



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Pizzica im soziokulturellen Kontext

verfasst von

Sonja Kieser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer: Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer



*meinen Eltern*





Abb 1. Salento.

## Vorwort

Ich bin nicht zu Fuß von Lecce nach Galatina gegangen wie Paolo Pisanelli, ich habe nicht alle Heiligenfeste der Halbinsel abgeklappert wie Sergio Torsello und ich habe keine Verwandten im Salento wie Franca Tarantino oder Anna Cinzia Villani. Mein erster Kontakt zu traditioneller salentinischer Musik erfolgte ungefähr 1.300 Kilometer von ihrem Ursprungsort entfernt in Meran (Südtirol). Dort sang Aronne dell'Oro bei den sonntäglichen Jam Sessions im Kulturclub Ost-West Musik des Salento, die er nach den historischen Aufnahmen von Lomax, Carpitella und Montinaro erlernte. Seine Familie war in den Norden nach Mailand emigriert – ein Schicksal, das viele Südtaliener mit ihm teilen.

Am 16. August 2007 kam ich nach 14 Stunden Zugfahrt das erste Mal in der Hauptstadt Lecce an. Der Schirokko wehte und brachte heiße Luft aus der Sahara auf die Halbinsel. Das Thermometer fiel auch nachts nie unter Temperaturen um die 35 Grad. Mit einem geliehenen Cinquecento, der ohne Klimaanlage in der sengenden Sonne glühend heiß wurde, erkundigte ich die Umgebung von Gallipoli aus und fuhr nachts auf Feste in die Ortschaften des Landesinneren. Eine dieser Nächte brachte mich erstmals auf eine Etappe der *Notte della Taranta* und in die mythische Stadt des Tarantismus, nach Galatina. Das Gewühl lüftete sich nach den Konzerten der Blasmusikkapellen und der Gruppen auf der Bühne, denen ich je länger ich im Salento war, weniger Aufmerksamkeit schenkte. Das wirklich Wichtige war für mich das Geschehen nach den Konzerten, unterhalb der Bühnen, die Ronde der Pizzica. Der ostinate Rhythmus vieler Tamburelli erfüllte die Nacht und dazu tanzten Paare einen wunderschönen Tanz in der Mitte des Kreises der Ronda. Wie in Trance verfolgte ich das Geschehen bis am Morgen die Sonne aufging.

Der erste Sommer im Salento, mein mystischer Sommer 2007.

## Danke

Mein Dank gilt meinen Eltern und Geschwistern, Freundinnen und Freunden, De finibus und EMuK, die mich unterstützen und begleiten. Die freundlichen Gespräche mit all jenen, die die salentinische Musik spielen, singen, tanzen und lieben, ermöglichten es mir kritisches Wissen anzueignen und bilden die Basis für meine Forschung. Stellvertretend für die Freunde und Freundinnen im Salento, bedanke ich mich bei Francesco, den Tuglioni und Mino de Santis; Gian Piero Stefano, Valentina Scarlino und Mauro de Filippis von der Gruppe aus Casarano; und Dario Muci, Romolo Crudo, Anna Cinzia Villani, Vincenzo Santoro, Franca Tarantino, Daniele Vigna, Gian Piero Donno und seiner Familie, Cristian Raffaele Palano und Giovanni D'Elia.

Meinem Betreuer Herr Dr. Schmidhofer gilt ein besonderer Dank. Sein Interesse bestärkte mich in meiner Arbeit und mit seinem Wissen unterstützte er mich bei der Entwicklung, Durchführung und Ausarbeitung des Forschungsvorhabens. Die Feldforschung 2011 wurde vom Kurzfristigen Auslandsstipendiums (KWA) der Universität Wien gefördert. Die technischen Geräte wurden mir 2008 und 2011 freundlicherweise vom Wiener Phonogrammarchiv zur Verfügung gestellt, 2009 vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien.

# Inhaltsverzeichnis

|          |                                                                |           |
|----------|----------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>Einleitung .....</b>                                        | <b>1</b>  |
| 1.1      | Aufbau und Fragestellung .....                                 | 1         |
| 1.3      | Terminologie .....                                             | 3         |
| 1.4      | Etymologie der Taranta.....                                    | 5         |
| <br>     |                                                                |           |
| <b>2</b> | <b>Das Forschungsfeld.....</b>                                 | <b>8</b>  |
| 2.1      | Geographische Eingrenzung .....                                | 8         |
| 2.2      | Ein kurzer geschichtlicher Abriss.....                         | 11        |
| 2.2.1    | Von der Antike bis zur Einigung Italiens .....                 | 11        |
| 2.2.2    | Von der Einigung Italiens bis in die Gegenwart.....            | 14        |
| 2.3      | Sprache und Kulturraum .....                                   | 15        |
| 2.3.1    | Der salentinische Dialekt .....                                | 16        |
| 2.3.2    | Das Griko und die <i>Grecìa salentina</i> .....                | 17        |
| 2.4      | Die salentinische Tracht .....                                 | 18        |
| <br>     |                                                                |           |
| <b>3</b> | <b>Methodik und Forschungsdesign.....</b>                      | <b>20</b> |
| 3.1      | Verortung im Fach .....                                        | 20        |
| 3.1.1    | Die Ethnomusikologie und ihr Gegenstand .....                  | 20        |
| 3.1.2    | Die italienische Ethnomusikologie.....                         | 23        |
| 3.1.3    | Die Methode der Feldforschung.....                             | 25        |
| 3.2      | Die Feldforschungen 2009-2011 .....                            | 26        |
| 3.2.1    | Zur Vorgangsweise im Feld.....                                 | 26        |
| 3.2.2    | Verschiedene Tanzstile und <i>kinaesthetic knowledge</i> ..... | 27        |
| 3.2.3    | Feste, Konzerte und das Festival der Notte della Taranta ..... | 28        |
| 3.2.4    | Die <i>Luoghi d'Allerta</i> .....                              | 30        |
| 3.2.5    | San Rocco in Torrepaduli – die Nacht der <i>scherma</i> .....  | 30        |
| 3.2.6    | Die Seminarreihe <i>La Taranta nella Rete</i> .....            | 30        |
| 3.2.7    | Der Liedermacher Mino de Santis .....                          | 31        |
| 3.2.8    | Wichtige InformantInnen .....                                  | 32        |
| 3.2.9    | Reflexion: Zur Rolle der Fremden im Feld .....                 | 33        |
| 3.3      | Aktueller Forschungsstand von 1954 bis heute.....              | 33        |
| 3.3.1    | 1954: Alan Lomax und Diego Carpitella im Salento .....         | 34        |
| 3.3.2    | Ernesto De Martino und sein <i>equipè</i> im Salento.....      | 35        |
| 3.3.3    | Die 80er Jahre.....                                            | 36        |
| 3.3.4    | Das Revival der Pizzica.....                                   | 37        |
| 3.3.5    | Das große Festival <i>La Notte della Taranta</i> .....         | 39        |

