

LA SORPRENDENTE SCOPERTA D'UNA FONTE MUSICALE MANOSCRITTA DEL XVII SECOLO

Ognuno di noi ricorda certo con quale gioiosa ansia si precipitava ad aprire i doni depositati ai piedi dell'albero di Natale, o accanto al presepe, o sotto la cappa del camino dopo la visita notturna della Befana, e ciò sia dopo una paziente attesa, sia invece cercando di scoprire prima del termine fissato quale fosse la sorpresa che lo attendeva.

Dato che il presente articolo si propone di presentare anch'esso una sorpresa, mi sono a lungo chiesto se il meglio non fosse di far pazientare il lettore sino a un «punto culminante» da collocarsi solo alla fine dell'articolo stesso. Dato tuttavia che avrò certo a che fare anche con lettori impazienti, ho optato per rivelare sin dall'inizio come io sia arrivato alla scoperta, in terra svizzera, d'un manoscritto musicale¹ il cui interesse e la cui importanza sono ben più che locali e possono toccare da vicino proprio i lettori de «L'Organo», rivista per la quale il presente studio intende costituire un omaggio all'indomani immediato del suo trentennale anniversario: e quale omaggio personale vorrei, se possibile, conferirgli un tono meno freddamente obiettivo di quanto è consueto per contributi di carattere bibliografico.

Qualche tempo fa sono stato invitato a tenere un concerto all'organo che Franz Joseph Otter aveva costruito tra il 1791 e il 1794 nella chiesa dei Gesuiti di Soletta (alias Solothurn o So-

¹ Su tale scoperta ho già riferito nel settembre 1988 nel quadro dell'Accademia di Musica Italiana per Organo di Pistoia e l'8 gennaio e il 29 maggio 1997 per la Società Svizzera di Musicologia, rispettivamente presso le sezioni di Berna e di Zurigo.

leure). L'importanza storica di questo strumento, unita al fatto che la città e il cantone di Soletta sono entrati nella Confederazione Elvetica lo stesso anno (1481) del mio cantone d'origine, quello di Friburgo, mi ha suggerito di dedicare il programma al passato musicale di Friburgo e di Soletta. Pochissimo mi era tuttavia noto delle tradizioni organistiche di quest'ultima città, all'infuori dell'opera di Casimir Meister (1869-1941), musicista a cui avevo già rivolto attenzione, essendo egli stato attivo anche nel cantone di Friburgo (a Bulle tra il 1892 e il 1894). Non mi preoccupai molto, in un primo momento, delle mie scarse conoscenze, pensando d'aver tutto il tempo per colmare questa lacuna nell'intero anno che mi separava dalla data del concerto. Fui invece messo alle strette dalla richiesta dell'immediato invio del programma da pubblicare nel fascicolo dedicato ai concerti di tutta la stagione. Ho dovuto così, alla vigilia del termine di consegna, recarmi a Soletta e compiere in brevissimo tempo delle ricerche nell'Archivio di Stato e nella Biblioteca Centrale di quella che viene detta la «più bella città barocca della Svizzera» nella speranza di trovarvi qualche cosa di utile al mio scopo. Avevo ormai dimesso le speranze allorchè la mia attenzione cadde su una scheda del catalogo della Biblioteca Centrale segnalante una «copia di opere organistiche» (*Abschriften von Orgelwerken*) dovuta alla mano d'un certo *Ruossinger Joh. Vikt.*, conservata sotto la segnatura *S 609*. Grazie alla premura del signore lic. phil. Hans Rindlisbacher², assistente scientifico della biblioteca preposto alla sezione dei manoscritti, potei avere senza indugio tra le mani un libriccino di musica dalle apparenze modeste.

Una prima occhiata non fu molto promettente, dato che l'aspetto del manoscritto (rilegato in mezza pelle, con dorso e angoli di color verde e piatti di cartone marmorizzato del formato 185 x 154 mm.) e il suo buono stato di conservazione suggerivano una datazione non anteriore al XIX secolo.

Due iscrizioni a penna sulla controguardia anteriore mi hanno immediatamente rivelato i nomi di due successivi proprietari del volumetto; la prima è:

² Tengo a ringraziare vivamente il signor Rindlisbacher per l'assistenza e i consigli di cui mi è stato prodigo.

P. Franz Louis Studer, Ord[inis]. Min[orum].
Conv[entualium]./Solodori 29. Mart[is]. 1850.

La seconda, un pò più in basso a destra, concerne l'aquisto, da parte di questo padre francescano, del manoscritto per il prezzo di cinque «Batzen»:

Von Lorenz Biberstein. /# 5. bz.

All'iniziativa d'uno di questi due proprietari, più probabilmente di padre Studer, va ascritta verosimilmente la rilegatura, dato che le scritte sono state indubbiamente apposte a libro rilegato.

Tra i due fogli di guardia facenti parte della rilegatura sono comprese 58 carte. In carta a mano vergata di medio spessore e di buona qualità, esse presentano una numerazione a matita recenziore (1-58). I tre tagli si presentano rifilati regolarmente e dipinti di giallo. Ciò è certo avvenuto al momento della rilegatura, come dimostra la carta 44 che è stata tagliata con l'angolo superiore ripiegato. Dispiegando tale angolo si constata che il taglio non era originariamente dipinto e che il formato era di 2-4 mm. maggiore dell'attuale (che è di 180 x 153 mm)³.

