

Prefazione

In Italia, tra la fine del '400 e l'inizio del '500, compaiono le prime tracce di un repertorio strumentale per danza che tramanda melodie trattate in modo non polifonico, con un accompagnamento accordale, inquadrato nel piede ritmico della coreografia specifica. Esempi di questo tipo di repertorio compaiono in fonti quali i ms. di Pesaro e Castello Arquato, le opere di Joan Ambrosio Dalza e Antonio Gardane e le raccolte seicentesche per chitarriglia e chitarra spagnola.

Si tratta di Pavane, Gagliarde, Saltarelli, Pive, e più tardi Correnti, Follie, Basse Danze, Ciaccone, Passacaglie, Allemande, ecc.: forme musicali tra le quali alcune rimasero in voga in molte zone d'Europa fino alla fine del '700.

Si potrebbe ipotizzare che le fonti suddette siano la piccola traccia scritta di quanto avveniva nell'enorme repertorio di tradizione orale dei musicisti pratici e 'orecchianti', i musicisti 'da ballo' dell'epoca.

La musica popolare in Italia è stata profondamente influenzata da questo *modus operandi*, tanto che certi titoli e certe forme con i propri ritmi rimasero in uso fino agli ultimi anni del '900; il repertorio di questa raccolta proviene da questa antica tradizione di melodie per danza che hanno migrato tra regioni e dialetti diversi, modificandosi e trasformandosi sotto le dita degli esecutori, mantenendo un legame nascosto dalle diverse sovrastrutture culturali.

Qualunque musicista di tradizione orale (che ignori completamente la scrittura musicale) segue mentalmente un'impalcatura melodica e ritmico-armonica semplificata, che ripropone in modo ogni volta diverso con un'ornamentazione cangiante che ne costituisce la pronuncia e l'articolazione, quindi lo 'stile'.

Questa 'pronuncia' delle musiche di tradizione orale costituisce il limite maggiore di tutte le trascrizioni che tentino di coglierne le sfumature, dandone una versione rigida, contraria alla facilità e naturalezza degli esempi sonori originali.

È per questo che abbiamo scelto di riportare le melodie e il loro impianto armonico alla loro struttura essenziale, con un'impaginazione che ne evidenzia la struttura e quindi l'apprendimento. Abbiamo trasportato la tonalità di alcuni brani per facilitarne l'esecuzione per tutti gli strumenti melodici.

Come già spiegato in apertura, questo repertorio fluttua da sempre tra scrittura ed oralità, il che lo rende fruibile già attraverso queste semplici trascrizioni, che possono essere usate sia come materiale pedagogico che come musica d'uso.

La parte dedicata al Nord Italia è costituita soprattutto dal repertorio dei 'balli saltati' dell'Appennino emiliano, di cui abbiamo scelto le versioni violinistiche di Melchiade Benni dalle diverse registrazioni che ci ha lasciato. Altri esempi sono tratti dalla raccolta pubblicata a Roma nel 1894 da Gaspare Ungarelli, che optò in passato per lo stesso tipo di trascrizione scelto da noi.

Per la parte del Centro Italia ci siamo riferiti ad alcune registrazioni sul campo in nostro possesso, e per la Sicilia riportiamo esempi di un repertorio non più in uso, fortemente rappresentativo del valore della musica tradizionale del meridione, ed altri ancora eseguiti odiernamente.

Nord Italia

1) BALLO DI MANTOVA, BARABAN, MANTOVANA, FUGGI FUGGI: l'origine sembra essere la canzone «Fuggi, fuggi», che generò la danza detta Mantovana, onnipresente nelle raccolte strumentali seicentesche sia nelle forme polifoniche colte che in quelle accordali più popolaristiche; su questo tema e sul suo impianto armonico, si confrontano da alcuni anni diverse tesi musicologiche che lo vogliono presente in tutta Europa: «Carul cu boi» (canzone rumena); «Tune Leoni» (Yigdal ebraico, brano liturgico cantato durante il '700 nella sinagoga di Londra dal cantante d'opera Myer Lyon); «Die Moldau-Vltava» di Bedrich Smetana (il quale disse di aver scelto questo tema «perché conosciuto e comprensibile da tutti i popoli»); «Hatikva», l'attuale inno nazionale di Israele, e non ultima la canzone napoletana attribuita a Vincenzo Bellini «Fenesta ca' lucive».

