenuta cosa frequente quella di introdurre elementi profani tramite il riutilizzo di madrigali e chansons e inoltre perché i testi sacri erano sostituiti, durante le celebrazioni, dal suono dell'organo o con la lettura di altri brani liberamente scelti. Il Concilio di Trento, per il resto, rimase su posizioni di difesa a causa del pericolo rappresentato dal protestantesimo. I Padri Conciliari, infatti, avevano già enormi problemi da risolvere nei confronti della Riforma luterana e quindi si occuparono solo nelle ultime sessioni della musica liturgica. Il Concilio volle o, per meglio dire, non ebbe la sensibilità di avvicinare il popolo ai riti cristiani: non permise in alcun caso che la lingua volgare fosse utilizzata nelle celebrazioni solenni e accettò il sistema elitario delle cappelle. Chiuso il Concilio, Papa Pio IV affidò ad una commissione di otto cardinali l'incarico di vigilare sull'applicazione integrale dei decreti approvati e si arrivò ad una serie di disposizioni generalmente condivise: I) non si doveva cantare Messe o Mottetti infarciti di testi diversi e arbitrari o costruiti su temi musicali di canzoni profane, II) si doveva prestare attenzione che le parole fossero percepite in modo intellegibile e chiaro, III) non ci doveva essere una politestualità cioè l'utilizzo contemporaneo di altro testo da quello previsto dalla liturgia, IV) non ci doveva essere inserzione a più riprese, nel testo liturgico, di parole e frasi di libera creazione che in tal modo avrebbe reso discontinuo e frammentario il testo stesso.

Il XVI secolo fu certamente il periodo d'oro per l'arte polifonica: essa



Giovanni Pierluigi da Palestrina in un ritratto con lo spartito della "Missa Ppae Marcelli II" (1567 ca). Napoli, Museo del Conservatorio.

toccò i vertici della sua bellezza e la Parola trovava nell'intreccio melodico il suo giusto equilibrio con il suono. La musica sacra poteva finalmente dirsi tale, con la preminenza della Parola biblica e della liturgia. Per tutto il cinquecento lo "stile di chiesa" fu completamente e radicalmente differenziato dal timbro della musica profana. La formazione tecnica, culturale e musicale dei cantori e dei compositori avveniva per la maggior parte in ambienti ecclesiastici, nelle scuole di lettere e musica annesse alle cappelle. La base era gregoriana e senza dubbio il cantore della cappella aveva notevoli capacità vocali: doveva avere una voce corposa e penetrante, così da espandersi nella vastità delle navate in modo risonante e uniforme. Le partiture del XVI secolo e specialmente quelle più vicine al seicento erano schemi aperti che il cantore completava e abbelliva. Tutto ciò era semplifica-

to nelle esecuzioni solistiche mentre nelle cappelle, formate da più cantori per voce, occorre una abilità davvero eccezionale e soprattutto una grande capacità d'intesa per poter "colorare" il brano simultaneamente al resto del coro. In un breve lasso di tempo, però, le cose mutarono. La Nuova Musica che veniva proposta era solenne, monumentale, spettacolare, molto espressiva e colorata. La gerarchia ecclesiastica vedeva sempre con maggior apprensione e disappunto l'affermarsi di questo genere musicale e così sollecitò un ritorno alla polifonia cinquecentesca e nello specifico quella di Giovanni Pierluigi Da Palestrina che, a suo tempo, aveva accolto appieno i dettami tridentini (è d'obbligo, in questa sede, ricordare la meravigliosa "MISSA PAPAЕ MARCELLI II" a sei/sette voci per Coro Polifonico, eseguita anche per la Solenne Celebrazione d'apertura del Concilio Vaticano II, 11 ottobre 1962).

Per tutto il XVII secolo la cappella occupò il ruolo di protagonista nell'orizzonte musicale. Essa cantava a "gloria di Dio" e ad "edificazione del Popolo", ma quest'ultimo non bastava: era necessaria la presenza della nobiltà perché fosse giustificabile il suo impiego e perché le sue esecuzioni fossero apprezzate. La voce del castrato era la voce per eccellenza, "il maggior ornamento della musica, la sirena" che aveva incantato nel XV - XVI sec. e che continuerà a farsi ammirare per tutto il settecento. Tutti i grandi compositori di questo periodo scrissero Messe e Mottetti per l'uso liturgico e ci furono dei tentativi di conciliare le esigenze della Nuova Musica con le esigenze della liturgia, grazie alla creazione di brani semplici, brevi e funzionali alle celebrazioni.

Con il barocco incominciò a consumarsi la contrapposizione tra altare e cappella . Anche materialmente i cantori si spostarono in palchi discosti dall'altare o iniziarono a salire sulle tribune degli organi successivamente chiamate cantorie. Sull'organo, però, salivano solo pochi cantori o strumentisti, causa anche lo spazio ridotto, i quali dovevano eseguire arie, duetti, terzetti con il basso continuo. Molto spesso la cappella veniva affiancata da un altro coro e così si realizzavano momenti di policoralità, molto spettacolari, con conseguenti effetti dialogici di stereofonia. I singoli cori venivano allogati sulle varie tribune o su palchi innalzati in angoli diversi della chiesa ognuno con un proprio organo mobile e un proprio maestro. Tutti obbedivano al maestro che presiedeva dal coro principale.

Il numero dei cantori e degli strumentisti era molto variabile e dipendeva da tante circostanze, una delle quali erano i soldi a disposizione di volta in volta. C'era poi una prassi di comportamento e di disciplina alla quale i cantori dovevano attenersi una volta assunti nella cappella. I direttori, secondo molti statuti e regolamenti, avevano l'obbligo di stendere rapporti regolari su di ogni singolo cantore: sulla sua voce, sulla sua impostazione ma anche sul comportamento e sui costumi e i modi di vita. La scelta del repertorio spettava al "maestro di cappella" che inoltre coordinava il gruppo con gli opportuni gesti o con l'uso di un'asta direttoriale. Il lavoro del maestro era massacrante, necessitava davvero di una eccezionale preparazione; i contratti e gli ascoltatori esigevano musiche per ogni festività, brani sempre nuovi e sempre più complessi, anche perché ripetere composizioni già eseguite o di altri autori non tornava ad onore della cappella e in pri-

mis del suo maestro. L'accertamento dei candidati cantori ad una cappella veniva fatto nei severissimi concorsi banditi dalle amministrazioni interessate. Le più grandi ed illustri cattedrali italiane ed Europee erano molto esigenti e quindi convocavano i più noti musicisti dell'epoca per esaminare i concorrenti che ambivano al posto di cantore o di maestro.

Nell'ottocento con la scomparsa di molte cappelle tramonta un glorioso periodo musicale, ma sarà soprattutto la riforma della musica sacra cattolica, tra la fine del XIX e l'inizio del XX, a realizzare un epocale e radicale rinnovamento: I) la cappella di pochi professionisti pagati si trasforma in un coro di dilettanti volontari; si stilano nuovi statuti nei quali i cantori addirittura si impegnano a tassarsi per sostenere l'istituzione in spirito di dedizione e di interesse, II) il Coro (detto Corale o Cantoria o Schola Cantorum) cresce notevolmente di numero: la porta è aperta a tutti, uomini donne e bambini e non sono richieste doti particolari, III) il coro troverà la sua sistemazione dietro all'altare o in cantoria, ma opportunamente nascosto da grate, IV) il coro non è privilegio di poche chiese importanti come avveniva per la cappella ma ogni parrocchia può avere il suo coro liturgico. Questo è anche il momento del ritorno al grande passato: si rispolvera Palestrina ma la sua musica, molto spesso, viene riproposta in modo pedante e si cerca una pedissequa imitazione del sommo maestro. Vista poi la diminuzione del livello musicale dei cantori si cerca di facilitare l'esecuzione delle opere, rasentando l'infantilismo. E' il periodo detto in modo sprezzante "ceciliano", considerato dai più "la tomba" della grande tradizione musicale sacra e il trionfo del

“dilettantismo assoluto”, oltre che un periodo di decadenza dello spirito liturgico. C'è tanto di vero ma anche tanto di falso in queste affermazioni infatti a tutto ciò si accompagna: la riscoperta del canto gregoriano, della musica figurata a più voci e l'affermazione, nel campo della composizione, di Maestri indimenticabili quali: Lorenzo Perosi, Licinio Refice e Franco Vittadini.