La struttura comprende otto fascicoli: un duerno ovvero foglio ripiegato in due e sette fogli ripiegati in quattro; ognuno di essi è legato con tre cuciture, irregolarmente distribuite, in filo di canapa. Ad eccezione delle prime due carte, costituenti il primo fascicolo, su tutte le altre sono stampati da entrambi i lati sette righe musicali di cinque linee⁴. Le prime due carte si differenziano

³ Il taglio ha causato lievi danni al testo: al margine destro a cc. 1^r e 3^r e a numerosi «custodes» alla fine dei rigli al margine inferiore a cc. 16^v (breve su rigo aggiunto a mano della quale rimane solo la parte superiore) e 51^r (taglio di altro rigo aggiunto a mano).

⁴ Dato che i rigli sono utilizzati a coppie, l'ultimo d'ogni pagina resta normalmente vuoto. A parte i casi delle cc. 16^v e 51^r menzionati nella nota 3, il rigo inferiore appare utilizzato nelle seguenti pagine: 17^r, 20^f, 38^v, 39^f, 42^v, 43^v, 45^v, 46^f, 47^r, 49^v, 50^f, 54^v, 55^v, 56^f, 57^r, 57^v e 58^f. In alcuni casi (cc. 17^r, 42^v, 43^v, 46^f, 47^r, 49^v e 54^v) ciò è avvenuto perché il rigo superiore è stato lasciato vuoto, in un altro (c. 45^v) perché la notazione del rigo superiore è stata successivamente cancellata rendendo necessaria l'utilizzazione dell'ultimo. Alle cc. 28^r, 31^r e 34^r solo le due coppie superiori di rigli sono notate, a c. 50^v solo la coppia superiore, a c. 40^f tre coppie e mezza e a c. 58^v una coppia e la metà d'un solo rigo, sempre iniziando dal rigo superiore. Del tutto privi di notazione

dalle altre per tipo e qualità: la carta è più sottile, più ingiallita e più sensibile alla corrosione dell'inchiostro; anche la distanza tra le vergelle indica che questo foglio proviene da un'altro torchio. Sulla seconda carta è visibile verso la metà, in corrispondenza del taglio anteriore, una parte di filigrana che, come si vedrà, differisce da quella del resto degli altri fogli. Inoltre la prima carta rivela d'essere stata incollata ad un più antico dorso, verosimilmente in pergamena, sul cui resto frammentario sono visibili, a 66-68 mm. dal taglio superiore, le lettere gotiche sovrapposte *d* ed *e*. Un'altra traccia, più sotto (a 113-123 mm. dal taglio superiore), potrebbe essere decifrata solo togliendo il foglio.

Il foglio qui descritto contiene, oltre al timbro della Zentralbibliothek di Soletta (al margine superiore destro della prima carta), un'istruzione per l'accordatura dell'organo e di strumenti a tastiera provvista della seguente intitolazione:

*Ad usum Jo: Victoris Ruossingeri/Solodorensis. A° 1656./
Wie man ein Orgell oder Instrument / künstlich richten undt stimmen soll.*

È da supporre che in luogo di questo foglio vi fosse in origine un frontespizio di cui poteva far parte un frammento di foglio visibile tra le carte 2 e 3.

La scrittura delle note musicali e del testo, di regola chiara e accurata, è in inchiostro bruno scuro⁶.

Lo stato generale del manoscritto è buono⁷.

Prima di procedere ad un esame dettagliato⁸, ho sfogliato il

sono i rigli a cc. 40^v e 51^v-54^r; c. 2^v è completamente vuota, ad eccezione d'una piccola croce (segno di solito apposto allorchè l'amanuense è un religioso, croce che si vede anche a cc. 1^v e 2^r).

⁵ Più precisi accertamenti sarebbero possibili solo slegando l'intero manoscritto, cosa evidentemente inattuabile.

⁶ In un caso, a c. 44^r, la lettura è resa difficoltosa da una grossa macchia d'inchiostro. Correzioni sono normalmente effettuate con cancellature a penna tali da rendere illeggibile la versione errata. In alcuni casi appare cancellato a penna anche il rigo vuoto supplementare.

⁷ Lievi danni materiali (strappi) sono presenti alle cc. 1, 2, 47 e 58. La carta ha inoltre subito la corrosione dell'inchiostro. Lievemente danneggiato è infine il margine inferiore del piatto anteriore della copertina.

⁸ Per tale esame mi è stato di prezioso aiuto padre Otho Raymann OFMConv., un

volumetto per rendermi conto del suo contenuto, quale risulta dai titoli, dalle iscrizioni e dagli *incipit* di testi che presento ora qui al lettore⁹:

<i>Ad usum Jo[annis]: Victoris Ruossingeri / Solodorensis.</i>	carta
<i>A [nn]° 1656. / Wie man ein Orgell oder Instrument / künstlich richten undt stimmen soll.</i>	1 ^r -2 ^r
<i>Versus 1^{us} 1^{mi} toni, descriptus à R[everen]do D[omi]no Martino Benn, Org[anista]: Lucern [ensi].</i>	3 ^r
<i>[Versus] 2^{us} 1^{mi} toni.</i>	3 ^{r-v}
<i>Versus 3^{us} 1^{mi} toni.</i>	3 ^v
<i>Versus 4^{us} eiusdem toni.</i>	4 ^r
<i>Versus 5^{us} in eodem tono.</i>	4 ^{r-v}
<i>Praeambulum primi toni</i>	4 ^v
<i>Aliud Prae[a]mbulum primi toni</i>	4 ^v -5 ^r
<i>Versetta 1^{mi} toni del Sig[nore]. Tarq[ui]nio. pro Kyrie in dupl [icibus].</i>	5 ^r
<i>Versus 2^{us} eiusdem Authoris et toni.</i>	5 ^v
<i>Toccata del 1 tuono, del sig [no]^{re} Merula.</i>	5 ^v -8 ^r
<i>Prosequitur Genus Cromaticum 1^{mi} toni</i>	8 ^v -9 ^v
<i>Praeludium 1^{mi} toni</i>	9 ^v -10 ^r
<i>Haec duo praeludia, Toccatà/Baumwarti et 3 sequentes / uersus habentur in alio / meo libro Cantionum.¹⁰</i>	9 ^v
<i>Aliud [Praeludium] eiusdem toni</i>	10 ^r -10 ^v
<i>Aliud [Praeludium eiusdem toni]</i>	10 ^v -11 ^r

vero specialista che nel convento francescano di Friburgo dirige un laboratorio «terapeutico» di restauro del libro. Gli esprimo la mia viva gratitudine.

⁹ S'è cercato di riprodurre titoli e iscrizioni con la maggiore fedeltà, rinunciando tuttavia, negli *incipit* dei testi, alle ripetizioni di parole ascrivibili ai compositori. Così pure non abbiamo incluso indicazioni di tempo o interpretative (come *tutti*, *solo* etc.).

¹⁰ Questa annotazione, che informa sulla presenza di cinque brani anche in un altro libro musicale in possesso del redattore del manoscritto, si trova scritta sotto l'inizio del *Praeludium 1^{mi} toni*; essa occupa in parte l'ultimo rigo libero, verso il lato destro.

<i>Toccata 1^{mi} toni ex Baumwart.</i>	11 ^r -13 ^r
<i>Versus 1^{mi} toni</i>	13 ^{r-v}
<i>Alius uersus primi toni</i>	13 ^v -14 ^r
<i>Item alius — [uersus]. [incompleto]</i>	14 ^r
<i>Salve Regina. Voce Sola. Cantus. Ex f[oliis]. fel[iciani]. Sueui.</i>	14 ^v -16 ^v
<i>Ingedimini omnes et gratulamini [...]</i>	14 ^v
<i>Salve Regina [...]</i>	14 ^v -16 ^v
<i>Egedimini et uidete [...]</i>	16 ^v
<i>Motetae sola uoce ex opere 1^o Isabellae Leonardae, Congreg[ationis]:/S[anctae] Vrsulae Nouariensis. In Milano 1641. /In his motetis Vox concertans Generali coniungitur.¹¹</i>	17 ^r -40 ^r
[Canto solo]	
<i>O dilecte O amantissime Jesu, [...]</i>	17 ^r -20 ^r
<i>Cantio. [certamente non di Isabella Leonarda]</i>	20 ^r
<i>Alto solo.</i>	
<i>Domine quam bonus es [...]</i>	20 ^v -24 ^r
<i>Modi ligaturae Cadentium [certamente non di Isabella Leonarda]</i>	24 ^r
<i>Alto solo.</i>	
<i>O dulce nomen Jesu [...]</i>	24 ^v -28 ^r
<i>Tenore solo.</i>	
<i>Plaudite caelicolae [...]</i>	28 ^v -31 ^r
<i>Tenore solo.</i>	
<i>O immensa Dei charitas [...]</i>	31 ^v -34 ^r
<i>Tenore solo.</i>	
<i>O dulcissime et amantissime Jesu [...]</i>	34 ^v -38 ^r
<i>Sequitur ex eadem Isabella Bassus ad organum, à 4.</i>	38 ^r -40 ^r
<i>Jucundare anima. [del testo solo l'incipit è dato]</i>	38 ^r -39 ^r
A3. [sic] <i>Canto, duoi Alti, e Tenore.</i>	
<i>Veni Sancte. [del testo vengono dati solo l'incipit</i>	

¹¹ È incerto se le due composizioni di Isabella Leonarda a più voci a cc. 38^v-40^r facciano anch'esse parte, come le precedenti a voce sola, dell'opus 1 della compositrice.

e in seguito, a c. 40 ^r , le parole <i>Da uirtutis meritum</i> della sequenza di Pentecoste]	39 ^r -40 ^r
<i>Es folgen etliche gsenger Matthiae Spiegleri. Sola Voce.</i>	41 ^r -50 ^v
<i>O Bone Jesu, [...]</i>	41 ^r -43 ^r
<i>Sola uoce. De Confess[ore]: Pontifice.</i>	
<i>Ecce Sacerdos, sacerdos magnus, [...]</i>	43 ^r -44 ^v
<i>Sola uoce. De SS. Sacramento.</i>	
<i>Lauda syon Saluatorem, [...]</i>	44 ^v -46 ^r
<i>alleluia [schizzo per la sola voce di canto alla fine del precedente brano]</i>	46 ^r
<i>Sola Voce, de B[eata]. M[aria]. Virgine.</i>	
<i>Aue Regina caelorum [...]</i>	46 ^r -48 ^r
<i>Voce sola. de tempore.</i>	
<i>Benedicite Dominum, omnes electi eius [...]</i>	48 ^v -50 ^v
<i>Canto, ô Tenore Solo. Georgij Mengelij:</i>	
<i>O Jesu mi dulcissime [...]</i> [incompleto]	51 ^r
<i>Voce Sola. De nomine Jesu. [di Georg Mengel?]¹²</i>	
<i>O Dulce nomen Jesu [...]</i>	54 ^v -56 ^v
<i>Sola uoce. R[everendi]. P[atris]. Feliciani, absque Violinis:</i>	
<i>O Domine mi Jesu [...]</i>	57 ^r -58 ^v