|            |                                                                                                                 |           |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>4</b>   | <b>Ethnomusikologische Eingrenzung .....</b>                                                                    | <b>42</b> |
| <b>4.1</b> | <b>Die italienische Volksmusik .....</b>                                                                        | <b>42</b> |
| <b>4.2</b> | <b>Eine musikwissenschaftliche Begriffsklärung:<br/>die <i>musica tradizionale popolare salentina</i> .....</b> | <b>43</b> |
| <b>4.3</b> | <b>Verschiedene Musikgenres im Salento .....</b>                                                                | <b>45</b> |
| 4.3.1      | Eine Klassifikation nach textlichen Gesichtspunkten.....                                                        | 46        |
| 4.3.2      | Aufführungspraktiken .....                                                                                      | 47        |
| 4.3.3      | Eine Klassifikation nach inhaltlichen Kriterien .....                                                           | 49        |
| 4.3.3.1    | Das erzählende Repertoire .....                                                                                 | 49        |
| 4.3.3.2    | Das poetische Repertoire.....                                                                                   | 51        |
| 4.3.3.3    | Das rituelle Repertoire .....                                                                                   | 52        |
| 4.3.4      | Instrumentale Musik .....                                                                                       | 53        |
| <b>4.4</b> | <b>Systematik.....</b>                                                                                          | <b>54</b> |
| <b>5</b>   | <b>Die gesellschaftliche und musikalische Verortung<br/>der Pizzica im Salento.....</b>                         | <b>57</b> |
| <b>5.1</b> | <b>Der Tarantismus .....</b>                                                                                    | <b>57</b> |
| 5.1.1      | Begriffsklärung .....                                                                                           | 57        |
| 5.1.2      | Erste Quellen über den Tarantismus im südlichen Apulien.....                                                    | 58        |
| 5.1.3      | De Martino und der Tarantismus.....                                                                             | 62        |
| 5.1.4      | Das Symbol der Taranta .....                                                                                    | 65        |
| <b>5.2</b> | <b>Die Tarantella .....</b>                                                                                     | <b>67</b> |
| 5.2.1      | Begriffsklärung .....                                                                                           | 67        |
| 5.2.2      | Was ist die Tarantella? .....                                                                                   | 69        |
| <b>5.3</b> | <b>Die Pizzica .....</b>                                                                                        | <b>71</b> |
| 5.3.1      | Die Pizzica in den frühen Quellen .....                                                                         | 71        |
| 5.3.2      | Was ist die Pizzica?.....                                                                                       | 72        |
| 5.3.3      | Ternär oder Binär? .....                                                                                        | 74        |
| 5.3.4      | Der Rhythmus der Pizzica. Eine theoretische Annäherung.....                                                     | 75        |
| 5.3.4.1    | Das Tamburello .....                                                                                            | 75        |
| 5.3.4.2    | Rhythmus, Tarantismus und Trance .....                                                                          | 77        |
| 5.3.4.3    | Herstellung .....                                                                                               | 78        |
| 5.3.4.4    | Spieltechniken.....                                                                                             | 79        |
| 5.3.4.5    | Theoretischer und wahrgenommener Aufbau des Rhythmus der Pizzica.....                                           | 81        |

|            |                                                                    |            |
|------------|--------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>6.</b>  | <b>Die Spielweisen der Pizzica.....</b>                            | <b>82</b>  |
| <b>6.1</b> | <b>Danza scherma .....</b>                                         | <b>82</b>  |
| 6.1.1      | Die <i>danza scherma</i> als Fechtanz .....                        | 82         |
| 6.1.2      | San Rocco in Torrepaduli .....                                     | 83         |
| 6.1.3      | Die <i>danza scherma</i> als Fechtanz .....                        | 85         |
| 6.1.4      | Texte .....                                                        | 86         |
| <b>6.2</b> | <b>Pizzica Taranta.....</b>                                        | <b>88</b>  |
| 6.2.1      | Die <i>pizzica taranta</i> als Musik des Tarantismus.....          | 88         |
| 6.2.2      | Musik .....                                                        | 88         |
| 6.2.3      | Texte .....                                                        | 91         |
| 6.2.4      | Die Choreografie des Rituals .....                                 | 94         |
| <b>6.3</b> | <b>Pizzica Pizzica .....</b>                                       | <b>97</b>  |
| 6.3.1      | Die <i>pizzica pizzica</i> als Unterhaltungstanz .....             | 97         |
| 6.3.2      | Texte .....                                                        | 98         |
| 6.3.3      | Die Ronda .....                                                    | 101        |
| 6.3.4      | Die Haltung und die Tanzschritte .....                             | 102        |
| <b>6.4</b> | <b>Exkurs: Zwischen Tradition und Neo-Pizzica.....</b>             | <b>106</b> |
| <b>7.</b>  | <b>Conclusio .....</b>                                             | <b>108</b> |
| <b>7.1</b> | <b>Tarantismus und Frau .....</b>                                  | <b>108</b> |
| <b>7.2</b> | <b>Die traditionelle salentinische Musik und ihr Kontext .....</b> | <b>110</b> |
| <b>8.</b>  | <b>Abstract.....</b>                                               | <b>112</b> |
| <b>9.</b>  | <b>Bibliografie .....</b>                                          | <b>113</b> |



# 1 Einleitung

## 1.1 Aufbau und Fragestellung

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit Tanz und Musik auf der Halbinsel Salento, dem Absatz des italienischen Stiefels. Der Salento ist der südliche Teil der Region Apulien und weist wegen seiner exponierten Lage mehrere Phasen der Beeinflussung durch das Fremde auf, die Komplexität der historischen Prozesse und die kulturellen Kontakte des Landes prägten die musikalischen Ausdrucksformen. Ein kurzer Abriss über die Geschichte gibt Einblick über die wichtigsten politischen Entwicklungen in Italien, in Bezug auf die Region Apulien und im spezifischen auf die Halbinsel Salento.

Das Ziel der Diplomarbeit ist eine Bestandsaufnahme der aktuellen Situation traditioneller populärer Musik im Salento zu erstellen. Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Kontextualisierung der Tanzmusik *pizzica pizzica* sowie deren Ausprägung und Erscheinungsbild. Die Arbeit ist fachlich in der Musikwissenschaft angesiedelt und die angewandte Methode ist jene der teilnehmenden Beobachtung. Die Erfahrungen und Ergebnisse meiner Feldforschung in den Monaten August, September und Dezember des Jahres 2009, sowie August, September des Jahres 2011 stellen neben der Literaturrecherche den Hauptinhalt der Diplomarbeit dar. Der erste Einstieg in das Feld 2009 erfolgte ohne die Theorien über den Tarantismus gelesen zu haben, um die Informationen unvoreingenommen einordnen zu können und eigene Hypothesen zu entwickeln. Anhand meiner Beobachtungen und Hypothesen, die im Zuge dieses Aufenthaltes entstanden sind, erarbeitete ich die Literatur und verglich Bestehendes und Abweichendes. Die Forschung 2011 diente der Ausweitung des Forschungsinteresses, sowie der Vertiefung des Wissens und der Überprüfung der Hypothesen.

Die ethnomusikologische Eingrenzung dokumentiert den Versuch eine Klassifikation der vorherrschenden musikalischen Stile im Salento zu erstellen. Die Kategorien sollen die Ordnung und Dokumentation erleichtern. Beginnend bei der Begriffsklärung von *musica tradizionale popolare* und der allgemeinen Lage der italienischen Volksmusik, werden die Genres Daseinskategorien und die Pizzica als instrumental-vokales Musikstück definiert.

Die Pizzica ist im Umfeld des Tarantismus beheimatet. Ernesto de Martino schrieb sein wichtigstes Werk *La terra del rimorso* (1961) über die körperliche und psychologische Krise des Tarantismus. Die Tarantel ist für den antiken bäuerlichen Ritus Namensgebend, sie beißt und vergiftet. Der Volksmund besagt, dass die Tarantati von einer giftigen Spinne (*taranta*) gebissen wurden und im Ritual des Tarantismus durch die ästhetische und therapeutische Kraft von Musik, Tanz und Farben, vom Heiligen Paulus geheilt werden. De Martino interpretiert den Tarantismus aus einer historischen, kulturellen und religiösen Sicht. Er zeigt dass die rituellen Praktiken die Funktion erfüllen, die schlechten Konditionen des Lebens abzuwenden. Alljährlich pilgern die Tarantati im Morgengrauen des 29. Juni nach Galatina, um die Krise erneut zu durchleben und die Auswirkungen zu kurieren.

Die Pizzica ist die apulische Spielweise der Tarantella, einem Tanzlied das in ganz Italien verbreitet ist. Im Salento wird die Pizzica in vier verschiedenen Kontexten gespielt und mit eigenen choreografischen Formen getanzt: (1) als Begleitung für den Messerkampf(tanz) (*danza scherma*), (2) als Heiltanz im Tarantismus (*pizzica taranta*)<sup>1</sup>, (3) als Unterhaltungstanz (*pizzica pizzica*) und (4) als Tanz zur populären Musik auf den Bühnen des Festivals der *Notte della Taranta* (*neo-pizzica*).