Bisognerà attendere il Concilio Vaticano II perché un nuovo vento di riforma investa la musica sacra e la liturgia della Chiesa Cattolica. Punti chiave di questa grande “rivoluzione” liturgico - musicale, voluta in ogni modo dai Padri Conciliari e soprattutto da Papa Giovanni XXIII, saranno la Costituzione Apostolica “SACROSANCTUM CONCILIUM” e l’Instructio “DE MUSICA IN SACRA LITURGIA”. Il Concilio non pensò a un documento a parte per la musica sacra, ma questa è stata trattata all’interno della discussione sulla liturgia in generale. Perciò quello che è stato scritto sulla musica va letto e interpretato tenendo presente il quadro liturgico in cui la musica è inserita. La Costituzione “Sacrosanctum Concilium” definisce la tradizione musicale come: “patrimonio di inestimabile valore, per il fatto che il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria e integrante della liturgia solenne; la musica sacra ha un compito ministeriale nel servizio divino”. “E’ fondamentale conservare con gran cura il patrimonio della musica sacra, riconoscendo il canto gregoriano quale canto proprio della liturgia romana, perciò nelle azioni liturgiche si riservi ad esso il posto principale”(Sacrosanctum Concilium artt.112, 116). Ma il Concilio, in questa sua opera riformatrice, cercherà di dare il giusto spazio alle tradizioni locali, infatti “in alcune regioni,

specialmente nelle Missioni, si trovano popoli con una propria tradizione musicale, la quale ha grande importanza nella loro vita religiosa e sociale, a questa musica si dia il dovuto riconoscimento e il posto più conveniente” (Sacrosanctum Concilium art.119). Mentre per quanto concerne la chiesa latina: “si promuovano le schole cantorum e si abbia in grande onore l’organo a canne, il cui suono è in grado di aggiungere un notevole splendore alle cerimonie nelle chiese e di elevare potentemente gli animi a Dio e alle cose celesti” (Sacrosanctum Concilium artt. 114, 120). I Padri Conciliari chiariscono, poi, che anche il canto popolare sacro deve essere considerato liturgico alla stessa maniera degli altri generi (gregoriano, polifonia classica, musica moderna vocale e strumentale). In questa sede sarebbe difficile dare una visione completa e globale della riforma voluta dal Concilio ma ci pare doveroso indicare alcune novità di grande importanza: I) l’educazione al canto liturgico sia promossa con assiduità e pazienza, II) il coro diviene assemblea, una sua parte qualificata liturgicamente e musicalmente esegue parti sue proprie e favorisce la partecipazione attiva dell’altra (i fedeli) al canto; tutti vi possono partecipare perché il gruppo è “gruppo ecclesiale veramente formato allo spirito liturgico”, III) bisogna affidare le acclamazioni all’assemblea (Alleluia, Santo, Mistero della fede, Tuo è il regno), dando rilievo al Salmo Responsoriale in quanto parola di Dio; il Pater Noster è assembleare, i canti di ingresso, offertorio, comunione devono riferirsi ai tempi liturgici e possono essere eseguiti dal coro, IV) la lingua latina è accettata ed è accettato di buon grado il repertorio polifonico tradizionale purché si risponda alle esigenze della liturgia

rinnovata, V) si deve lasciare spazio alle aggregazioni giovanili anche per quanto concerne la musica liturgica, sempre evitando le esagerazioni e gli abusi.

Non è completo un discorso sulla liturgia e sulla musica sacra - liturgica senza un breve accenno alle campane. Il loro impiego tocca la pratica del culto: chiamano i fedeli, solennizzano e creano festa e costituiscono una presenza costante ed amica. Nella loro antichissima storia esse hanno prodotto un costume religioso e civile profondamente radicato. I cristiani hanno iniziato presto a servirsi di campane e campanelle a scopo di richiamo e di solennità. I monaci dei secoli IV - V e VI erano convocati "agli atti comuni e al divin ufficio dal tintinnio della campanella" (S. Benedetto, Regola, cap. 43). S. Gregorio di Tours (594) parlava di campane ad uso di chiese parrocchiali. Nel corso dei secoli successivi l'arte campanaria si sviluppò grandemente ad opera di abili artigiani: furono fuse campane enormi, dal suono poderoso e terrificante e campane di piccole dimensioni, autentici gioielli squillanti, per lo più riuniti in una serie intonata detta "carillon". Il loro compito fu riassunto in una delle iscrizioni più ricorrenti: "LAUDO DEUM VERUM, PLEBEM VOCO, CONGREGO CLERUM. DEFUNCTOS PLORO, PESTEM FUGO, FESTA DECORO". Ancor oggi la sua funzione fondamentale è rimasta ed è quella di essere "signum" di una comunità che vive, di riti liturgici che si svolgono giornalmente, di feste che si ripetono regolarmente, di una lode incessante al Creatore, di una tensione ininterrotta verso il cielo.

BIBLIOGRAFIA:

AA.VV.,

Storia della musica, Einaudi, Torino 1988.

ABBIATI E.,

Storia della musica, 5 voll., Garzanti, Bologna 1950.

MIOLI P.(a cura),

La musica nella storia, Calderoni, Bologna 1986.

COLLING A.,

Storia della musica cristiana, Paoline, Catania 1956.

FURST – WULLE M.,

Il canto cristiano nella storia della musica occidentale, Claudiana, Torino 1974.

KATSCHTHALLER G.B.,

Storia della musica sacra, Sten – Capra, Torino 1965.

BUGNINI A.,

La riforma liturgica (1948 – 1975), CLV Ed. Lit., Roma 1983.

SANSON V.,

La musica sacra nella liturgia Ed. Mess. Di Sant'Antonio, Padova 2002.

VATICANO II,

Sacrosanctum Concilium, 1963, (cap. VI, nn. 114 – 120).

RAINOLDI F.,

Per cantare la nostra fede. L'istruzione "Musicam sacram" Leumann, Torino 1993.

DONELLA V.,

Musica e liturgia, Ed. Carrara, Bergamo 1991.

Capitolo II

CENT'ANNI DI MUSICA

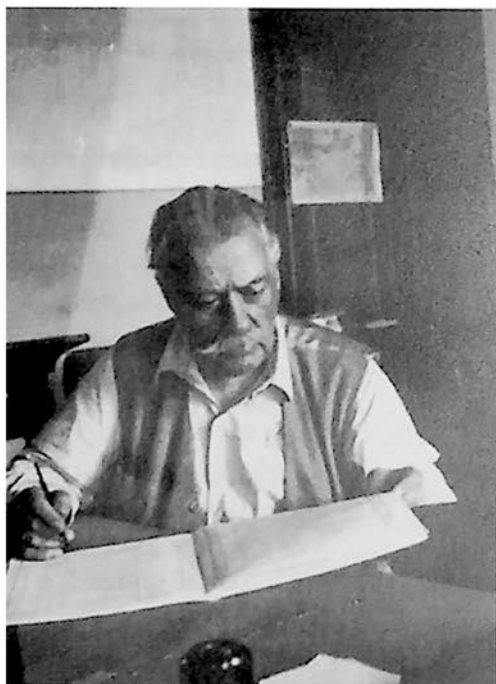
La Corale borghigiana tra l'800 e il 900

Scrivere la storia di un'istituzione gloriosa qual è quella del Coro di San Rocco è un compito importante, che onora ma che nel contempo, comporta delle responsabilità non indifferenti, infatti raccontare una storia significa entrare in contatto con persone, con sensibilità e ricordi diversi, ma tutti ugualmente importanti, che meritano di essere narrati perché sono un piccolo ma indelebile segno di appartenenza ad una terra, ad un borgo, ad una città.

Raccontare questa storia è come immergersi in un passato non troppo remoto, un passato che inizia nell'austro ungheria, passa attraverso due conflitti mondiali e arriva fino ai nostri giorni. E' affascinante poter fare breccia nella memoria di una comunità anche attraverso degli spartiti ormai ingialliti e coperti di polvere, che ci raccontano di un'epoca meravigliosa per la musica sacra. Potremmo dire, senza tema di smentita, che il nostro coro compie cent'anni; sicuramente la tradizione musicale del borgo è antecedente al 1900, ma purtroppo sarà molto difficile, se non impossibile, ricostruire quel patrimonio

musicale, perduto per sempre, sotto le macerie della Grande Guerra. E' indubbio che già all'inizio del Secolo la parrocchia possedesse un organo installato da Pietro Bossi, e che, grazie all'opera di don Strechel, del cooperatore don Volani e dell'organista Bisiach, fosse presente, attivo e operante un coro parrocchiale di discrete dimensioni; queste sono prove del secolare amore per la musica che distingue la nostra terra.

Proprio in quel periodo (seconda metà del XIX secolo) stava facendo breccia, in gran parte d'Europa, il desiderio di restaurare la musica liturgica, che aveva subito una decadenza nel suo più intimo spirito fin dall'inizio dell'Ottocento. Lo stimolo alla restaurazione e alla riforma si ebbe grazie ai richiami dell'autorità ecclesiastica e alla istituzione delle Associazioni Ceciliane. Il movimento "Ceciliano", però, aveva tentato di orientare e quasi monopolizzare tutta la produzione musicale liturgica. Quest'ultimo, infatti, ammetteva solo il canto gregoriano e la polifonia del cinquecento, per di più solo quella vocale. Ci fu chi, come don Lorenzo Perosi (1872 – 1956), non vedeva di buon occhio questa eccessiva intransigenza tecnico – musicale; egli infatti, come Licinio Refice (1885 – 1954) e Franco Vittadini (1884 – 1948), credeva negli ideali più alti perseguiti dal movimento ceciliano, ma non apprezzava l'aridità della nuova musica nata su quei precetti. Mons. Perosi compose Messe e Mottetti di gusto romantico cantabile e melodico accessibile anche a cantori popolari; egli, tra l'altro, recuperò l'organo quale strumento liturgico per eccellenza. La sua musica s'intreccia indelebilmente con la storia del Borgo: in primo luogo perché il Maestro Emil Komel (1875 – 1960, primo mae

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'M. Komel', with a horizontal line underneath.