Seconda tappa della mia indagine è stata la decifrazione delle istruzioni di Johann Viktor Ruossinger sull'accordatura occupanti le prime due pagine e mezza (cc. 1^r-2^r)¹³:

¹² Che si tratti dello stesso autore del brano precedente (rimasto incompleto) è una pura congettura, suggerita dal fatto che frequentemente in raccolte manoscritte opere del medesimo compositore si susseguono anche senza che l'indicazione d'autore sia ripetuta. Va tuttavia notato che tra i due brani sono state lasciate sei pagine vuote (cc. 51^v-54^r), il che d'altronde potrebbe essere ascrivito all'intenzione di completare il motetto lasciato interrotto.

¹³ Riproduciamo qui il testo traducendo dalla scrittura gotica anche le particolari indicazioni relative alle note cromatiche quali *ce* (= cis), *de* (= dis) etc., risolvendo abbreviazioni, quali ad esempio *od* (= oder), *dz* (= daß), e normalizzando altri segni grafici, quali raddoppiamenti di consonanti segnalati da trattini sovrapposti (già normalizzati, del resto, nell'indice del contenuto) o come le indicazioni *F fa ut, post re* etc. (incoerentemente unite o separate, *F faut, postre* etc.).

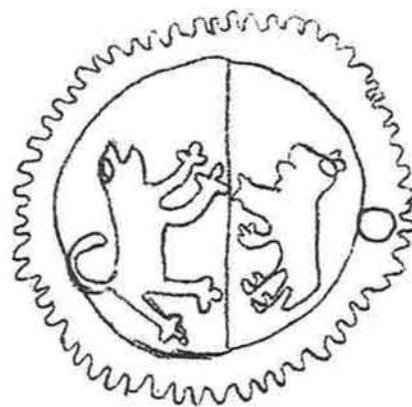
Comunque la cerchia di musicisti presente nella nostra fonte (Suevus-Benn⁴³-Spiegler-Banwart) invita a mettere il manoscritto in rapporto con l'ambiente culturale della regione del Lago di Costanza, a cui sembrano pure rinviare la carta (proveniente verosimilmente dalla cartiera di Rorschach) e la filigrana dei fogli di musica del volumetto, filigrana che qui riproduciamo⁴⁴:

berga presso Michael Endter nel 1655 sotto il titolo di *Musicalischer Zeitvertreiber* [...]. La presenza dei brani di Merula in questa riedizione era già stata segnalata da Hans Joachim MOSER, op. cit., pp. 31-32.

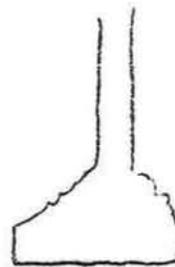
⁴³ Il padre di Benn, Johann, era originario della regione di Meßkirch nel Baden-Württemberg presso il Lago di Costanza, probabilmente di Neufra o Neufrach, due località a cui può riferirsi l'appellativo «Neufratensis» attribuitogli in «Meßkataloge» di Francoforte sul Meno del 1626 e 1627; si veda al riguardo W. VOGT, op. cit. (cfr. nota 23), pp. 36 e 120; nella già citata appendice (*Biographisches über die Messenkomponisten*), sono offerte importanti informazioni anche su Felician Schwab alias Suevus (pp. 126-129).

⁴⁴ I due animali effigiati nella filigrana sembrano essere un cane e un orso. Nonostante la presenza di quest'ultimo animale, la provenienza da Berna sembra doversi escludere, cfr. Johann LINDT, *The Paper-Mills of Berne and their Watermarks 1465-1859*, Hilversum 1964, The Paper Publications Society (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam illustrantia*, X). Molto più verosimile è una provenienza dalla regione di San Gallo, dato che l'orso è associato a questo santo e il cane a Notker Balbulus; cfr. tra l'altro gli articoli *Gallus* e *Notker Balbulus* in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, rispettivamente vol. VI, col. 345-348, e vol. VIII, col. 73-74. V'è effettivamente una somiglianza tra la nostra filigrana e quelle, rappresentanti quadrupedi predatori, descritte da Gerhard Piccard, filigrane identificate come provenienti da Rorschach, località del territorio sangallese; cfr. G. PICCARD, *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Findbuch XV — Wasserzeichen Vierfüßler*, Stuttgart 1987, Kohlhammer (*Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Sonderreihe*), pp. 154-158, in particolare pp. 156-157, Nr. 1254-1284, in particolare Nr. 1268 ss. Un vivo ringraziamento vada al Dott. Karl Schmuki, collaboratore scientifico della Biblioteca dell'Abbazia di San Gallo, per le sue informazioni sulle filigrane attribuibili alla cartiera di Oberkrätzern presso Bruggen (cantone di San Gallo) fondata nel 1604 per iniziativa dell'Abate Bernhard Müller; anche su tali filigrane figurano un orso e un cane entro un cerchio; cfr. al riguardo Hans B. KÄLIN, *Papierherstellung in den Kantonen St. Gallen und Appenzell vor 1800*, s. I. 1984, Schweizer Papier-Historiker, p. 27 (filigrane 1 e 2 risalenti al 1609 e 1610).