Die *danza scherma* (Fechttanz), heute auch *pizzica scherma* genannt, findet ihren Höhepunkt bei den jährlichen Aufführungen zu *Ferragosto*, einem italienischen Fest am 15. August in der Ortschaft Torrepaduli. Im Rahmen dieser Feierlichkeiten finden die ganze Nacht hindurch bis in die frühen Morgenstunden Aufführungen der *scherma* statt. In der Woche des 15. August und der darauf folgenden ist fast ganz Italien im Urlaub (*ferragosto*). In diesen beiden Wochen findet in der Region Salento das Festival *La Notte della Taranta* statt, das genau am 15. August für San Rocco pausiert und dadurch pilgern die zahlreichen Festival-TouristInnen auf das Heiligenfest nach Torrepaduli.

Mit dem Festival der *Notte della Taranta* (Die Nacht der Taranta) erlebte die Pizzica ein Revival. In den letzten Jahren sind viele neue *sagre* (Feierlichkeiten zu Ehren von Heiligen) entstanden, vordergründig um Touristen in die kleinen Ortschaften zu locken. Im Rahmen dieser Veranstaltungen treffen sich MusikerInnen des Salento, die musizierend Kreise (Ronde) bilden und im Anschluss an öffentliche Konzerte bis in die frühen Morgenstunden zur Pizzica tanzen. Die Ronde sind eine Modeerscheinung, die sich im Zuge des Revivals gebildet hat und somit eine moderne Tradition, die als kultureller Ausdruck einer ständigen Veränderung unterworfen ist.

Die *pizzica pizzica* ist neben der *danza scherma* die populärste Tanzform, sie wird als Paartanz zur Unterhaltung auf Feierlichkeiten getanzt. Ihr liegen gewisse Schritte und Bewegungsmuster zu Grunde, die frei improvisiert miteinander kombiniert werden können. Der Tanz wird heute als ein *ballo di corteggiamento* (Werbetanz) beschrieben. Neben der ursprünglichen Form als Unterhaltungstanz existieren gegenwärtig folkloristische Choreografien, Bühnenformen und die Neo-Pizzica, die als Ausdruck einer Szene angesehen werden kann, die sich durch das Festival der *Notte della Taranta* entwickelt hat.

In Bezug auf die Pizzica ergaben sich folgende Fragen:

- Wie ist die aktuelle Situation der Pizzica und was gehört neben der Pizzica zur traditionellen salentinischen Musik?
- In welchen Kontexten wurde früher musiziert und wie hat sich das in den letzten Jahren verändert?
- Ergaben sich im Laufe der Zeit stilistische Veränderungen in der musikalische Aufführung und wie wird heute musiziert?

---

<sup>1</sup> Die *pizzica taranta* und der Tarantismus werden vermutlich nicht mehr aufgeführt, aber es kann nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass dieses Phänomen heute nicht mehr existiert. Ein Umstand den ich bis heute nicht als eindeutig geklärt sehen kann, weil ich weder sicher behaupten kann, dass es sie heute noch gibt oder nicht mehr gibt.

### 1.3 Terminologie

Hier folgt eine Liste mit allen italienischen Wörtern, die in der vorliegenden Arbeit verwendet werden. Jene italienischen Originalbezeichnungen, die Musikinstrumente, Musikstile oder den musikalischen Kontext betreffen, erscheinen im Fließtext kursiv und werden bei erstmaliger Verwendung in Klammer übersetzt. Im Fließtext werden jene Begriffe, für die es keinen deutschen Begriff gibt, als Eigennamen übernommen und daher nicht in kursiv gestellt, wie etwa die Genrebezeichnungen Tarantella und Pizzica.

Die italienischen Zitate wurden von der Autorin übersetzt. Die Übersetzung folgt direkt auf die Quellenangabe in Klammern. Im Fall eines Zitates, das zwei Zeilen überschreitet, ist die Übersetzung in der Fußnote zu finden. Originalzitate in den Fußnoten werden nicht ins Deutsche übertragen.

Bei den zitierten Liedtexten wird die Schreibweise des Dialekts so übernommen, wie sie von den jeweiligen Personen transkribiert wurden. Um die Texte in eine gleichmäßige Form zu bringen, werden sie in den meisten Fällen gekürzt und in metrischer Form der Endecasillabi zitiert. Alle zitierten Verse werden als elfsilbige Zweizeiler verstanden, deshalb wird der erste Buchstabe des Zweizeilers großgeschrieben und am Ende der Zeilen werden Interpunktionszeichen hinzugefügt.

|                                |                                                                                                                                                                             |
|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>a capella</i>               | Chormusik ohne Instrumentalbegleitung                                                                                                                                       |
| <i>a pizzica</i>               | nach Art der Unterhaltungsmusik musizieren                                                                                                                                  |
| <i>a stisa</i>                 | Mehrstimmige, getragene, aus dem Stehgreif gesungene Lieder, ohne instrumentale Begleitung                                                                                  |
| <i>aria</i>                    | Arie, ( <i>canzone</i> ) Weise, Lied                                                                                                                                        |
| <i>archivio sonoro</i>         | Phonogrammarchiv                                                                                                                                                            |
| <i>ballare</i>                 | Tanzen                                                                                                                                                                      |
| <i>ballo</i>                   | Tanz                                                                                                                                                                        |
| <i>brigantaggio</i>            | Räuberwesen                                                                                                                                                                 |
| <i>brigare</i>                 | kämpfen, streiten                                                                                                                                                           |
| <i>Camorra</i>                 | neapolitanische Mafia                                                                                                                                                       |
| <i>canzone</i>                 | das Lied                                                                                                                                                                    |
| <i>canzone popolare</i>        | das Volkslied                                                                                                                                                               |
| <i>colpo (botta)</i>           | der Schlag                                                                                                                                                                  |
| <i>colta, -o</i>               | kultiviert, gebildet                                                                                                                                                        |
| <i>concerto notturno</i>       | nächtliches Konzert                                                                                                                                                         |
| <i>condurre la percussione</i> | die Schläge ausführen, Schlagtechnik                                                                                                                                        |
| <i>corteggiamento</i>          | das (Um-)Werben                                                                                                                                                             |
| <i>corteggiare</i>             | umwerben, den Hof machen                                                                                                                                                    |
| <i>danza</i>                   | Tanz                                                                                                                                                                        |
| <i>dopolavoro</i>              | Öffentliche Einrichtung für die Freizeitgestaltung des Arbeitnehmers. <i>Operazione nazionale dopolavoro</i> (O.N.D.): am 1. Mai 1925, vom faschistischen Regime gegründet. |
| <i>festa</i>                   | Fest                                                                                                                                                                        |