Il M^o Komel al tavolo di lavoro
a fianco la firma autografa del maestro.

stro della corale ndr.) era stato, come lui ricordava sempre e non senza un certo orgoglio, suo allievo (Komel aveva intrapreso gli studi musicali a Vienna dove si diplomò brillantemente nel 1895, successivamente si trasferì a Roma per studiare canto gregoriano con il Santi ed è lì che, molto probabilmente, conobbe e poté perfezionarsi con il grande Perosi); in secondo luogo perché nell'archivio del Coro di San Rocco ritroviamo la presenza di ben otto Messe composte dal Maestro: la Davidica, la Missa Pontificalis che fece la sua comparsa in



Copertina della Messa da Requiem di Lorenzo Perosi, edizione Ricordi, luglio 1940

un tempo molto remoto, la Seconda pontificalis, presente in un edizione Ricordi datata 1906 e in una versione in Do minore, mezzo tono sotto l'edizione originale, ricopiata da Bruno Cumar assieme a Padre Stefano, la Messa a tre voci d'uomo detta "Cerviana" conservatasi in una edizione Ricordi del 1898, la Te Deum Laudamus, la Benedicamus Domino, l'Eucharistica e la Messa da Requiem a tre voci d'uomo, cantata ogni 2 novembre per la Solennità di tutti i defunti; ancora oggi viene eseguita, quasi integralmente, dal coro



Il coro di San Rocco nella ricorrenza del cinquantesimo di sacerdozio di Mons. dott. Carlo de Baubela. 17 ottobre 1926.

maschile: momenti particolarmente intensi sono il Dies Irae e il Libera me Domine.

Fu proprio il Komel e il suo successore Rihard Orel (1881 – 1966) a portare a San Rocco buona parte degli spartiti di autori dell'Europa Centrale, infatti nell'archivio ritroviamo pezzi di autori tedeschi della Riforma, sloveni e italiani. Per l'area austriaco – tedesca abbiamo Michael Haller monaco benedettino (1840 – 1915), Heinrich Huber, Josef Stein, Franz Schöpf, Josef Gruber (1855 – 1933), Michael Haydn (1737 – 1806); per l'area slovena Vinko Vodopivec (1878 – 1952) e per l'area italiana Corrado Bartolomeo Cartocci, Augusto

Cesare Seghizzi (1873 – 1933), Licinio Refice e altri. E' necessario ricordare che gran parte dei coristi di Komel avevano cantato nel Coro diretto dal Seghizzi. Questi avevano una buona base musicale testimoniata dal fatto che diversi di loro scrivevano musica: gran parte delle partiture presenti nell'armadio della cantoria sono state manoscritte da Giovanni Culot, Bruno Cumar, Luigi Nardin, Francesco Francovig. Grazie al loro impegno e alla loro passione noi oggi possediamo una straordinaria testimonianza di quegli anni a cavallo tra le due guerre. Questi ultimi oltre che dedicarsi al lavoro di copiatura delle partiture, erano prima di tutto validi coristi. Non è quindi possibile parlare di una Corale senza ricordare i suoi componenti e in questa ricostruzione storica cercheremo di non dimenticare nessuno anche se l'impresa è quasi impossibile. Il Coro di San Rocco nella prima metà del 900 era così composto: MAESTRI Emil Komel, fino al 1948 e Rihard Orel durante un breve periodo successivo alla seconda guerra mondiale; ORGANISTI Bruna Bressan e in certe occasioni una figlia del M° Komel, Taziano Gadini (accompagnava il momento dell'elevazione armonizzando a modo suo la canzone "Ma l'amore no" di Giovanni Danzi) nei primi anni quaranta e Mario Slemiz fino al 1949 suonavano nelle domeniche ordinarie e in alcune funzioni; CORISTI Bassi > Luigi Bisiani (Gino Iuran), Edoardo Budihnja* (Budinja), Antonio Culot* (Toni Ghendro), Antonio Cumar (Toni Peratòr), Giovanni Cumar (Giovanni Peratòr, classe

* *Questi cantori facevano parte anche del coro virile dei Cappuccini e gran parte aveva iniziato la sua esperienza musicale proprio con il Seghizzi e successivamente con il Bombi.*



Padre Stefano Carlo Duse insieme ai suoi ragazzi. Si notano Bruno Cumar (in piedi, primo da destra) e Bruno Pecorari (quarto seduto da destra).

1887, padre di Bruno Cumar, scriveva musica); Baritoni > Luigi Nardin* (Gigi Miclàus, scriveva musica), Pietro Piciulin* (Pierin Stanta), Egidio Tomasi* (Gidio Castiglia), Mario Turel (padre di Albino e di Rinaldo Turel); Tenori secondi > Giovanni Culot* (Giovanin Clanz, classe 1885, scriveva musica), Mario Drosghig*, Giuseppe Gabrielicic (Pepi Gabelòn), Carlo Urdan*, Giuseppe Cabrini*, Candutti*; Tenori primi > Antonio Zotti (Toni Mitis), Francesco Francovig o Franco (Fancio Marcon, classe 1886, scriveva musica; si deve a lui la prima trascrizione del *laetentur coeli* datato 1923; tale era la sua passione musicale da aver contribuito con una grossa somma all'acquisto del

nuovo organo del 1940), Giovanni Zotti (Giovanni Mitis), Michele Zotti, Classe 1891 (Mitis Uaredàr), Luigi Madriz, Ferruccio Terpin*, Berto Valentini* (era solito auto proclamarsi il “diapason vivente”); Soprani – Contralti > Maria Bisiani, Lina Camauli, Giuseppina Madriz e Anna Culot.

Il M° Komel dirigeva il “Coro Grande” nelle festività più importanti dell’anno ma esisteva anche un gruppo di ragazze (quasi tutte studentesse al conservatorio) che animavano la liturgia durante le domeniche del Tempo Ordinario, le funzioni mariane del mese di maggio, le lodi mattutine nell’Avvento e, insieme al primo violoncello Barazzetta, anche la messa in nocte di Natale. Tra queste ricordiamo: Nevina Bisiach (all’armonio), Maria Bisiach (Bisiacca), Vida de Braunizer, Gioconda Terenzio, Gina Leban, Ada Terpin Miseri, Norma Silli (nipote del villoncellista), Daria Paulin e Margherita Piciulin (Clanza). L’anima di questo gruppo fu Nevina Bisiach (organista durante l’epoca di Bruno Cumar) che ricevette i primi rudimenti musicali da Pierina Lasciac (sorella di Antonio), poi da Bruna Bressan (organista nel periodo di Komel) e successivamente si diplomò al conservatorio. Le prove si svolgevano regolarmente sul fienile del Mario Drosghig, in via Garzarolli, per non consumare le luci della chiesa, gli incontri erano numerosi perché il repertorio era vasto ma anche perché, come da lei stessa ricordato: “il coro e il sabato fascista iera gli unici motivi per uscir de casa e dopo le prove se andava a sonar i campanei de via Lunga!”. “In dicembre dovevo alzarme ogni mattina alle sei perché andavo ad accompagnar le Lodi!”. Così racconta la Bisiach a dimostrazione della sua antica passione musicale:



Don Francesco Marega con alcuni coristi davanti alla chiesa di San Rocco.

lei, infatti, incominciò a suonare l'armonio a soli dieci anni, e nella festività di San Giuseppe del 1932 accompagnò, per la prima volta, una celebrazione facendo una grande sorpresa a sua madre che quel giorno aveva l'onomastico. Il suo contributo al coro è stato fondamentale infatti per più di quarant'anni ha suonato l'organo durante le solenni celebrazioni dirette dal Cumar.