Preface

In Italy, between the end of the 15th century and the beginning of the 16th, the first traces of a new kind of instrumental dance repertoire begin to appear. Here, melodies are not set polyphonically but accompanied with simple chords while following the framework of a specific choreography. This kind of piece can be found in sources like the Pesaro and Castello Arquato manuscripts, the works of J. A. Dalza and A. Gardane and later in 17th century collections for *chitarriglia* and *chitarra spagnola*.

They contain dance forms such as the Pavane, Gagliarda, Saltarello, Piva, and later Corrente, Follia, Bassadanza, Chaconne, Passacaglia and Allemande, some of which would remain in vogue in parts of Europe until the end of the 18th century. One could hypothesize that these sources contain small traces of what went on in the enormous repertoire transmitted by working musicians who usually played by ear – the ‘dance band’ performers of the era.

The Italian popular musical tradition was profoundly shaped by this *modus operandi* to the point that certain titles and certain forms (together with their characteristic rhythmic framework) would remain in use until the end of the last century. The repertoire used in this edition comes from the age-old dance tune tradition, the melodies that have migrated from one region to another, changing languages as they go, adapting themselves to their new home while being transformed by the fingers of each new player, maintaining strong similarities even when partially masked by cultural differences.

Any musician that comes from the oral tradition (i.e. any musician that operates without recourse to written notes) mentally follows a simplified melodic and rhythmic/harmonic scaffolding as he or she plays. Each performance is different, with a changing ornamentation made up of articulation, pronunciation and style. This ever changing ‘pronunciation’ found in the oral tradition is the aspect that presents the most difficulties to anyone attempting a transcription that tries to capture the subtleties of individual playing. By imposing a rigid structure, we create a situation that does not reflect the facility and naturalness of the original recordings.

This is why we have chosen to ‘deconstruct’ the pieces, stripping down melody and harmonic structure in order to bring them back to their essential form, with a page format that underlines their structure to make memorization easier. Some pieces have been transposed in order to make them more ‘playable’ for the largest possible number of melodic instruments.

As we said beforehand, this is a repertoire that has always flitted between written music and that transmitted orally: living between ear and eye, so to speak. These simple transcriptions are designed to reflect this, in that they can be used for didactic purposes or as a jumping-off point for performance.

The part dedicated to the Northern Italian repertoire consists mostly of ‘balli saltati’, the ‘jumping dances’ of the Tusco-Emilian Apennines. Here, we have selected versions taken from the surviving recordings of the violinist Melchiade Benni. Other examples are taken from a collection of transcriptions published in Rome in 1894 by Gaspare Ungarelli, who used the same kind of guidelines followed in this publication.

The Central Italian repertoire is based on field recordings in our possession. The Sicilian repertoire is made up of pieces that are no longer in use, but strongly representative of the merit of the Southern Italian tradition, together with others that are still performed today.

Northern Italy

1) BALLO DI MANTOVA, BARABAN, MANTOVANA, FUGGI FUGGI: the origin of these pieces seems to lie in the song ‘Fuggi, fuggi’ which in turn generated a dance called ‘la Mantovana’, omnipresent in 17th century instrumental collections in both its polyphonic and simpler, popular-style chordal form. Its melody and harmonic structure have been the subject of numerous musicological writings that underline its presence throughout Europe: the song ‘Carul cu boi’ in Romania, the version of ‘Yigdal’ sung by Michael Leoni (born Myer Lyon) at the Great Synagogue of London; Bedrich Smetana’s ‘Die Moldau-Vltava’ (who said he chose this particular theme ‘because it is known and understood by all