A differenza della filigrana dei fogli di musica del nostro manoscritto, quella figurante a c. 2 è solo parzialmente visibile; essa sembra rappresentare la base d'una colonna o d'una croce. A causa del suo stato frammentario e della mancanza di chiare analogie, essa è più difficilmente situabile; cfr. G. PICCARD, op. cit., *Findbuch III, Die Turmwasserzeichen*, 1970: Abt. I (*Säulen*) e *Findbuch XI, Wasserzeichen Kreuz*, 1981. Nessuna analogia ho potuto trovare nemmeno nel secondo volume dell'opera di Briquet, ove si tratta delle figure rappresentanti colonne e croci (C[harles] M[oïse] BRIQUET, *Les*



Filigrana a c. 44: un leone(?) e un orso(?) rampanti entro un cerchio diviso e contornato da linea ondulata o dentellata.



Filigrana a c. 2.

Ma si può pensare anche a cerchie culturali a cui era legato il convento francescano di Soletta ed altri conventi dello stesso ordine, quali quello di Friburgo (che ospitò Felician Schwab) o anche quello di Lucerna, conventi in stretti rapporti tra loro come

Filigranes — Dictionnaire historique des marques du papier, Paris 1907, opera che tuttora ha come limite cronologico il 1600).

Ringrazio pure nuovamente il signor Hans Rindlisbacher per le informazioni cortesemente fornitemi su questo problema.

pure con quelli della Germania Meridionale e dell'Italia. Ma l'attenzione deve essere soprattutto rivolta a quel Johann Viktor Ruossinger (1630-1700), da cui (o comunque per il cui uso) è stata scritta l'iniziale istruzione per l'accordatura. Va ricordato che Ruossinger è stato cappellano (1656) indi canonico (1672) della Collegiata St. Ursus a Soletta⁴⁵. Sulla base d'un confronto calligrafico con una raccolta manoscritta di poesie e canti dello stesso Ruossinger anch'essa conservata nella Biblioteca Centrale di Soletta⁴⁶ si può concludere che alla stessa mano si deve, oltre alle istruzioni per l'accordatura, anche la parte musicale del nostro manoscritto⁴⁷. Per quanto riguarda i brani vocali, è da sup-

⁴⁵ Su Johann Viktor Ruossinger cfr. l'articolo di Monsignor L[udwig] R[ochus] SCHMIDLIN, *Die Solothurner Schriftsteller im XVII. Jahrhundert* in «Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte» VI (1912), pp. 1-26, 116-138 e 291-304, in particolare pp. 129-138 e 291-296. Le date di nascita e di morte si ricavano dagli atti di battesimo e di morte conservati allo Staatsarchiv di Soletta: *Taufbuch Solothurn 1580-1653*, 2. Teil, *Taufen 1606-1630*, p. 598: 30. Nov. 1630; *Totenbuch Solothurn 1608-1752*, 2. Teil, *Tote 1684-1720*, p. 417: 16. Febr. 1700. Si veda inoltre F[riedrich] FIALA, *400 kleine Biographien soloth. Schriftsteller — 15-19 Jahrh.*, ms. nella Stadtbibliothek di Soletta, segn. S 156, p. 20; Alexander SCHMID, *Die Kirchensätze, die Stifts- und Pfarr-Geistlichkeit des Kantons Solothurn, gesammelt aus den frühesten Quellen bis auf die neueste Zeit*, [vol. I], Solothurn 1857, Schwendimann, pp. 19 e 284; Ludwig Rochus SCHMIDLIN, *Die Kirchensätze. Die Stifts- und Pfarr-Geistlichkeit des Kantons Solothurn (1857-1907) im Anschlusse an die gleichnamige Sammlung (I. Band) von P. Alexander Schmid, Ord. Cap., Solothurn 1857, Fortgesetzt und im Namen und Auftrage der kantonalen Pastoral-Konferenz herausgegeben*, vol. II, Solothurn 1908, Buch- und Kunst-druckerei, pp. 301-302.

⁴⁶ Questa raccolta in due volumi, conservata sotto la segnatura S 264/265, proviene, come si evince dall'*ex libris*, dalla Biblioteca Capitolare di St. Ursus di Soletta: *EX BIBLIOTHECA / V[ENERABILIS] CAPITULI SOLODORENSIS*. Il contenuto è dettagliatamente descritto nel citato articolo di L. R. SCHMIDLIN, pp. 129-138 e 291-296. Il primo volume, senza vero e proprio titolo, contiene ventotto poesie in lode di Gesù Cristo, il secondo (*Anders Buch des Christlichen Lusthauses von Maria der Mutter Jesu, Königin Himmels und der Erden und größten Liebhaberinn der Keuschen Hertenzen*) trentasei canti in onore di Maria. Schmidlin loda il sentimento e il fervore come pure la fantasia e l'immaginazione dei versi, mentre sottolinea la semplicità della musica, che afferma essere scritta a due voci. Egli fa infine riferimento al nostro manoscritto. I «Lieder» di Ruossinger non sono in realtà propriamente a due voci, ma per canto (notato in chiave di sol o di do in prima linea) e basso continuo (qui e là numerato), basso che tuttavia manca al terzo «Lied».