Perché una narrazione sia esaustiva ora è necessario aprire una parentesi su una figura chiave per il goriziano e di riflesso per il Borgo. A quel tempo operava in città un cappuccino nato a Chioggia nel 1902 che lascerà un segno visibile e un ricordo indelebile a chi ebbe la fortuna di conoscerlo. Padre Stefano Carlo Duse (1902 – 1969, nipote di Eleonora Duse), era un uomo geniale, una mente eccelsa, un finissimo predicatore, conosceva ben sette lingue ed era anche un ottimo musicista. Arrivò a Gorizia nel 1930, si stabilì nel Convento dei



Bruno Cumar dirige durante uno dei tanti pellegrinaggi.*

Cappuccini e venne subito incaricato della predicazione locale: a Farra, a Fogliano, a San Pier d'Isonzo, a Cividale. Nel giro di pochi mesi mise in piedi una cantoria con i ragazzi della zona, si perfezionò nel suono dell'organo e già nel 1932 poteva esibirsi, con i suoi cantori, in altre chiese della città. Molte di queste notizie le abbiamo ricevute da Bruno Pecorari, corista ai tempi di Padre Stefano e poi primo tenore nella corale borghigiana; solo parole entusiastiche e di elogio per quel grande cappuccino che non usava le scarpe ma solo i sandali, anche nei freddi inverni, e prima di iniziare le prove dava a tutti i

* *Bruno Cumar dirigeva sicuro e deciso con le sue grandi mani. Aveva l'abitudine di inumidire le dita per girare le pagine all'organista, ma abbinò quante volte accadeva che ne girasse due insieme! Solo un piccolo inconveniente per un uomo del suo carisma: infatti il Cumar dirigeva, girava le pagine e contemporaneamente sosteneva i bassi con la sua potente e sicura voce.*



La corale del Borgo
in pellegrinaggio sul monte Lussari nel 1950.

ragazzi un cucchiaino di miele. Parole colme di significato perché dietro quella barba, quel passo greve, quello sguardo solenne ma sempre sereno si riconosceva un uomo disponibile e sul quale si poteva sempre contare. Egli fu organista a San Rocco in alcune solenni celebrazioni però il segno della sua presenza, paradossalmente, lo abbiamo non nel momento del suo arrivo a Gorizia, ma nell'anno della sua partenza (20 giugno del 1953). Quel gruppo di ragazzi che erano cresciuti con lui, per nulla stanchi della bellezza del canto corale, decisero di non dimenticare gli insegnamenti ricevuti e buona parte di essi si trasferì nella cantoria della nostra parrocchia. Quando questi giovani arrivarono, la guerra aveva lasciato il suo segno ed erano rimasti pochi coristi quindi la situazione necessitava di un radicale rinnovamento.



Don Onofrio Burgnich a Castelmonte insieme alle cantorine.

Dalla testimonianza diretta di Bruno Pecorari (all'epoca Tenore primo oggi Basso, probabilmente è uno dei coristi più anziani ancora in attività: iniziò a cantare con Padre Stefano, dal 1937 al 1950, con-



La sezione maschile del coro in una trasfeta a Sacileto di Ruda nel Febbraio del 1973.

tinuò nel coro di San Rocco dal 1950 ad oggi, nella corale Seghizzi 1947-1950, nel Complesso Polifonico di Gorizia diretto da Cecilia Seghizzi 1950, nel coro di Piazzutta dal 1954 ad oggi, nel coro di S. Ignazio 1967-1969, nei madrigalisti di Gorizia negli anni settanta, nel coro della città di Gorizia negli anni ottanta, nel coro Monteverdi di Ruda dal 1989, e nel coro "Portelli" di Mariano 1988-1997) i vecchi coristi rimasti dopo la guerra continuarono la loro opera ancora per qualche tempo finché prima le donne e poi gli uomini se ne andarono lasciando spazio al "nuovo coro", composto dai giovani di padre Stefano e dai ragazzi della Parrocchia della classe 1930 -32 (degli anziani restarono solo Giovanni Culot, Carlo Urdan, Luigi Nardin, Piero Piciulin e Giuseppe Cabrini). La nuova corale, sorta dalle macerie del II conflitto mondiale, poteva contare su un gruppo di giovani

ben affiatati, volenterosi e con un repertorio nuovo da studiare. Vennero portate, infatti, dalla cantoria dei cappuccini diverse Messe del Perosi tra le quali: la Te Deum Laudamus, la Benedicamus Domino, l'Eucharistica, la Messa da Requiem, la Iucunda di Vittadini e due messe a quattro voci una di Gruber e l'altra di Schubert. Questi giovani erano guidati dal Maestro Bruno Cumar con all'organo due valenti organiste: Nevina Bisiach e Mariuccia Culot Di Santolo. La Culot aveva intrapreso la sua esperienza musicale studiando pianoforte, successivamente nel 1948 incominciò a suonare l'armonium durante le lodi nell'Avvento, alle funzioni mariane del mese di maggio e di ottobre e alle "Litanie del Sacro Cuore" in giugno; dal 1954 al 1958 prese il posto della Bisiach come organista del "coro grande" ed inoltre per diversi anni cantò nel Complesso Polifonico di Gorizia. Durante questo periodo poté suonare gran parte degli organi della città perché il coro parrocchiale era molto richiesto e apprezzato ma anche per il fatto che nel goriziano gruppi musicali così quotati erano molto rari. Tra il 1950 e il 1954 le prove venivano svolte con grande assiduità, anche sei incontri settimanali: Bruno Cumar e Bruno Pecorari insegnavano ai Tenori e ai Bassi mentre Mariuccia Culot ai Soprani e ai Contralti. Il repertorio era molto vasto e si cantava, oltre che nelle solenni celebrazioni dei tempi forti (Pasqua, Natale, Quaresima e Avvento), in quasi tutte le domeniche del tempo ordinario e in diverse altre celebrazioni quali: S. Giovanni Bosco (31 gennaio), S. Giuseppe (19 marzo), S. Luigi (21 giugno) S. Rocco (16 agosto, la sera), il 2 novembre, S. Lucia (13 dicembre, festeggiata ancor oggi perché Patrona della corale) il 31 dicembre, il primo del-



Festa del ringraziamento 1989, la corale in tutte le sue sezioni durante la celebrazione

l'anno, in occasione delle festività mariane come, la Natività della B.V.M. (8 settembre), la Madonna del Rosario (7 ottobre), l'Immacolata Concezione (8 dicembre) e per il Ringraziamento che



La corale del Borgo durante una celebrazione: dirige Bruno Cumar, all'organo Antonio Stacul, canta come tenore un giovanissimo Alessandro Arbo (1988).
Sotto: La sezione maschile del coro.

coincideva con la domenica più vicina all'11 novembre (all'epoca il Ringraziamento si svolgeva in Piazza della Vittoria visto che la festa era provinciale e la corale veniva chiamata ogni anno per animare la

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia



Il coro diretto dal M^o Antonio Stacul con all'organo Vanni Feresin.

Sotto: La sezione femminile del coro.

solenne celebrazione). Il coro ebbe la possibilità di dimostrare la sua preparazione non solamente in città ma anche durante diversi pellegrinaggi che venivano organizzati con regolarità: a Monte Berico, a

Barbana, sul monte Lussari, a Castelmonte ed a Venezia . La corale borghigiana a quel tempo era così composta: MAESTRO Bruno Cumar (classe 1914) dal 1948 al 1992; ORGANISTI Nevina Bisiach dal 1949 al 1988, Mariuccia Culot dal 1954 al 1958, Antonio Stacul dall'88 e successivamente maestro della corale, (Padre Stefano Carlo Duse, don Vittorio Toniutti, Padre Antonio Miolli e Silvia Fumo in alcune celebrazioni); CORISTI Bassi > Berto Quali¹, Giuseppe Mersecchi (Pepi), Aldo Sossou (Simone), Pietro Stacul² (Pieri), Carlo Nardin¹ (Carlo Furlan), Radislao Leopoli¹ (Rado), Bruno Bastiani¹, Guido Tomasi, Livio Racolin¹; Tenori > Domenico Di Santolo (Meni), Bruno Pecorari, Saverio Iosini, Mario Madriz¹ (Mario Rocco era un grande appassionato, in sella alla sua bici percorreva tutto il borgo avvisando i coristi delle prove), Giovanni Marcon*, Bruno Sumelli (Max), Mario Pausig (Mario Pinel), Rinaldo Turel; Soprani – Contralti > Elena Cali, Loretta Cali, Anita Madriz, Loretta Madriz, Fede Zago, Lucia Vecchiet, Elena Bello, Lucia Zotti, Anita Canola (naturalmente i coristi anziani continuarono la loro attività ancora per diversi anni). Intorno al 1960, però, si iniziò ad avvertire un proble-

1 *Questi cantori hanno iniziato il loro servizio alla musica liturgica durante gli anni goriziani di Padre Stefano Carlo Duse.*