|                                     |                                                                                                                                            |
|-------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>feudo, feudatari</i>             | Großgrundbesitz, Großgrundbesitzer                                                                                                         |
| <i>filo metallico</i>               | Magnetband                                                                                                                                 |
| <i>fimmene (sal.), femmina</i>      | Frau                                                                                                                                       |
| <i>fisarmonica, armonica</i>        | chromatisches Akkordeon                                                                                                                    |
| <i>frantoio</i>                     | Ölmühle                                                                                                                                    |
| <i>furnieddhu (sal.), paghiara</i>  | typische bäuerliche Architektur aus Trockenmauerwerk                                                                                       |
| <i>generazione di mezzo</i>         | die mittlere Generation                                                                                                                    |
| <i>Grecia salentina</i>             | salentinisches Griechenland (griechisches Salento)                                                                                         |
| <i>griko, grekanico</i>             | griechischer Dialekt in den griechischen Sprachinseln des Salento                                                                          |
| <i>impugnatura</i>                  | Griff                                                                                                                                      |
| <i>lamento funebre</i>              | Totenklage                                                                                                                                 |
| <i>latrodectismo</i>                | Latrodectismus. Entität der Symptome, die durch den Biss der Schwarzen Witwe ( <i>latrodectus tredecim guttatus</i> ) ausgelöst wird.      |
| <i>luminarie</i>                    | traditionelle süditalienische Beleuchtung auf religiösen Festen                                                                            |
| <i>maccaturu (sal. ), fazoletto</i> | Tuch                                                                                                                                       |
| <i>Mafia</i>                        | (1) Überbegriff für kriminelle Organisationen, (2) sizilianische Mafia                                                                     |
| <i>malessere</i>                    | ( <i>indisposizione</i> ) Unwohlsein, Unpässlichkeit, ( <i>turbamento</i> ) Unbehagen, Unruhe                                              |
| <i>mandatari (sal.)</i>             | beauftragte Sänger, die Serenate vortrugen ( <i>mandatario</i> : Beauftragter)                                                             |
| <i>masseria</i>                     | Bauernhof, Gutshof                                                                                                                         |
| <i>meridionale</i>                  | südlich, Süd-                                                                                                                              |
| <i>messapia</i>                     | Erde zwischen zwei Meeren                                                                                                                  |
| <i>murge</i>                        | Erhebungen, Hügel                                                                                                                          |
| <i>muro a seccho</i>                | Trockenmauerwerk                                                                                                                           |
| <i>musica popolare</i>              | (1) Volksmusik, (2) Musik der ländliche Bevölkerung                                                                                        |
| <i>musica popolaresca</i>           | Musik der urbane Bevölkerung                                                                                                               |
| <i>musica tradizionale popolare</i> | traditionelle Volksmusik                                                                                                                   |
| <i>ninna nanna</i>                  | Wiegenlied                                                                                                                                 |
| <i>notte della Taranta</i>          | Nacht der Taranta, Festival der salentinischen Musik                                                                                       |
| <i>l'onorata società</i>            | die Ehrenwerte Gesellschaft                                                                                                                |
| <i>organetto</i>                    | diatonisches Akkordeon ( <i>armonica, fisarmonica</i> )                                                                                    |
| <i>pietra leccese</i>               | Lecceser Gestein                                                                                                                           |
| <i>pizzica, pl. -che</i>            | Tanzlied als Überbegriff für die salentinische Tarantella                                                                                  |
| <i>pizzica pizzica</i>              | Tanzlied und traditioneller Tanz                                                                                                           |
| <i>pizzicare</i>                    | ( <i>stringere</i> ) kneifen, zwicken; ( <i>pungere</i> ) stechen; ( <i>stuzzicare</i> ) sto-<br>chern, bohren; (bildlich) stechen, beißen |
| <i>pizzicata (-o)</i>               | Gebissene/r                                                                                                                                |
| <i>ragno</i>                        | Spinne                                                                                                                                     |
| <i>ricerca</i>                      | Suche, Nachforschung, Forschung, Untersuchung                                                                                              |
| <i>riproposta</i>                   | Reproduktion, Wiederholung                                                                                                                 |
| <i>risorgimento</i>                 | Wiedergeburt, Wiedererstehung: Epoche der Einigung Italiens                                                                                |
| <i>ronda</i>                        | Kreisrunde Ansammlung von Menschen, in deren Mittelpunkt sich<br>traditioneller Tanz abspielt                                              |

|                                        |                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Sacra Corona Unita</i>              | die vereinte Heilige Krone                                                                                                                                                                                          |
| <i>sagra</i> (-e)                      | Volksfest mit religiösem Hintergrund                                                                                                                                                                                |
| <i>Santu Paulu</i> (sal.)              | ( <i>San Paolo</i> ) Heiliger Paulus                                                                                                                                                                                |
| <i>scambio</i>                         | Wechsel                                                                                                                                                                                                             |
| <i>scazzicare</i> (sal.)               | ( <i>risvegliare</i> ) wieder (auf)wecken, ( <i>eccitare</i> ) aufregen. Das Verb beschreibt den Impuls, der die Gebissenen in Bewegung versetzte, dass sie das Gift der Spinne aus ihrem Körper austanzen konnten. |
| <i>scherma</i>                         | Fechten ( <i>tirare di scherma</i> : fechten)                                                                                                                                                                       |
| <i>settentrionale</i>                  | nördlich, Nord-                                                                                                                                                                                                     |
| <i>spada</i>                           | Schwert                                                                                                                                                                                                             |
| <i>stornello</i> (sal.), <i>strofa</i> | (1) Liedart, (2) Strophe; Strophe                                                                                                                                                                                   |
| <i>tabacchine</i>                      | Tabakerntehelferinnen                                                                                                                                                                                               |
| <i>tacco d'Italia</i>                  | Absatz des italienischen Stiefels                                                                                                                                                                                   |
| <i>tambureddhu</i> (sal.)              | Tamburin, eine einseitig bespannte Rahmentrommel mit Schellen                                                                                                                                                       |
| <i>tamburello</i>                      |                                                                                                                                                                                                                     |
| <i>tamburello napoletano</i>           | neapolitanisches Tamburin                                                                                                                                                                                           |
| <i>tamburo</i>                         | Trommel                                                                                                                                                                                                             |
| <i>tamburo a cornice</i>               | Rahmentrommel                                                                                                                                                                                                       |
| <i>tamorra</i>                         | große Rahmentrommel mit oder ohne Schellen                                                                                                                                                                          |
| <i>Taranta</i>                         | das Symbol der Tarantel aus dem Tarantismus                                                                                                                                                                         |
| <i>tarantato</i> (-a)                  | eine/r von der Tarantel Gebissene/r                                                                                                                                                                                 |
| <i>Taranto</i>                         | (lat. Tarentum) Tarent, Hafenstadt                                                                                                                                                                                  |
| <i>tarantella</i>                      | (1) kleine Spinne (ursprünglich), (2) Bezeichnung für eine Familie süditalienischer Volkstänze                                                                                                                      |
| <i>tarantismo</i>                      | Tarantismus                                                                                                                                                                                                         |
| <i>tarantola</i>                       | Tarantel                                                                                                                                                                                                            |
| <i>Terra d'Otranto</i>                 | (Erde von Otranto) Die historische Bezeichnung umfasst die Provinz Lecce, Teile der Provinzen Taranto und Brindisi.                                                                                                 |
| <i>trainiero</i> (sal.)                | Pferdekarrenlenker (Wahrentransporteur mit Pferdekarren)                                                                                                                                                            |
| <i>versi</i>                           | Verse                                                                                                                                                                                                               |
| <i>voce acuta</i>                      | hohe, scharfe Stimme (Kopfstimme)                                                                                                                                                                                   |
| <i>zagareddhe</i>                      | Bänder, bunte (geweihte) Bänder zur Verzierung der Instrumente.                                                                                                                                                     |

## 1.4 Etymologie der Taranta

A quale ragno della moderna zoologia corrisponde la taranta? (De Martino 2009: 79; Welcher Spinne der modernen Zoologie entspricht die Taranta?)

Der Bezeichnung taranta wird im süditalienischen Volksmund allgemein für giftige Spinnen verwendet. Baglivi schreibt im Jahr 1695 in seiner Dissertation *De Tarantula*, dass sich die Bezeichnung taranta von der Hafenstadt Tarent (italienisch Taranto, lateinisch Tarentum) ableitet. Diese griechische und später römische Kolonie wurde einer Legende nach von Taras, dem Sohn des Meeresgottes Poseidon, an der Mündung des Flusses Tara errichtet. Die Übertragung des Stadtnamens Taranto auf eine giftige Spinne, schreibt Naselli (1951) der weiten Verbreitung der *lycosa tarantola* (Tarantel) im tarentinischen Gebiet zu. Die Bevölkerung nahm zu jener Zeit an, dass

die Bisse der Tarantel giftig seien und dass sie für die Bisse während der Feldarbeiten verantwortlich war. Der Biss giftiger Insekten konnte heftige Reaktionen und Vergiftungserscheinungen hervorrufen, die ab dem auslaufenden Mittelalter mit Musik, Tanz und Farben im Heilritual des Tarantismus kuriert wurden. In Verbindung mit dem Volksglauben an die Giftigkeit der Spinne und den, durch den Biss ausgelösten Tarantismus, entstand das Bedürfnis, der Spinnenfamilie einen eigenen Namen zu geben, um sie von den ungiftigen Artgenossen abzugrenzen.