⁴⁷ Se la forma delle chiavi non è identica (il che può essere ascrivito alla distanza cronologica tra i due manoscritti), è invece sorprendente la corrispondenza nel ductus delle code, soprattutto delle crome isolate, nella forma della testa delle note, degli accidenti e delle corone. Si confronti poi la grafia dei titoli e dei testi del nostro manoscritto

porre che Ruossinger si sia basato sugli originali a stampa che sarebbero stati da lui «spartiti» con un'applicazione piuttosto incoerente e talora maldestra delle stanghette di divisione e con riduzione a voce sola e basso dei motetti a più voci. È possibile, se pur non del tutto sicuro, che a lui si debba pure l'elaborazione, con eliminazioni dei due violini e l'aggiunta degli effetti di eco, del *O Domine mi Jesu* di Felicianus Suevus, interessante esempio di prassi interpretativa ed esecutiva⁴⁸.

La mia attenzione s'è rivolta anche a quel Lorenz Biberstein (1815-1886) che, come s'è visto all'inizio, fu uno dei proprietari del manoscritto. Nato a Rüttenen presso Soletta, dopo gli studi compiuti a Monaco di Baviera svolse nel suo cantone una multiforme attività di scultore, incisore in legno, organaro e maestro di pianoforte⁴⁹. Ma le ricerche in questa direzione non hanno sinora consentito d'appurare come Biberstein sia venuto in possesso del manoscritto di Ruossinger⁵⁰.

con i motti latini contrassegnanti i «Lieder» di Ruossinger e si rimarrà colpiti dalle coincidenze (in particolare delle iniziali maiuscole B, D, J, L, M, N, P, T, V e di quelle minuscole e, f, m, n, o, p, u, t) ben più che dalle piccole differenze (ad esempio nella grafia della lettera d). Meno vistosa è la somiglianza tra la grafia dei testi tedeschi di «Lieder» e quella delle istruzioni per l'accordatura all'inizio del nostro manoscritto: la scrittura dei «Lieder» è più fluida ed elegante; ma sono innegabili anche qui, malgrado differenze (come nella grafia della g. minuscola) grandi analogie (in particolare nelle iniziali minuscole b, h, k, m, sch, v, w) che mi inducono ad attribuire alla mano di Ruossinger anche questo testo.

⁴⁸ Non è da escludersi, ma appare assai dubbio che Ruossinger abbia attinto ad una variante «con eco» dovuta allo stesso Felicianus Suevus.

⁴⁹ Su Lorenz Biberstein cfr. Carl BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, vol. I, Frauenfeld 1905, Huber, p. 126. Le date di battesimo e di morte sono date rispettivamente dal *Pfarrbuch Rüttenen-St. Niklaus*, Nr. 3: *Taufen 1807-1835* [...] (conservato allo Staatsarchiv di Soletta) sotto la data 15 giugno 1815 (p. 39), e dal «St. Ursen-Kalender» [XXXVI] (1889), rubrica redatta dal vescovo Friedrich FIALA: *Schweizerischer Tottenkalender vom Jahre 1886*, p. 75 (sotto la data 17 marzo). Il vescovo Fiala lo qualifica *volkstümlicher Klavierlehrer e Holzschnitzler*, mentre una cortese comunicazione orale del Dipartimento di Giustizia di Soletta, oltre a confermare la data di morte 17 marzo 1886, informa che nei documenti relativi al decesso Biberstein viene detto organaro («Orgelbauer»).

⁵⁰ Nella citata opera di L. R. SCHMIDLIN (*Die Solothurner Schriftsteller* [...], cfr. nota 45), in cui si trovano informazioni sul testamento di Ruossinger (pp. 130 ss.), si afferma (p. 131, nota 1) che i manoscritti di Ruossinger, ad eccezione della *Philothea* e del *Mariophilus* (cioè delle due raccolte di Lieder citate alla nota 46), sono andati smarriti. Sul testamento di Ruossinger e sulla fondazione da questi istituita cfr. anche J[akob] AMIET,

Va comunque rilevato che Biberstein ha apposto il suo nome su opere musicali a stampa che furono in suo possesso e si trovano ora nella Biblioteca Centrale di Soletta, fatto questo che illumina sui suoi larghi interessi di musicista e di bibliofilo⁵¹.

Va infine considerato padre Franz Louis Studer (1804-1873) che, come s'è visto, fu pure proprietario del prezioso manoscritto. Anch'egli fu una personalità multiforme: poeta, predicatore, insegnante privato e, in campo musicale, direttore di coro e organista; la sua vita assai movimentata potrebbe offrire materiale a un romanzo o a un film: per un certo tempo lasciò il convento per vivere come eremita in una grotta nelle pendici meridionali del Gottardo e dovette in seguito resistere quale ultimo rappresentante del suo Ordine, quasi come il capitano d'una nave che affonda, al doloroso momento della soppressione del convento francescano di Soletta⁵². Del suo interesse per le opere teologiche,

Das St. Ursus-Pfarrstift der Stadt Solothurn seit seiner Gründung bis zur staatlichen Aufhebung im Jahre 1874 [...], Solothurn 1878, Schwendimann, pp. 301-304, 337-340, 558, 572-573. Nella Biblioteca Centrale di Soletta si trovano circa 175 opere a stampa, di contenuto prevalentemente teologico e storico, appartenute a Ruossinger, ma nessun'opera di interesse specificamente musicale. Ciò ha potuto essere appurato sulla base di uno schedario relativo alle firme di proprietari di libri, che ho potuto consultare grazie alla cortesia del signor Hans Rindlisbacher.