2 *Ancora oggi è parte attiva del coro, non solo come cantore ma anche come figura organizzatrice delle prove, soprattutto per le liturgie più importanti: Pasqua, San Rocco, Ringraziamento e Natale. Il più delle volte prima di salire in cantoria va sul campanile dove con gran maestria fa "cantare" le campane.*

ma quello della mancanza di voci femminili. Solo grazie all'opera di don Onofrio Burgnich (parroco di San Rocco dal 1960 al 1967) il coro non finì la sua esperienza ma al contrario si rafforzò ulteriormente. Don Burgnich (uomo colto, fine musicista: diresse il coro in alcune celebrazioni e insegnò a quest'ultimo la "Garbelotto", una stupenda messa a quattro voci ancor oggi ricordata) creò dal nulla un gruppo di ragazze che presero il nome di "Cantorine". Molte di queste successivamente confluirono nel coro grande e vi rimasero per diverso tempo come: Maria Fajdiga³, Elena Fain, Grazia Zuccaretti, Rita Bressan, Loredana Petrevcic, Flavia Brandolin, Nicolina Dragonetto, Lucia Zanuttig, Rossella Piromalli, Claudia Vida, altre come: Laura Madriz, Silvia Fumo, Marisa Susic e Anna Bressan continuano tutt'oggi la loro opera a favore della Corale. Delle "Cantorine", se la memoria non ci tradisce, dobbiamo citare anche: Miriam Vidi, Emma e Rita Kemperle, Silva Peljhan, Loredana Vodopivec, Rosa Mersecchi, Anna Gatta, Aurelia Stacul, Flavia Bernardinis, Laura Marini, Vanda Peressutti, Laura Vuga, Tiziana Tulisso, Annamaria Bisiani, Graziella Paravan, Laura Zei, Irene Gobbo, Flavia Piepoli, Luisa Giacetti, Anna Pertini, Anna Maria Verbi, Pina Venuti, Anna Maria Venuti, Luisa Zgavec, Fulvia Rosito, Giuliana Proietti, Carla Bertoni, Lucia e Annamaria Venturini, Ornella Barazetti, Giuliana Susmel, Adima Marot e Lina Ventura. Accanto a questo gruppo ricor-

³ Soprano valido e sicuro sostegno della sezione, la sua presenza in coro veniva sempre accolta con un largo sorriso del Maestro che diceva: "Cumò podin scomenzà".

diamo inoltre due ragazzi che accompagnavano, come voci bianche, la liturgia durante i matrimoni: Mattia Fajdiga (Contralto) e Luciano Cicuttin (Soprano), oggi due ottimi bassi. Le cantorine di don Onofrio accompagnavano, tra l'altro, le funzioni mariane serali, che terminavano alla fine del mese di maggio con una processione che partiva da San Rocco ed arrivava alla Madonnina situata all'incrocio tra San Rocco e Sant'Anna. Per l'occasione c'era a disposizione una giardinetta con l'altoparlante sul tetto dove le ragazze si alternavano a coppie per sostenere il rosario lungo il cammino. "Lì si sentiva proprio di tutto, col favor dell'altoparlante e con gran dispiacer del parroco!".

Dalla metà degli anni cinquanta le prove non furono più svolte con regolarità, il repertorio era sempre lo stesso e ancor'oggi le Messe e i Mottetti sono specchio dell'antica tradizione soprattutto nelle celebrazioni maggiori.

Anche se la grande riforma voluta dal Concilio Vaticano II (1959 - 1963) portò un vento di rinnovamento su tutta la Chiesa Cattolica, sia sul piano pastorale che su quello liturgico, nella nostra parrocchia l'antica tradizione non venne mai abbandonata. Le Messe del Perosi, con la loro tipica impronta romantica, i Mottetti del Seghizzi, di Wrattni, di Frank, ma anche la loro stessa esecuzione e interpretazione sono ancor oggi una peculiarità del nostro coro. Il Requiem, la Prima Pontificalis, la Missa Eucharistica, il Jesu Dulcis Memoria, il Lactentur Coeli fanno parte di un bagaglio culturale lontanissimo che ci rende compartecipi di una realtà complessa quale è quella del nostro Borgo. La Corale di San Rocco e la sua lunga vita sono segno



Festa di S. Lucia 2001: vengono premiate Marisa Susic, Laura Madriz, Silvia Fumo e Anna Bressan per i loro 40 anni di servizio nella Corale del Borgo.

indelebile di appartenenza e di amore verso questa terra e le sue persone; anche per questo motivo noi abbiamo il dovere di fare memoria e di non dimenticare chi ha dedicato il suo tempo, rubandolo al meritato riposo, chi si è impegnato anima e corpo per trovare nuovi coristi, possibilmente giovani e chi ha cercato di far passare alle nuove generazioni il messaggio lasciato da chi non c'è più. Questa è anche l'occasione più propizia per citare i coristi che si sono avvicinati solo negli ultimi anni. Grazie al loro contributo la nostra cora-

le ha avuto continuità e potrà avere un futuro. (E' necessario precisare che tra gli anni settanta e ottanta si sono avvicinati al coro diverse altre persone, ne ricordiamo alcune: Alfredo Petroni, Mario Medeot, Mario Lutman, Mauro Mazzoni, Albino Turel, Giovanni Martellani, Armando Fedele, Maria Regina Terren, Anna M. Qualli, alcuni di questi cantano ancora oggi. Tra i coristi più anziani ancora in attività citiamo: Bruno Pecorari, Pietro Stacul, Aldo Sossou, Domenico Di Santolo mancato da poco, Saverio Iosini, Bruno Sumelli, Laura Madriz, Marisa Susic, Silvia Fumo, Anna Bressan, Anita Madriz).

MAESTRO Antonio Stacul dal 1992 (Orlando Di Piazza, Francesco Valentinsig, Radislao Leopoli, Lucio Rapaccioli in alcune celebrazioni); ORGANISTI Alessandro Arbo negli anni '90, Vanni Feresin dal 2000, e Sandra Lombardi in alcune celebrazioni; CORISTI Soprani > Lisetta Moderz, Alessandra Fasiolo, Emanuela Rossi, Caterina Canola, Rosanna Caccavo, Cristina Luciano, Graziella Zanetti; Contralti Donatella Sossou, Giada Piani, Ilaria Canola; Tenori > Lorenzo Macuzzi, Riccardo Macuzzi, Alberto Fabrissin, Stefano Sfiligoj, Maurizio Ilario, Stefano Tassan; Bassi > Sergio Codeglia, Marco Zotter, Gianfranco Zotter, Gianluca Zotter, Pierpaolo Silli, Mattia Fajdiga.

A conclusione, perché il testo sia completo, vogliamo ricordare anche quei giovani e meno giovani che si sono avvicinati alla corale ma per varie ragioni non si sono fermati a lungo o la loro presenza si è limitata a qualche celebrazione: Mario Kovacic, Bruno Blasizza, Renzo Crobe, Cecilia Rapaccioli, Elisabetta Madriz, Gianluca

Madriz, Luigi Mladenic, Corrado e Pinuccia Bonansea, Elena Bertuzzi, Giovanni Bertuzzi, Murenec Roberto, Luisa Bressan, Giovanna Zappalà, Sara Fornasir, Silvia Ursic, Sara Prencis, Luca Squadrito, Mauro Ungaro, Fiora Augelli, Grazia Moratti, Nicoletta Zotter, Daniela Ostoni, Stelio Furlanut, Umberto Basso, Giuseppe Paone, Cristina Smet, Antonietta Culot, Ferruccio e Miriam Franchi.

Cantare in un coro significa entrare in contatto con una realtà composita: un concerto di voci, di passioni, di sorrisi, di momenti esaltanti ma anche di sconfitte ed insuccessi. Un'esperienza che nella sua semplice complessità non può che lasciare un ricordo indelebile per tutta la propria esistenza.

Appendice al Capitolo II

ARCHIVIO STORICO DELLA CORALE BORGHIGIANA

Messe

Messa in onore di San Ranieri a tre voci miste (Contralti, Tenori, Bassi), con accompagnamento d'organo di Paolo AMATUCCI.

Missa in honorem Sancti Eduardi Regis ad tres voces viriles cum organo. (Tenori primi, Tenori secondi, Bassi), di Licinio REFICE.

Missa Regina Marthirorum a tre voci miste (Contralti, Tenori, Bassi), con accompagnamento d'organo, di Licinio REFICE.

Missa Quinta Requiem ad voces aequales cum organo (Tenori, Bassi), Ratisbona 1922, (manoscritta da Giovanni Culot con datazione risalente al 30, 31 ottobre 1923), di Michael HALLER.

Missa Sexta ad quatuor voces inaequales organo comitante (Soprani, Contralti, Tenori, Bassi), opus 13b, Regensburg 1916, di Michael HALLER.

Messa Lauretana B.V.M. Almae Domus per coro a due voci ineguali con organo, di Giovanni Battista CAMPODONICO.

Missa S. Francisci Assisiensis ad quatuor voces inaequales cum organo comitante, 1927 di G. ZUCOLI.

Missa in honorem SS. Eucharistici Cordis Jesu quatuor vocibus inaequalibus, 1937, di Antonio GARBELOTTO.

Missa in honorem B.M.V. SS. Rosarii ad duas voces aequales organo, armonio comitante di Luigi BOTTAZZO.

Messa n. 603 a tre voci uguali di Luigi BOTTAZZO.

Messa Santa Cecilia, breve facile – melodica per Soli e Coro a due voci con organo od armonio di don Matteo TOSI.

Messa Gloriosa per Soli, Coro e Orchestra d'archi (riduzione per canto e organo), di Federico LAUDANA.