*Tarantola* wird im italienischen als Bezeichnung für die *lycosa tarentula*, die Tarantel verwendet. In der gegenwärtigen Literatur über den Tarantismus wird noch oft fälschlicherweise die Tarantel (*tarantola*) für den Tarantismus verantwortlich gemacht. Der Biss einer Tarantel ist für den Menschen nicht giftig und das Gift der zoologischen Tarantel kann somit nicht für den Tarantismus verantwortlich sein. Die psychische Krise des Tarantismus wird von einer symbolischen Spinne ausgelöst, der Taranta, jenes Insekt, deren giftiger Biss durch eine Therapie mit Musik geheilt werden konnte: dem Ritual des Tarantismus. Für die Figur des Ritus ist die Bezeichnung Tarantel irreführend, deshalb wird der Begriff *taranta* in dieser Arbeit als Hauptwort übernommen und wie bei De Martino verstanden: die Taranta ist Spinne, Skorpion und Schlange, deren Gift die Krise des Tarantismus auslösen kann (De Martino 2009).

Die Begriffe *tarantola* und *tarantella* sind beide gleichwertig, da beide dialektale Ausdrücke mit angehängtem diminutivem Suffix *-ola* oder *-ella* sind. *Tarantola* ist wahrscheinlich das Frühere der beiden Wörter, da das lateinische Suffix *-ulus*, dem dialektalen *-ola* entsprechend, älter und weniger populär als *-ellus* (*-ella*) ist. In den frühen Quellen wird zunächst der Begriff *tarantella* für die Spinne, die den Tarantismus auslöst verwendet. *Tarantella* setzt sich aus dem Wortstamm *tarant-* mit angehängtem diminutivem Suffix *-ella* zusammen und bedeutet somit kleine Spinne (Naselli 1951: 225). Baglivi (1695) beschreibt die *tarantella*, als „animaletto del genere delle aranee, velenoso“ (Merico 1999: 42; kleines giftiges Tier der Gattung aranee) und schreibt über die Wortherkunft:

Chiamasi tarantella, non perché questo animale sia velenoso in Taranto che negli altri paesi della Puglia, ma solo perchè a tempo dei Greci e dei Romani quella città era o più frequentata delle altre, o più nobile, e però trovandosi in maggior numero malati afflitti da questo veleno, questo animale trasse quindi il suo nome. (Merico 1999: 42)<sup>2</sup>

Kircher hält 1643 Verse der Tarantismuszeremonie fest, in denen die Vokabeln *taranta* und *tarantella* nebeneinander stehen und somit ihre Verwandtschaft bestätigen.

|                                           |                                                |
|-------------------------------------------|------------------------------------------------|
| Non fù Taranta, né fu la Tarantella,      | Es war weder die Taranta, noch die Tarantella, |
| Mà fù lo vino della garratella.           | aber es war der Wein in der Flasche.           |
| Dove temozicòdill' amata dove fù,         | Wo biss sie dich, Geliebte sag wo es war,      |
| Ohime zi zuzze gamma, ohime mamma, ohime. | Oh auf dem Bein, Oh Mamma oh.                  |

---

2 Sie wird *tarantella* genannt, nicht weil dieses Tier nur in Taranto und anderen Dörfern Apuliens giftig ist, sondern weil diese Stadt bei Griechen und Römern häufiger aufgesucht wurde als andere, oder weil sie edler war und hier viele Menschen vorgefunden wurden, die an diesem Gift erkrankt waren und daher gab sie (die Stadt) dem Tier seinen Namen.

Deu ti muzzicau la Tarantella?

Wo hat dich die Tarantella gestochen?

Sotto la Pudia della vanella. (Kircher 1643: 850) Unter dem Rockzipfel.

Die zitierten Verse wurden im Ritual des *tarantismo* (von *taranta*) oder *tarantolismo* (von *tarantola*) gesungen. Die Betroffenen waren die *tarantati* oder *tarantolati*, die in Apulien auch als *pizzicati* (Gebissene) bezeichnet werden. Die Bezeichnung Tarantati ist der italienische Plural und wird in dieser Arbeit für Gebissene beider Geschlechter verwendet. Der weibliche Singular Tarantata wird für eine Gebissene verwendet, der weibliche Plural dazu ist Tarantate.

Die semantische Entwicklung des Begriffs *tarantella* wird durch eine vollständige Betrachtung im Kontext des Tarantismus möglich. Der Begriff ging von der giftigen Spinne auf die Musik, den Gesangs und den Tanz des Heilrituals über. In den historischen Quellen finden sich zunächst Beschreibungen der Musik des Tarantismus, die jene noch nicht als Tarantella bezeichnen, sondern mit anderen Begriffen umschreiben wie *sonata*, *ballo*, *canzone della tarantella* (Sonate, Tanz, Lied der kleinen Tarantella), *canzone del ragno* (Lied der Spinne) *ballo della tarantola* (Tanz der kleinen Spinne) (Naselli 1951: 219ff) oder *Tanza de quiddhi ci la Taranta pizzica* (De Simone 1876: 52; Tanz von jenen, die von der Tarantel gebissen werden). Der Begriff *tarantella* wurde folglich im Laufe der Zeit mit mehreren Bedeutungen aufgeladen, die schlussendlich seine Alte überlagerten (Naselli 1951: 219ff).

[...] fu verso la metà del secolo XVI – la musica trovò nuovi temi e nuove clausule armoniche appunto in servizio del male procurato dal morso della tarantola, e fra le tante arie o sonate una fu sperimentata per eccellenza efficace, di ritmo crescente fino a divenire rapidissimo. Fu la sonata che prese il nome di *tarantella*, per questo suo ritmo che forse ricordava il rapido e agilissimo modo di muoversi dell’insetto di quel nome. (Naselli 1951: 222)<sup>3</sup>

So bekam dieses schneller werdende Tanzlied, das zur Unterhaltung und im Tarantismus gespielt wurde, im Laufe der Zeit den Namen Tarantella, weil der flinke und agile Tanz mit der Spinne assoziiert wurde. In dieser Arbeit wird mit Tarantella eine bestimmte Art von süditalienischen Tänzen bezeichnet, deren Spielweise im Salento Pizzica genannt wird. Der Begriff Pizzica steht für ein Musikgenre, das verschiedene Spielweisen kennt und das in unterschiedlichen Kontexten andere Choreografien bedingt. Im Salento wird die heilsame Tarantella *pizzica taranta* genannt, die beißende Spinne. Das Verb *pizzicare* bedeutet kneifen, zwicken, stechen und beißen. Das Wort steht mit der symbolischen Welt des Tarantismus in Verbindung und wird deshalb mit beißen übersetzt, weil die Spinne nicht sticht, sondern beißt.

---

<sup>3</sup> In der Mitte des 17. Jh. fand die Musik neue Themen und harmonische Phrasen, die für die Heilung des Bisses der *tarantola* gebraucht wurden. Zwischen den vielen Liedern oder Sonaten bewährte sich jene Musik, deren Rhythmus sich beschleunigte. Den Namen Tarantella bekam die Sonate wegen ihres Rhythmus, der vermutlich eine Assoziation mit der schnellen und agilen Fortbewegungsweise des gleichnamigen Tieres hervorrief.

## 2 Das Forschungsfeld

### 2.1 Geographische Eingrenzung

Der Salento befindet sich auf dem *tacco d'Italia*, dem Absatz des italienischen Stiefels, und liegt im südöstlichen Apulien, umgeben vom Adriatischen und Ionischen Meer. „Dunque il mare per la penisola salentina è un elemento di unione, non di separazione. Da questa realtà è derivata non solo la storia della penisola e la sua civiltà, ma i caratteri etnici, etnografici, linguistici, folclorici.“ (Malecore 1997: 8)<sup>4</sup>

Die Region Apulien kann historisch, linguistisch, kulturell und geografisch in zwei Teile gegliedert werden: Mittel- und Nordapulien und im Süden die salentinische Halbinsel. Die Trennungslinie zum Salento verläuft zwischen Tarent auf der Seite des Ionischen Meeres und der weißen Stadt Ostuni auf der Seite der Adria.