⁵¹ Si tratta anzitutto d'una serie di opere che, come il nostro manoscritto, furono poi cedute da Biberstein a padre Franz Louis Studer, come è testimoniato da indicazioni manoscritte dello stesso Studer; sono le seguenti: Giacomo CARISSIMI, *Leichte Grund-Regeln zur Sing-Kunst*, Augsburg 1753, Lotters Erben (segnatura DB 78), Johann David HEINICHEN, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, «bey dem Autore» (segn. DB 99), Johann MATTHESON, *Grosse General-Bass-Schule*, Hamburg [1731], Kissner (segn. DB 116), SPERONTES [pseudonimo di Johann Sigismund Scholze], *Singender Muse an der Pleisse Erste Fortsetzung*, Leipzig 1742 e, rilegate assieme, la *Zweyte* e la *Dritte Fortsetzung* pubblicate a Lipsia rispettivamente nel 1743 e nel 1745 (segn. DA 51), D. G. TÜRK, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, Hemmerdesche Buchhandlung (segn. DB 137). In alcune opere vi sono indicazioni di proprietari anteriori a Biberstein: quelle di Heinichen e Mattheson hanno appartenuto a un Vincenzo Schmid che si qualifica «Vice Maestro di Cappella di Passavia», quelle di Sperontes a certo Samuel Wyss studente di filosofia mentre quella di Türk porta la firma di J. N. Banderet à fribourg, identificabile con Joseph-Nicolas o Jean-Nicolas Banderet, che si succedettero nella carica d'organista della Collegiata (oggi Cattedrale) St-Nicolas a Friburgo (rispettivamente dal 1752 al 1782 e dal 1782 al 1831); cfr. Joachim KELLER, *La vie musicale à Fribourg de 1750 à 1843*, Fribourg 1941, Fragnière (*Archives de la Société d'Histoire du Canton de Fribourg* XV), in particolare pp. 37-39.

⁵² Su padre Franz Louis Studer cfr. tra l'altro [N.N.], *P. Franz Ludwig Studer und das Franziskanerkloster in Solothurn* in «Schweizerische Kirchen-Zeitung» [XLIII

filosofiche e letterarie, come pure per quelle musicali e organologiche rendono testimonianza le firme da lui apposte ad una quantità di pubblicazioni e manoscritti che formano un cospicuo fondo bibliografico oggi conservato nella Biblioteca Centrale di Soletta⁵³, fondo che dopo la soppressione dei conventi Studer ha

(1873), pp. 307-309, 352-355 e 366-367; Klemens ARNOLD, *Solothurner Franziskaner in «Sankt-Ursen-Kalender» CXVII* (1970), pp. 63-67, in particolare p. 67; dello stesso autore: *Barfüsserkloster Solothurn* nella serie «Helvetia Sacra», Abt. V, Bd. I (*Der Franziskusorden [...]*), Bern, 1978, Francke, pp. 250-287, in particolare pp. 286-287; Friedrich FIALA, *Das Franciscaner Kloster und der letzte Franciscaner in Solothurn. Ein Nekrolog*, Solothurn 1873, Schwendimann; dello stesso autore: *Die Freunde und Schüler P. Girard's im Franciscaner Kloster in Solothurn. 1800-1873* in O[tto] HUNZIKER [e collaboratori], *Geschichte der Schweizerischen Volksschule in gedrängter Darstellung mit Lebensbrissen der bedeutenderen Schulmänner und um das schweizerische Schulwesen besonders verdienender Personen bis zur Gegenwart*, vol. III, Zürich 1882, Schultheß, pp. 198 ss., in particolare pp. 201-203; Wilhelm FLÜCKIGER, *Nachwort — Zum hundertsten Todestag des letzten Solothurner Franziskaners Pater Franz Ludwig Studer, gestorben am 4. Mai 1873* in Josef MÜLLER & Wilhelm FLÜCKIGER, *Gedichte und Lieder des letzten Solothurner Franziskaners P. Franz Ludwig Studer*, Solothurn s. a. [1973], Vogt-Schild (senza numerazione di pagine; Joh[ann] MÖSCH, *Ein Solothurner Dichter und Sänger* in «Sankt-Ursen-Kalender» LXXIX (1932), pp. 87-88; Otho RAYMANN, *Zum Untergang des Franziskanerklosters Solothurn — Eine Episode aus dem Leben des letzten Konventualen P. Franz Louis Studer in den Auseinandersetzungen mit den kirchlichen und staatlichen Instanzen um die Wahrung seiner Rechte* in «Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte» LXXII (1978), pp. 148-172; L. R. SCHMIDLIN, *Die Kirchensätze* cit. (cfr. nota 45), pp. 76-77; Max STUDER-HALLER, *Kestenholz — seine Geschichte — sein Volk*, Olten (1989), Walter, pp. 486-489 (capitolo *Der letzte Solothurner Franziskaner stammt aus Kestenholz*). Ulteriori interessanti notizie mi sono state cortesemente fornite dal reverendo Josef Widmer, parroco di Kestenholz: in quell'archivio parrocchiale sono infatti conservati alcuni scritti di e su padre Studer, il che si spiega col fatto che Studer intratteneva rapporti cordiali con Monsignore Johann Fuchs (1824-1902) che dal 1855 sino alla morte fu parroco a Kestenholz e su cui cfr. il «St. Ursen-Kalender» LI (1904), p. 81, come pure L. R. SCHMIDLIN, *Die Kirchensätze* cit., pp. 147-148 (e bibliografia ivi citata).