Messa Giubilare a quattro voci ineguali per organo e canto (Soprani, Contralti, Tenori, Bassi), opera 105, (due partiture manoscritte da Giovanni Culot per i coristi Madriz Giuseppina - Soprano e Madriz Luigi - Tenore, datate Gorizia 28 febbraio 1934), di Josef GRUBER.

Messa in onore di San Massimiliano per quattro voci virili (Tenori primi, Tenori secondi, Baritoni, Bassi), (donata al coro di San Rocco dal Maestro Augusto Cesare Seghizzi nel 1924 e manoscritta da Giovanni Culot, Francesco Francovig e Luigi Nardin), di Josef GRUBER.

Messa in onore dell'Immacolata Concezione a tre voci (Tenori, Tenori secondi e Bassi), manoscritta da Giovanni Culot, da Francesco Francovig e probabilmente da Luigi Nardin, datata 15, 30 marzo 1925), di Josef GRUBER.

Missa Homagium Jesu Christo Redemptori tribus vocibus paribus concinenda comitante organo (Tenori primi, Tenori secondi, Bassi), di Luigi CERVI.

Missa a quattro voci virili (Tenori primi, Tenori secondi e Bassi) per Coro e Orchestra d'archi (riduzione per organo), (manoscritta da Giovanni Culot e datata vigilia di San Giovanni Battista del 1926), di Emanuel ADLER.

Missa Salve Regina Pacis op. 25, Friedensmesse, Augsburg 1919, (su una partitura da Soprano risulta esserci la firma di Alma Gabruensig) di Heinrich HUBER.

Missa Pastorale facilissima a due voci pari (Tenori e Bassi), op. 22, (manoscritta da Giovanni Culot), di Jos SCHIFFELS.

Requiem Terza opera 36 (donato al Coro di San Rocco dal Maestro Augusto Cesare Seghizzi e manoscritto da Giovanni Culot), di Franz SCHÖPE.

Messe für oleiche Stimmen un Orgelbegleitung Op. 31 a due voci (Tenori e Bassi o Soprani e Contralti), di Benedict WIDMANN.

Missa Jucunda per Soli Organo ed archi (riduzione solo per organo), di Franco VITTADINI.
Missa Davidica a tre voci virili (Tenori primi, Tenori secondi e Bassi) con accompagnamento d'organo di Lorenzo PEROSI.

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Missa *Benedicamus Domino* quatuor vocibus inaequalis concinenda organo comitante, di Lorenzo PEROSI.

Missa Eucharistica quatuor vocibus inaequalis concinenda organo comitante, di Lorenzo PEROSI.

Missa (Prima) Pontificalis a tre voci miste (Contralti, Tenori e Bassi) e organo (presenti partiture sia stampate che manoscritte da Giovanni Culot), di Lorenzo PEROSI.

Missa *Te Deum Laudamus* a due pari (Tenori e Bassi) con organo, di Lorenzo PEROSI.

Messa a tre voci d'uomo (Tenori primi, Tenori secondi e Bassi), detta Cerviana, con accompagnamento d'organo od armonio, di Lorenzo PEROSI.

Missa Seconda Pontificalis tribus vocibus inaequalibus concinenda organo comitante (Contralti, Tenori, Bassi), edizione Ricordi 1906, (manoscritta anche in una versione mezzo tono sotto rispetto all'edizione originale in Do diesis minore – da testimonianza diretta del Maestro Bruno Cumar, questa versione in Do minore venne realizzata da lui stesso insieme a Padre Stefano Carlo Duse cappuccino), di Lorenzo PEROSI.

Messa da Requiem a tre voci d'uomo (Tenori primi, Tenori secondi, Bassi) con accompagnamento d'organo od armonio, di Lorenzo PEROSI.

Missa *De Angelis*.

Missa *De Angelis* gregoriana intervallata dal canto polifonico, di Wolfram MENSCHICK.

Messa in onore di S. Antonio a quattro voci virili (tenori primi, Tenori secondi, Baritoni e Bassi) con accompagnamento d'organo, di Guglielmo MATTIOLI.

Nella precedente pubblicazione, sul Borc San Roc del novembre 1991, del M° Prof. Alessandro Arbo era presente nell'archivio del Coro anche una Messa di Michael Haydn, nella versione italiana.

Mottetti nell'epoca del Maestro Emil Komel

Quelle che seguono sono tutte partiture manoscritte

Litanie Lauretane a quattro voci ineguali, manoscritte e datate Gorizia, novembre 1928, di Emil KOMEL.

Litanie Lauretane a tre voci virili, manoscritte da Giovanni Culot, di Bartolomeo BARTOCCI.

Litanie Lauretane n.7 di Vinko VODOPIVEC.

Litanie della Beata Vergine Maria a tre voci miste (Contralti, Tenori e Bassi) con accompagnamento d'organo, datata Gorizia, dicembre 1909, manoscritta e autografa di Augusto Cesare SEGHIZZI.

Litanie della Beata Vergine Maria, manoscritte da Giovanni Culot, di anonimo.

Litanie della Beata Vergine Maria a tre voci con accompagnamento d'organo, di Giovanni Battista CONDOTTI.

Graduale In Die Nativitatis Domini, manoscritto e autografo di Augusto Cesare SEGHIZZI.

Lode a Gesù Bambino, Canzone per Soprani e Contralti, poesia e musica del Rev. Don Giovanni Bosco, composta nell'anno 1844 in italiano

Ave Maria Montis Sancti Domina orazione di Toni Lasciac per Tenore primo e/o Soprano due copie, per Tenore secondo e/o Mezzo soprano una copia, per Basso due copie, in latino.

Orazion a la Madona di Mon Sant per quattro voci e organo di Antonio Lasciac.

Litanie Lauretane per Soprani.

Salve Regina a quattro voci e organo, datata 27 settembre 1927.

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Litanie Somi Cordis Jesu per quattro voci.

Gesù Re Cuori e del Mondo.

Litanie Popolari voce più organo, dedicata al Coro di San Rocco probabilmente da don Valentini, datata Gorizia, 26 marzo 1931.

Vi Adoro I e II, Dolce Cuor Santo, tre pezzi anonimi in italiano.

O Salutaris Hostia in latino, di anonimo.

N. 6 Litanie numerate N°6, N°7, N°8, N°9, N°10, N°11, di anonimi.

N. 3 Kyrie numerati N°1, N°2 e A.

N. 2 Kyrie numerati N°3, N°4, firmati Bergamasco.

N. 2 Sancta Maria numerate N°14, N°15, firma illeggibile, datate 1946.

Litanie Pastoralis.

Agnus Dei, datato Gorizia, 15 maggio 1934.

Ave o Nestre Gran Regine, solo per organo.

O Salutaris Hostia, per due voci e organo, datato Gorizia, 14 novembre 1934, di Luigi GEP o R.

O Salutaris per due voci e organo di Lorenzo PEROSI.

Tantum Ergo, per voce di anonimo.

Tantum Ergo popolare Goriziano, datato 16 marzo 1926.

Tantum Ergo, datato 1926, di Anton KRATZIG.

Tantum Ergo per quattro voci e organo, datato 5 giugno 1934, di Anton KRATZIG.

Tantum Ergo di A. SURBONE.

Tantum Ergo di Ludvig Van BEETHOVEM.

N. 9 Tantum Ergo numerati N°1, N°3, N°4, N°5, N°6 popolare, N°7, N°8 identico al N°4, N°9, N°10 di anonimi.

Tantum Ergo datato 23 gennaio 1933, di anonimo.

Tantum Ergo datato 1 maggio 1933, di George Friedrich HAYDN.

Tantum Ergo datato 5 dicembre 1933, di George Friedrich HAYDN.

Regina Coeli ridotto a voce e organo, datato Gorizia, 12 aprile 1927, di ILLAWSKY.

Frammento di Te Deum, datato 13 maggio 1933 (1946).

Stille Nacht a tre voci e organo, con firma autografa di don Baubela, di Josef GRUBER.

Laetantur Coeli, con firma autografa di don Baubela e di Francesco Francovig, datati rispettivamente 18 dicembre 1927 e 22 dicembre 1923, di Wenceslao WRATTNI.

Te Deum laudamus op.68 a quattro voci d'uomo (Tenori primi, Tenori secondi, Baritoni e Bassi), completamente manoscritto da Giovanni Culot, di Franz SCHÖPF.

Nella precedente pubblicazione, sul Bore San Roc del novembre 1991, del M° Prof. Alessandro Arbo erano presenti anche un Offertorio per la festa di Natale e un Laetentur Coeli a quattro voci dispari, manoscritti e autografi, datati Natale 1927, del Maestro Emil Komel.

Mottetti nell'epoca del M° Bruno Cumar

E' Naturale che molti dei mottetti e delle Messe sopra elencati furono eseguiti anche in questo periodo e si cantano a tutt'oggi.

Quasi la totalità dei pezzi elencati qui di seguito è stato manoscritto dal M° Bruno su fogli di pentagramma molto più grandi dei normali, per facilitare la lettura di ogni singola sezione

Ave Maria di J. ARCADELT

Jesu dulcis memoria di B. KOTHE.