Der Salento wurde in der Antike als *Terra d'Otranto* (Erde von Otranto) bezeichnet. Er erstreckt sich von der nördlichen messapischen Ebene auf ein weitestgehend ebenes Gebiet von 2.759 km<sup>2</sup>, bis hin zum Kap Santa Maria di Leuca *de finibus terrae*, lat. das Ende der Welt. Die salentinische Landschaft zeichnet sich durch Sonne und Wind, rote Erde, grüne Olivenbäume und blauen Himmel, sowie weiße Sandstrände und steile Klippen aus. Die höchste Erhebung von 195 Metern befindet sich in den *Murge salentine* (salentinische Erhebungen). Die abfallenden *Murge tarantine* hin zur messapischen Schwelle und die Buchten Tarantos und Brindisis, kennzeichnen die natürliche Grenze zwischen Mittelapulien und dem Salento. Die *Murge salentine* sind neben den *Murge tarantine* im Norden, die einzigen hügeligen Erhebungen auf der flachen Halbinsel (Sobrero 2002: 73). Die *Terra d'Otranto* umfasst die heutige Provinz Lecce, Teile der Provinzen Taranto und Brindisi. Die Provinz Lecce umfasst 97 Dörfer und 39 Fraktionen (Capone 2005: 5).

Der salentinische Boden ist karstig. Das kalkhaltige Sandgestein diente den Menschen seit jeher als Baumaterial. Die *pietra leccese* (Lecceser Gestein) hat eine gleichmäßige strohgelbe Färbung, besteht aus Sedimenten des Meeresbodens und wird auf der Halbinsel oberirdisch und unterirdisch abgebaut. Das Gestein ist sehr weich und lässt sich ohne viel Kraftaufwand bearbeiten, dadurch bot es eine gute Grundlage für die Entwicklung des üppigen Lecceser Barocks.

---

4 Das Meer ist für die salentinische Halbinsel folglich ein verbindendes und nicht trennendes Element. Von dieser Realität lässt sich nicht nur die Geschichte der Halbinsel und seiner Zivilisation herleiten, sondern auch ihr ethnischer, ethnografischer, linguistischer und folkloristischer Charakter.



Abb 2. Die Fassade des Doms von Lecce (17.8.2011).

Die typische bäuerliche Architektur der *furnieddhi* und *paghiare*, Häuser aus Trockenmauerwerk (*pietre a secco*), sowie viele Millionen Kilometer Trockenmauern, prägen die Landschaft der Halbinsel.<sup>5</sup> Die *paghiare* sind kleinere Bauwerke mit einem runden Grundriss und werden auf den Feldern als Erntespeicher verwendet. Die *furnieddhi* sind größer, haben einen viereckigen Grundriss und wurden während der heißen Jahreszeit als Wohnhäuser genutzt. Weiter im Norden um Martina Franca findet man die *casedde* und in der Valle d'Itria die *trulli*, die eine verwandte Architektur aufweisen. Das Dorf Alberobello besteht fast vollständig aus *trulli* und wurde zum UNESCO Weltkulturerbe erklärt. Diese bäuerlichen Bauwerke besitzen Ähnlichkeiten mit den *nuraghi* aus Sardinien und den *talayots* der Balearen und weisen somit auf eine gemeinsame mediterrane Vergangenheit der Bewohner hin (Sobrero 2002: 73).

---

5 Del Giudice 2006: 13; Le giustapposte e successive realtà storiche si notano sull'ambiente umano oltre che naturale. Accanto ai dolmen e menhir dell'età del bronzo, si alzano numerose e magnifiche le chiese, le fortezze, le cripte in tufo, romaniche e barocche, insieme alla ricca e impressionante varietà d'architettura vernacolare, soprattutto in pietra calcarea, spesso a secco. Benchè l'aspetto più notevole tra questi ultimi sia il trullo (che ha permesso a paesi pugliesi come Alberobello di essere annoverati sul registro UNESCO fra luoghi storici di grande rilevanza umana), ci sono vari altri: migliaia di chilometri di muri a secco, masserie, una varietà di costruzioni rupestri di pietra quali ripari per animali, e pozzi, mulini, ipogei, e poi naturalmente, i paesaggi selvatici, pietrosi, e appena abitati giù, verso Santa Maria di Leuca de *Finibus Terrae*.



Abb 3. Ein *furnieddhu* in der Umgebung von Alessano (25.8.2011).

Die Natur hat das apulische Leben geprägt. Apulien ist eine der heißesten Regionen der italienischen Halbinsel, besonders wenn im Sommer der Schirokko weht. Dieser Wind bringt trockene Luft aus der Sahara, die Tramontana hingegen bringt feuchte und kalte Luft. Die hohe Luftfeuchtigkeit legt sich am frühen Morgen als Nebenschwaden über die Hügel und hinterlässt Tau auf dem trockenen Boden. Das Wasser sickert durch den kalkigen Boden hindurch und sammelt sich in unterirdischen Flüssen und Seen (Baldacci 1962: 67). Am Meeresufer treten sie als kalte Wasserquellen an die Oberfläche und vermischen sich mit dem salzigen Meer. Es gibt fast gar keine Süßwasserquelle in der ganzen Region.<sup>6</sup>

Das Wärmekraftwerk Brindisi Cerano ist umgeben von Touristenstränden, Olivenhainen und wirtschaftlich genutztem Boden, dessen Erträge auch in den österreichischen Supermärkten landen. Rund 30 Prozent des Dioxin Ausstoßes der EU passieren im südlichen Apulien. Nur ein verschwindend geringer Teil der Bevölkerung lehnt sich jedoch gegen diese Tatsache auf, da die Fabriken dem Großteil der Einwohner einen Arbeitsplatz mit fixem Einkommen sichern. Dioxin wird über die Nahrungskette aufgenommen und ist bereits in geringen Dosen krebserregend.

---

<sup>6</sup> Del Giudice 2006: 13; A parte la sua storia, è senza dubbio la natura che più ha plasmato la vita pugliese. Consideriamo solo i fattori meteorologici e topografici: piogge persistenti in autunno si alternano a lunghi periodi di siccità in primavera e d'estate; una topografia di terreni calcari caratterizzati dal carsismo, e quindi da un'abbondanza di aree costiere rocciose e cavernose, e inoltre, una mancanza di qualsiasi fonte permanente di acque di superficie in tutta la regione. Solo un laborioso sistema di acquedotti e cisterne, risultato di fatica umana, ha permesso ai contadini di sopravvivere seppure in maniera assai modesta, in una zona così poco ospitale.

Das Meer- und Trinkwasser der Region ist durch illegale Mülldeponien und Abwässer von chemischen Fabriken verseucht, dies stellt ein Problem für die Gesundheit der Einwohner dar. In Gomorrha spricht Saviano (2009) öffentlich über die Müllwirtschaft der Mafia. Die Bevölkerung schweigt. Auch die Medien schweigen Großteiles.