⁵³ Si tratta di quasi 250 opere sinora repertoriate, come si deduce del citato schedario dei proprietari (cfr. nota 50). Oltre a quelle già elencate alla nota 51 citiamo ancora: G[ottfried] W[ilhelm] FINK, *System der musikalischen Harmonielehre*, Leipzig 1842, Mayer und Wigand (segnatura DB 86); dello stesso autore: *Musikalische Grammatik oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst*, Leipzig (1836²), Wigand (segn. DB 85); W. A. MOZART, *Kurzgefaßte Generalbaß-Schule*, Wien [1817], S.A. Steiner, stampa di Anton Strauß (segn. DB 118a) e, rilegato assieme, H.U. MUNZINGER, *Gesänge zur heiligen Messe für drei Singstimmen*, Solothurn 1841, Rotschi (segn. DB 118b); TALVJ [pseudonimo di Therese Adolfine Louise von Jacob, come informa un'annotazione di F.L. Studer], *Volkslieder der Serben. Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet*, Halle & Leipzig 1835², Volckmar (2 volumi, segn. AB 3447); Joh[ann] Jakob HEß, *Lieder zu Ehre Unsers Herrn. Sammt einem Schweizer-Psalm und andern kleinen*

salvato dalla dispersione⁵⁴. Se anche a lui si debba la conservazione d'un'altra fonte manoscritta di musica per tastiera di grandissimo interesse, fonte che sarà oggetto del nostro prossimo contributo per i lettori de «L'Organo», resta ancora da indagare. Ma per mantener fede al carattere di sorpresa annunciato all'inizio del presente articolo e in omaggio ai lettori disposti ad una paziente attesa, non voglio anticipare alcuna rivelazione.

FRANÇOIS SEYDOUX

P.S.: Quando il presente articolo era già in bozze di stampa è apparso il lavoro di Elisabeth SCHEDENSACK, *Die Solomotetten Isabella Leonardas (1620-1704) – Analysen sämtlicher Solomotetten und ausgewählte Transkriptionen*, Neuhausen-Stuttgart 1998, Hänssler (American Institute of Musicology – *Studies and Documents*, 50) 2 voll., che non contiene tuttavia alcun riferimento al tema specifico della nostra indagine.

Gedichten, Zürich 1821³, Orell & Füßli (segn. AB 1438). Le ultime due opere elencate contengono solo testi senza musica. Quanto alla *Generalbaß-Schule* attribuita a Mozart, copia di essa è presente alle pp. 1-61 d'un manoscritto di padre Studer intitolato *Lehre vom Generalbaße u. vom Chorale* (segn. S 797) contenente anche passi tratti da J. N. Basilius SCHWARZ, *Der Choral nach den Regeln des Generalbaßes mit der Orgel zu begleiten* (pp. 63-200) e da Justin Heinrich KNECHT, *Theoretisch-praktische Abhandlung über das Choralspiel auf der Orgel (beim kathol. Gottesdienst). Aus der dritten Abtheilung der vollständigen Orgelschule* (pp. 201-247). Va infine segnalato che in possesso di padre Studer si trovava un esemplare dell'opera di Joseph SEEGER, *Acht Toccaten und Fugen für die Orgel*, Leipzig s. a. (1793), Breitkopf (segn. DAI 184).

⁵⁴ Questo fondo non costituisce tuttavia che un resto di quanto costituiva la biblioteca dei Francescani; cfr. al riguardo K. ARNOLD, *Barfüßerkloster Solothurn* (citato alla nota 52), p. 253.

GLI ULTIMI ANNI DI VITA DELL'ORGANARO PIETRO NACHINI E IL SUO TESTAMENTO

La lettura del testamento di Pietro Nachini, rimasto finora inedito, consente finalmente di fare piena luce intorno ai suoi ultimi anni di vita e di conoscere data e luogo di morte del più celebre organaro della scuola veneta settecentesca. Il documento risulta di essenziale importanza per gli elementi che fornisce, dato che il luogo di sepoltura (la chiesa di S. Francesco a Conegliano) è stato demolito e anche l'archivio parrocchiale che conservava l'atto di morte (parrocchia di S. Rocco a Conegliano) è andato completamente bruciato a causa di un incendio nel 1917. Questi due fattori negativi hanno fatto sì che nessuna traccia del trapasso fosse stata scoperta, fino ad oggi.

Già gli studiosi del secolo scorso avevano indicato in Conegliano la località dove il maestro di origine dalmata aveva trascorso i suoi ultimi anni¹: seguendo queste informazioni il Lunelli aveva fatto svolgere alcune ricerche in loco, peraltro con esito negativo². Evidentemente le indagini non erano state condotte in

Sigle

AAU Archivio Arcivescovile di Udine
AMVC Archivio Municipale Vecchio di Conegliano
ASTv Archivio di Stato di Treviso
ASU Archivio di Stato di Udine
CRS Congregazioni Religiose Soppresse

¹ SIMEONE GLIUBICH, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna 1856 [= Bologna 1974, Forni, *Italica Gens*, n. 59], p. 222. La forma originaria del cognome era Nachich, italianizzata dopo il 1736 in Nachini (così l'organaro firmava anche le sue opere); si incontrano anche le varianti Nakic, Nakik, Nachik, Nachihc, ma quella più usata dagli studiosi è Nacchini.

² Renato LUNELLI, *Contributi dalmatini e sloveni alla rinascita e alla diffusione dell'arte organaria veneziana settecentesca*, in «Archivio Veneto», LXXII, s. VI, XXX (1942), pp. 205-206: «Ricerche fatte a Conegliano diedero risultati negativi [...] a Cone-