Lauda Sion di Augusto Cesare SEGHIZZI.

Panis Angelicus di Augusto Cesare SEGHIZZI.

O Salutaris hostia di Augusto Cesare SEGHIZZI.

Laetentur coeli (ricopiato dal M° Bruno Cumar, probabilmente dalla precedente versione del 1927) di Wenceslao WRATTNI.

Transeamus di Jos Schnabel.

Dal tuo celeste trono di TOMADINI.

Graduale "Missa pro Sponso e Sponsa" datato 18 settembre 1925, di Emil KOMEL.

Litanie a tre voci di O. ROSAT.

Tantum Ergo di Augusto Cesare SEGHIZZI.

In die nativitatis Domini manoscritto dallo stesso Seghizzi.

Ave Maris Stella di anonimo.

Ecce quomodo moritur iustus di Giovanni Pierluigi da PALESTRINA.

- Panis Angelicus di Cesar Frank.
- Regina Coeli Lactare di A. THORSTI.
- Notte Santa di Franz GRUBER.
- Pastorale di Caudana.
- O Salutaris hostia Charles GOUNOD.
- Ave Maria di Charles GOUNOD.
- Ave Maria di Franz SCHUBERT.
- Alleluia di don Giovanni PAGELLA.
- Terra tremuit di anonimo.
- Tu es Petrus di Corrado Bartolomeo CARTOCCHI.
- Tu es Sacerdos di A. RAVANELLO.
- O quam Amabilis di anonimo.
- Litanie di CATTEL.
- Panis Angelicus di TOMADINI.
- Terra tremuit (a tutt'oggi cantato nella domenica di Pasqua) di Vinko VODOPIVEC.
- O vos omnes Franz WITT.
- Offertorium a quattro voci pari di Augusto Cesare SEGHIZZI.
- Tantum Ergo (manoscritto da Giovanni Culot) di Augusto Cesare SEGHIZZI.

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Ave Re di anonimo.

Ecce Sacerdos Magnus di Lorenzo PEROSI.

Magnificat di Lorenzo PEROSI.

Ave Maria di Lorenzo PEROSI.

Litanie Lauretane di don Matteo TOSI.

Alleluia dal Messia di George Friedrich HANDEL.

Coro Funebre "Chi riposa in Dio" di VESPASIANI.

Te Deum Laudamus gregoriano.

I Mottetti della più recente tradizione

E' chiaro che gran parte della tradizione precedente è stata mantenuta e quindi messe e mottetti che hanno un'origine molto lontana sono riproposti regolarmente durante le più importanti celebrazioni dell'anno come ad esempio i brani "Terra Tremuit e Laetentur coeli" o la "Missa Eucharistica", la "Missa Pontificalis" e la "Missa Secunda Pontificalis".

O Capo insanguinato di Johann Sebastian BACH.

Crucem Tuam di anonimo.

Della crudel morte del Cristo XIII secolo LIUZZI.

Deus Miserere di anonimo.

Stabat Mater gregoriano.

Parce Domine lamentazioni gregoriano.

Popule meus lamentazioni gregoriane.

Victimae Paschali gregoriano (cantato certamente anche nei periodi del Komel e del Cumar).

Alleluia di tradizione ortodossa.

Alleluia Aquileiese.

Alleluia di Frisina.

O filii et filiae gregoriano.

Graduale Haec Dies di Augusto Cesare SEGHIZZI.

O Bone Jesu di Giovanni Pierluigi da PALESTRINA.

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Iubilate Deo di Wolfgang Amadeus MOZART.

Tantum Ergo di Lorenzo PEROSI.

Adeste fideles popolare di anonimo.

Noel melodia francese

Nella grotta di anonimo.

Veni Jesu di Luigi CHERUBINI.

Jesu Decus dalla Cantata 147 di Johann Sebastian Bach.

O piccola Betlemme di REDNER.

Invocazione a Gesù di Johann Sebastian BACH.

Capitolo III

LA STORIA DELLA CORALE ATTRAVERSO I SUOI SPARTITI



Nella foto Francesco Francovic⁴ (Fancio Marcon) accanto a Monsignor dott. Carlo de Baubela.

In nativitate Domini

Tenore I.

Laetentur caeli et exultet terra ante
faciem Do - mu - ni Laetentur caeli
et exultet terra ante faciem Domini
ante faciem faciem Domini quoniam venit
Quoniam venit. Quoniam quoniam ve - De. capo alla fine.

9.5.22.1923.

Sopra uno spartito per tenore primo del Laetentur Coeli di Wrattni datato 22 dicembre 1923 ricopiato a mano da Francesco Francovic (probabile prima riproduzione del mottetto natalizio per la corale).

PARTITURA COMPLETA PER ORGANO E CORO
LAETENTUR COELI

Marchela

Introdu. *Andte* *Laetentur coeli -* *W. Krattini (comp. 1900)*

Finito

12

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Canto

letentur caeli et exultet terra

Pantet faciem domini

letentur caeli

et exultet terra

an-te Je-su-m Do-mi-ni

an-te Je-su-m

Fino

Je-su-m Do-mi-ni Je-su-m ven-ti

Je-su-m ven-ti Je-su-m ven-ti

12

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Handwritten musical score for a choral piece. The score is written on a page with five systems of staves. The first system contains the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: *re - mit quoniam quoniam*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: *re - mit - sitant.* The score concludes with the handwritten instruction *Da A al Fine*. Below the main score, there are several empty staves. A handwritten signature and date are visible in the lower right quadrant of the page: *18/1/1927*.

4 Francesco Francovic iniziò a cantare giovanissimo, all'età di undici anni faceva già parte del coro di scolari che ogni domenica si esibiva in Duomo sotto la guida di A.C. Segbizzi e del catechista Giovanni Nanut. Per mezzo secolo ha cantato ininterrottamente nella chiesa di S. Rocco, ma anche in tutte le altre chiese cittadine e spesso nei santuari della zona. Sempre sotto la guida del M° Segbizzi ha fatto parte delle corali del "Circolo goriziano Apollo", dell'"Alpina Goriziana" della "Corale del dopolavoro" nonché della Corale dell'"Unione Ginnastica Goriziana". Il tenore di S. Rocco ha svolto pure un'intensa attività di corista al teatro "Verdi" partecipando tra l'altro alle opere "Rigoletto", "Carmen", "Sansone e Dalila", "Tosca" e "Butterfly".

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

PARTITURA COMPLETA PER ORGANO E CORO
GRADUALE IN DIE NATIVITATIS DOMINI

Graduale
In die Nativitatis Domini. *G. Seghezzi*

re-de-runt om-nes fi-mes ter-rae sa-lu-ta-re sa-lu

Le-i no-stri ta-re Le-i no-stri

Ju-bi-la-te ju-bi-la-te Re-o

om-nis ter-ra.

om-nis ter-ra.

1/2-terni de-cit De-o-mi-nus sa-lu-ta-re

su-um. Al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

su-um Al-le-lu-ia

The image shows a handwritten musical score for a choral piece. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Latin. The first system has the lyrics 'om-nis ter-ra.' The second system has '1/2-terni de-cit De-o-mi-nus sa-lu-ta-re'. The third system has 'su-um. Al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia'. The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a clear, legible hand.

The image displays a handwritten musical score for a choral piece, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal lines.

System 1:
Vocal line: *Al-le-lu-ia, al-le-lu-*
Bass line: *su-per-ter-ran-um. Al-le-lu-*

System 2:
Vocal line: *ja al-le-lu-ia*
Bass line: *al-le-lu-ia*

System 3:
The system concludes with a double bar line and the word *Fine* written in a cursive hand at the bottom right.

Uno spartito originale, manoscritto e autografo del maestro A.C. Seghizzi.

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

PARTITURA COMPLETA PER ORGANO E CORO
LITANIE DELLA B.V. MARIA a tre voci miste

The image shows a page of handwritten musical notation on a five-line staff. The text is written in a cursive script. At the top, it reads "Aug. Ces. Seghizzi." followed by "Litania della B.V. Maria." Below this, it specifies "a 3 voci miste" and lists the voice parts: "Contralti, Tenori, Bassi." Further down, the word "Organo" is written with double slashes above and below it. At the bottom, the date "Gorizia Dicembre 1909." is written.

Aug. Ces. Seghizzi.

Litania della B.V. Maria.

a 3 voci miste
Contralti, Tenori, Bassi.

Organo

Gorizia Dicembre 1909.

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Sancta Trinitas *mus.* *f. Deus, mi - se re - re*

1. Sancta Ma - ri - a Sancta Se - i. Genitrix
2. Virgo clemens Vir - go ju - ve - nis

1. Sancta Vir - go Vir - ginum o - ra pro no - bis
2. Specu lum ius - tu - tiae " " " "
1. Ma - ter Je - su - christi
2. Je - su - christi
Je - su - christi
Je - su - christi

Mater divinae gra - tiae Ma - ter pu - rissima o - ra pro no - bis
Cura nostra lac - ri - tiae Vir - ginis tu - a - lo - ca " " " "

In te lo - ca

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

1. Virgo praedi- can- da O- ra pro- no- lis
2. De la ma- tu- ti- na

Be- tus... ora pro- no- lis.