Im Winter sinken die Temperaturen nur selten unter den Gefrierpunkt. Obst und Gemüse können das ganze Jahr über geerntet werden. Weinreben und die Tabakkultur führten dazu, dass die Wälder abgeholzt wurden und der Waldbestand im Salento heute der geringste Italiens ist (Patruno 1996: 140). Im Salento werden hauptsächlich Oliven angebaut, die zweimal jährlich reifen. Durch den sehr niedrigen Olivenölpreis der letzten Jahren, rentiert sich die Olivenölproduktion nicht mehr und viele Bauern fällen die teilweise Jahrhundertealten Olivenbäumen (*ulivi secolari*), um Fotovoltaik-Anlagen aufzustellen – ein neuer Zweig der Ökomafia.<sup>7</sup>

## 2.2 Ein kurzer geschichtlicher Abriss

### 2.2.1 Von der Antike bis zur Einigung Italiens

The unknown side of the Salento changes our minds. Menhirs and ancient stones, the heat of the summer, the prehistoric monuments, and still-not-forgotten traditions give the Salentine people the possibility to learn this psychological side of the pizzica and to improvise again and again the correct way of playing it. (Raheli 2005a: 128)

Die Umwelt formt die Musik, erklärt Roberto Raheli, und der Mensch und dessen Geschichte prägt die Landschaft der salentinischen Halbinsel. Höhlenmalereien zeugen von einer sehr frühen Besiedelung des Salento in der Steinzeit, vor ungefähr 10.000 Jahren. Die ersten Menschen bewohnten Höhlen, hinterließen Malereien und erste Bauwerke aus Stein, Dolmen und Menhire, die in der frühen Kupferzeit errichtet worden sind (Baldacci 1962: 17). Im Salento gibt es 87 nachweisbare megalithische Monumente, davon sind 21 Dolmen und 67 Menhire. In dem Dorf Giurdignano, wo ich Teil des Sommers 2009 verbrachte, sind 12 davon aufzufinden (Capone 2005: 309). Daneben gibt es auch noch *specchie*, große Steinhaufen, die als Wachtürme dienten und zur optischen Kommunikation eingesetzt wurden (Mancarella 1998: 56ff).

Breits in der Antike unterschied sich die salentinische Geschichte, von der des restlichen Apuliens. Die erste Kultur der Halbinsel, war die der Messapier, ein Volk welches zwischen 1. 000 und 2. 000 vor Christus die Region besiedelte. Der Name *messapia* bedeutet *terra tra due mari*, Erde zwischen zwei Meeren (Capone 2005: 36). Mittel- und Nordapulien wurden zur selben Zeit von den Dauniern und Peuketiern bevölkert. Diese drei indoeuropäischen Völker besiedelten den Süden Italiens von der Illyrischen Küste aus und kamen aus einem Gebiet das weitestgehend dem heutigen Albanien entspricht (Mancarella 1998: 49ff).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ein umfassender Bericht über die mafiösen Zustände des Südens würde meine Diplomarbeit sprengen, dennoch möchte ich darauf hinweisen, dass es diese Problematik gibt, sie sehr real ist und keineswegs romantisiert oder verharmlost werden darf.

<sup>8</sup> Weiterführende Literatur über die Frühgeschichte Apuliens in Baldacci 1962, Mancarella 1998 und Capone 2005.

Die Griechen fielen um 800 v. Chr. im Salento ein und kolonisierten Tarent. Die Hafenstadt wurde zu einem wichtigen Handelsstützpunkt. Von Tarent aus versuchten die Griechen erfolglos politischen und sozialen Einfluss über die Halbinsel zu erlangen, auch die griechische Kultur hatte nur einen geringen Einfluss auf die Messapier (Mancarella 1998: 55ff).

Die Messapier behielten ihre politische Unabhängigkeit von den nördlichen Völkern und den Griechen, bis die Römer um 266 v. Chr. die Terra d'Otranto unter ihre Herrschaft brachten. Unter der Herrschaft der Römer ging die Bevölkerungsanzahl zurück und in den darauffolgenden Jahrhunderten verfielen die messapischen Städte zu Dörfern. Nur die Hafenstädte Taranto und Brindisi waren als Verbindung mit dem Orient weiterhin wichtig. Die Römer errichteten in den Zentren zahlreiche öffentliche Gebäude und bauten die Infrastruktur aus. Die wichtige Handelsstraße Via Appia wurde errichtet und verband Brindisi über Tarent mit Rom. Die griechisch-illyrische Stadt Brindisium bildete das Ende der wichtigen Handelsstraße Via Appia und verband Rom über Taranto und Brindisi mit dem Osten. Von Brindisi aus wurden die Messapier schließlich latinisiert (Mancarella 1998: 58ff).<sup>9</sup>

533 n. Chr. fielen die ersten byzantinischen Heere ein und das Mittelalter setzte mit dem Fall des Römischen Reiches ein. Zeitgleich wurde Mittel- und Nordapulien von den Langobarden besetzt. Immer wieder fielen Araber und Türken in das Land ein und zerstörten Städte und Dörfer. Um die 500 Jahre dauerte die Herrschaft von Byzanz, die wegen seiner strategischen Wichtigkeit, von andauernden Kriegen gegen die Langobarden gekennzeichnet war (Mancarella 1998: 69ff).<sup>10</sup>

Die Langobardischen Fürsten riefen normannische Söldner gegen die Araber zu Hilfe, die bereits seit 250 Jahren die Nachbarinsel Sizilien beherrschten. Die Normannen ließen jedoch auch vor den byzantinischen und langobardischen Gebieten nicht halt, eroberten die Territorien und gründeten das Königreich Sizilien. Sie bauten Festungen und Wachtürme an den Ufern des Meeres, um Bedrohungen durch Piraten, Türken und Araber abzuwehren.

Der Salento blieb weiterhin ein stark umkämpftes Gebiet und es folgte die Herrschaft der Svevi, Angioini und Aragonesi. Um 1480 fielen die Türken ein. Spanier und Franzosen eroberten das Territorium zurück und lieferten sich untereinander erbitterte Kämpfe bis die Spanier 1529

---

9 Im salentinischen Dialekt finden sich zahlreiche Wörter aus dem Messapisch. Del Giudice schreibt dazu, dass die stolzen Messapier unter beiden Großreichen ihre Eigenheiten erhielten und die Salentiner deshalb heute noch großteils konservativ und homogen auftreten. „Si soleva dire che gli orgogliosi Messapi, i più etnicamente compatti e conservatori degli antenati salentini lapigi, resistettero sia ai Romani che ai Greci. Anche oggi, i salentini continuano ad essere culturalmente omogenei e conservatori e, come i loro antenati, sono ancora largamente un popolo agro-pastorale (ma in misura minore).“ (Del Giudice 2006: 14f)

10 Den Krieg über die Vormacht in Süditalien von Byzanz und Rom führt Del Giudice weiter aus: „In quelle terre i coloni dell'antica Grecia si sovrapposero ai Messapi, per venire poi, a loro volta, assoggettati dai Romani alla ricerca di rotte mercantili marittime nell'oriente del Mar Mediterraneo. Dopo lo scisma del nono secolo (scissione ecclesiastica resa definitiva nel 1054), il Salento divenne campo di battaglia nei conflitti politico-religiosi tra Bisanzio e il Sacro Romano Impero d'Occidente. Durante le crociate, la zona fornì a cavalieri di tutta l'Europa un punto di passaggio verso Gerusalemme, e così fu esposta a ripetute rappresaglie dei Saraceni.“ (Del Giudice 2006: 11)

siegten. Das spanische Herrschergeschlecht der Bourbonen gründete das Königreich Neapel, welches fast 300 Jahre Bestand hatte (Baldacci 1962: 32ff).

Im späten Mittelalter wurden die ersten *masserie* errichtet, Gutshöfe, die ähnlich wie Festungen organisiert waren.<sup>11</sup> Unterirdisch wurden Ölmühlen (*frantoio*) und Lagerkammern aus dem weichen Kalkgestein gehauen. Die Gutshöfe waren der architektonische Ausdruck der Feudalherrschaft. Der Hausherr der *masseria* gab der armen Bevölkerung Arbeit und in ihnen spielte sich das ländliche Leben ab. Tagsüber wurde die Arbeit auf dem Feld verrichtet und abends wurde gemeinsam gegessen und bei Festlichkeiten musiziert, getanzt und gesungen (Patruno 1996, S. 151ff). Auch das Ritual des Tarantismus fand in diesem Umfeld Ausdruck.<sup>12</sup>



Abb 4. Die *masseria* Torcito in Cannole (2.9.2011).