Virgo Cle- ment

Meno

(Cantori) Sa- lus in- firmo- rum

Bari

Defun-ctis pec- ca- to- rum

Ora pro- no- lis et tri- x affli- cto- rum

Auxi- lium in- ter- no- rum

Ora pro- no- lis

Ora pro-

= Allegro =

mus - - bis

1. Re-gina Anse-lo-rum *Re-gina Pa-triar-*
gina Apo-sto-lo-rum *Re-ginae mar-*

aper to!

2. Re-ginae *Re-ginae Pro-pheta-rum o ru-prono-lis.* *Re-*
Re-ginae Con-fe-sso-rum *Re-ginae* *pp*

Re-ginae Vir-gi-nis o ru-prono-lis *Re-ginae San-cto-rum am-ri-ano*

pp

ru-prono-lis *Re-ginae sine la-be ori-gi-natione-con-ce-p-tae*

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, the tempo is marked "Largo Maestoso". The score includes several staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "gim men tissimi Ro-vari... pp oraprono-bis... pp o-rup-". Below it is a piano accompaniment. Further down, there is a section marked "Allegro" and another marked "Moderato". The bottom part of the score includes a section marked "Piu lento" and "rub.". The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and use.

Uno spartito originale, manoscritto e autografo del maestro A.C. Seghizzi del dicembre 1909.

PARTITURA COMPLETA PER ORGANO E CORO
MESSA IN ONORE DI S. MASSIMILIANO



Handwritten musical score for a choir and piano. The score is written on five staves. The top staff is for the Soprano voice, followed by Alto, Tenor, and Bass voices. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a choir and piano, featuring a "Credo" section. The score is written on five staves. The top staff is for the Soprano voice, followed by Alto, Tenor, and Bass voices. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Credo" is written in a large, bold font at the beginning of the section.

Handwritten musical score for a choir and piano, page 70. The score is written on three systems of staves. The top system contains the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The middle system contains the piano accompaniment. The bottom system contains the piano accompaniment. The music is in a common time signature and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Handwritten musical score for a choir and piano, page 71. The score is written on three systems of staves. The top system contains the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The middle system contains the piano accompaniment. The bottom system contains the piano accompaniment. The music is in a common time signature and features complex rhythmic patterns and dynamics.

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

This image shows a page of handwritten musical notation for a choir. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics written below it. The middle system has a piano accompaniment line. The bottom system has a bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in black ink on aged paper.

This image shows another page of handwritten musical notation for a choir. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics written below it. The middle system has a piano accompaniment line. The bottom system has a bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in black ink on aged paper.

Sanctus
Andante

The image shows a page of a musical score for the 'Sanctus' movement. The tempo is marked 'Andante'. The score is written for a choir and piano accompaniment. It features a complex arrangement of vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Benedictus
Andante

The image shows a page of a musical score for the 'Benedictus' movement. The tempo is marked 'Andante'. The score is written for a choir and piano accompaniment. It features a complex arrangement of vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

MUSICA E SENTIMENTO RELIGIOSO

La corale del Borgo e la sua storia

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is written on three systems of staves. The top system contains vocal parts for Soprano, Alto, Tenore, and Bass. The middle system contains the piano accompaniment, with a section marked "Composizione". The bottom system contains additional piano accompaniment. The music is written in a traditional style with various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for "Agnus Dei". The title "Agnus Dei" is written in a large, decorative font at the top left. Below the title, the tempo and mood are indicated as "Andante sostenuto". The score is written on three systems of staves. The top system contains vocal parts for Soprano, Alto, Tenore, and Bass. The middle system contains the piano accompaniment. The bottom system contains additional piano accompaniment. The music is written in a traditional style with various notes, rests, and dynamic markings.



Dono del Maestro A.C. Seghizzi alla corale del Borgo nel 1924, ricopiato da Giovanni Culot (Clanz).

PARTITURA COMPLETA PER CORO

TANTUM ERGO

TANTUM ERGO ORLANDO DIPIAZZA
(2004)

Andante

Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne -
 Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne -
 Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne -
 Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne -
 Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que Laus et

ve - mur cer - nu - i. et an - ti - quum
 - re - mur cer - nu - i. et an - ti - quum
 - ve - mur cer - nu - i. et an - ti - quum
 - ve - mur cer - nu - i. et an - ti - quum
 ju - bi - la - ti - o: sa - lus ho - nor

do - cu - men - tum no - vo ce - dat ri - tu -
 do - cu - men - tum no - vo ce - dat ri - tu -
 do - cu - men - tum no - vo ce - dat ri - tu -
 do - cu - men - tum no - vo ce - dat ri - tu -
 vir - tus quo - que sit et be - ne - di - cti -

tratt.

- i: prae - stet fi - des sup - ple -
 - i: prae - stet fi - des sup - ple -
 - tu - i: prae - stet fi - des sup - ple -
 - i: prae - stet fi - des sup - ple -
 - o: pro - ce - den - ti ab u

men - tum sen - su - um de - fe - ctu - i. *tratt.*
 men - tum sen - su - um de - fe - ctu - i.
 men - tum sen - su - um de - fe - ctu - i.
 - tro - que com - par - sit lau - da - ti - o.

mp
 - - - - - men, a - - - - -
 - - - - - men, a - - - - -
 - - - - - men, a - - - - -
 - - - - - men, a - - - - -

rall.
 men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.

Dono del Maestro Orlando Dipiazza alla Corale del Borgo, ottobre 2004.

INDICE

Capitolo I	
L'ANTICHISSIMA TRADIZIONE CORALE	pag. 8
Bibliografia	pag. 25
Capitolo II	
CENT'ANNI DI MUSICA	
La Corale borghigiana tra l'800 e il 900	pag. 26
Appendice al Capitolo II	pag. 50
ARCHIVIO STORICO DELLA CORALE BORGHIGIANA	pag. 50
Messe	pag. 50
Mottetti nell'epoca del Maestro Emil Komel	pag. 53
Mottetti nell'epoca del M° Bruno Cumar	pag. 56
I Mottetti della più recente tradizione	pag. 59
Capitolo III	
LA STORIA DELLA CORALE ATTRAVERSO I SUOI SPARTITI	pag. 62

RINGRAZIAMENTI

A Bruno Cumar, Domenico Di Santolo, Bruno Pecorari, Pietro Stacul, Nevina Bisiach e Mariuccia Culot Di Santolo per l'importantissima memoria e testimonianza storica che ha permesso di ricostruire in modo dettagliato e preciso le vicende, gli aneddoti e gli avvenimenti più significativi della corale.

A Olivia Averso Pellis, Marisa Susic Elifani, Natalina Petarin e Stella Cabass per il materiale fotografico. A Renzo Crobe, Giada Piani, Silvia Fumo, Roberto Elifani e Elia Bastiani un grazie particolare e sentito per il supporto tecnico.

Parrocchia di San Rocco



Centro per la conservazione e per la valorizzazione
delle tradizioni popolari
di Borgo San Rocco - Gorizia



Gruppo Vocale Amaryllis

Progetto grafico:

Ettore Concetti

Stampa:

Grafica Goriziana, Gorizia 2005

Andante
Kyrie G : C
p Ky-ri-e e-lei-son *f* Ky-ri-e e-lei-son *f* Ky-ri-e *p*
 lei-son e-lei-son *p* e-lei-son. *f* Christe e-lei-son *f* Chri-
 -ste *p* e-lei-son *f* Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son *p* e-lei-son.

Angelicus Hymnus

Allegro
mf Et in terra pax ho-mi-ni-bus bonae vo-lun-ta-tis Lau-
 da-mus te Be-ne-di-cimus te A-do-ra-mus te G-lo-ri-fi-ca-mus
 - mus te pro-pter magnam glo-ri-am tu-am
 Deus Pa-ter om-ni-po-tens Je-su Chri-ste Do-mi-ne De-us Ag-nus
 De-i Fi-li-us Pa-tris mi-se-re-re no-bis
 su-scipe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram Qui se-des ad
 dex-te-ras Pa-tris mi-se-re-re no-bis. *Quoniam tu*
 so-lus Sanctus Tu so-lus Do-mi-nus Tu so-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-

Moderato *Solo*
Agnus Dei $\text{I: } \frac{3}{4}$ *p*
Agnus Dei qui tollis pec-cata mundi mise-re-

re mise-re - re no-bis. *p* mise-re - re no-bis.

f *Andante*
Agnus Dei qui tollis qui tollis pec-ca-ta mun-di *p* Do na

nobis pa - - cem dona nobis pa-cem do-na nobis pa - - cem

do-na do-na no - bis pa - cem *mf* *pp* do-na

no-bis pa - - cem. *Plang*