Nach der Entdeckung Amerikas 1492 verlor Italien seine wirtschaftliche Stellung als Handelsmacht mit dem Orient. Die Handelsrouten wurden vom Mittelmeer auf den Atlantik verlegt und wichtige italienische Hafenstädte verloren an Bedeutung. Die Renaissance setzte ein und der Humanismus belebte den antiken Geist. Im 16. und 18. Jahrhundert wurde Lecce zu einer Blütestadt des Barock. 1806 fiel das spanische Königreich Neapel kurzzeitig in die Hände Napoleons und es folgten administrative und ökonomische Reformen. Die Weitreichendsten Folgen hatte die Abschaffung des Feudalismus, wodurch die *feudatari* (Barone) zu einfachen Grundbesitzern wurden.

---

11 Costantini (1995) schreibt über die Geschichte der salentinischen *masseria*, von der Festung zur Villa.

12 Über die *masserie* und deren Bedeutung bemerkt Del Giudice: „Le masserie rurali, una volta densamente abitate, furono anche l’ambiente del contesto collettivo di lavoro (per es. , infilatura delle foglie di tabacco, battitura del grano) e delle occasioni sociali e celebrative, ma anche di rituali più oscuri di musica e danza, perché fu anche questo l’ambiente che creò il fenomeno del tarantismo.“ (Del Giudice 2006: 14)

### 2.2.2 Von der Einigung Italiens bis in die Gegenwart

Italien war politisch in viele kleine Stadtstaaten gegliedert, als sich im anfangenden 19. Jahrhundert die soziale Bewegung des Risorgimento für eine Einigung Italiens unter dem Königreich Piemont–Sardinien einsetzte. Im zweiten Krieg um die italienische Unabhängigkeit, führte Garibaldi den Zug der Tausend (*spedizione di mille*) an und unterwarf das Königreich beider Sizilien (Königreich Neapel und Königreich Sizilien). Apulien wurde ohne viel Widerstand annektiert und die große Mehrzahl der Bewohner unterstützte die Einigung Italiens im Jahre 1860. Die Regionen Capitanata, Terra di Bari und Terra d’Otranto wurden zur gemeinsamen Region Apulien zusammengeschlossen. Es folgte eine Agrarreform, die das Landschaftsbild veränderte. Die Wälder und pastoral genutzten Weideflächen wichen Olivenhainen, Weinreben und Tabakplantagen. Die liberale Landwirtschaft führte zu einer Ankurbelung der süditalienischen Wirtschaft.

Noch in den folgenden Jahren wurden Stimmen gegen den Fall der Monarchie laut, weil die neue Situation nichts an der Ökonomie Apuliens änderte. Der Feudalstaat wurde zwar aufgelöst aber der moderne Staat unterstützte weiterhin das aufstrebende Bürgertum und nicht die Bauern. Die Barone konnten mit Gewalt gegen die aufständischen Bauern vorgehen und so ihren Besitz sichern. In den Jahren des Risorgimento entstand auch die Mafia. *Feudatari* setzten sie als Wächter auf ihrem Gut ein und als Schutz für Haus und Hof (Chotjewitz 1973: 356ff).

Der junge Staat Italien hatte mit einem starken Nord-Süd-Gefälle zu kämpfen. Als soziale Frage entstand die *questione meridionale* (Südfrage) (vgl. Gramsci 2008). Die *questione meridionale* und der Mezzogiorno sind ein Konzept, das von den Konditionen des sozialen Lebens, dem Zustand der öffentlichen Verwaltung, dem politischen System und der hohen Rate an organisierter Kriminalität spricht (Bevilacqua 2005: 165f).

Im Mezzogiorno, dem wirtschaftlich, sozial, kulturell und politisch unterentwickelten Süditalien, entstand nach der Einigung das Brigantentum (*brigantaggio*). Neapolitanische und bourbonische Rebellen kämpften für den Bedarf an Land, gegen die zu hohen Steuern, gegen die Auflösung des bourbonischen Heeres und damit einhergehenden Arbeitslosigkeit der Soldaten, gegen die verpflichtende Einberufung des neuen Staates, der junge arbeitsfähige Männer für fünf Jahre von den Familien wegholte und somit wichtige Arbeitskräfte entzog. Die Aufstände wurden mit Gewalt niedergeschlagen und für die Bevölkerung bedeutete der neue Staat Gewaltherrschaft und militärische Unterdrückung (Bevilacqua 2005: 63).

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es neuerlich zu sozialen Konflikten, da die rekrutierten Bauern wieder zurückkehrten und Land forderten. Zwischen 1950 und 1960 kam es zu Enteignungen der Feudalherren, das Land ging auf die Bauern und landwirtschaftliche Hilfsarbeiter über. Die Situation verbesserte sich aber nicht wesentlich, weil die Reformen nicht umfassend waren. Der Großteil der Bevölkerung arbeitete weiterhin als Tagelöhner, sie waren Analphabeten, ungebildet, unterernährt, und weitestgehend ohne soziale Unterstützung.

Although many latifundia were reallocated to peasants by the land Reform Act of 1951, many of the impressive, fortress-like Salentine masserie, once centers of large and powerful landholdings, remain as lonely sentinels testifying to a past of oppression and economic misery. (Del Giudice 2002)

Die Industrie war nach dem Zweiten Weltkrieg stark beschädigt und der Wiederaufbau geschah nur langsam, deshalb konnte die internationale Konjunktur im Süden nicht greifen. Mit Hilfe von staatlichen Geldern wurde die Stahlfabrik in Tarent erweitert und in Brindisi eine chemische Fabrik und eine Erdölraffinerie errichtet (Bevilacqua 2005: 142f). Apulien blieb eine der sozial benachteiligten und politisch unterdrückten Regionen Italiens, mit einer hohen Emigrationsrate in andere Regionen Italiens und ins Ausland, auch noch in den 70er und 80er Jahren, als die Arbeitsemigration in den anderen Regionen bereits rückläufig wurde. Weder Landreformen noch politische Veränderungen konnten die Südfrage lösen.<sup>13</sup>

Infatti, la Puglia rimase una delle regioni più svantaggiate in tutta l'Italia, dal punto di vista socio-economico, con un alto tasso di emigrazione verso altre regioni italiane e verso l'estero, perfino negli anni Settanta e Ottanta, quando la maggior parte delle altre regioni avevano già cessato di esportare manodopera. (Del Giudice 2006: 14)<sup>14</sup>

## 2.3 Sprache und Kulturraum

La sfida dell'ambiente naturale pugliese (e altre creata da una storia di privazioni e oppressive politiche) ha segnato la gente, la sua mentalità, finanche le sue espressioni di cultura materiale e orale. (Del Giudice 2006: 14)<sup>15</sup>

Vor der Eroberung des Salento durch das Römische Reich, waren Griechisch und Messapisch die gebräuchlichen Sprachen. Zwischen dem 4. und 3. Jh. v. Chr. wurde Latein als Amtssprache eingesetzt. Die Übernahme einer anderen Sprache ging langsam vor sich, die Bewohner des Salento blieben lange Zeit zweisprachig und vermischten die Sprachen miteinander (Sobrero 2002: 105). Die Invasoren, die die Halbinsel kolonialisierten, haben nicht nur ihre Sprache hinterlassen, sondern beeinflussten auch das Leben und die Kultur der salentinischen Bewohner. Der griechische Dialekt Griko hat sich in der Grecia Salentina bis in die heutige Zeit erhalten.

Wenn auch alle italienischen Dialekte vom Latein abstammen, so haben sie sich doch in Mittel- und Nordapulien ganz anders entwickelt als im Salento. In Süditalien und Sardinien hat sich ein älterer lateinischer Wortschatz erhalten, als im Norden Süditaliens, der durch die Langobar-

---

13 Del Giudice führt weiter aus: „La stragrande maggioranza die pugliesi meridionali, un popolo di tradizione agropastorale, spalleggiò guerre, depredazioni e oppressioni sociali, e formando una classe abbandonata a sé, e dunque alla sussistenza – fino al ventesimo secolo. Né l'Unificazione con il suo rapporto Jacini, né la Riforma Fondiaria, né i vari progetti civili (idrici, ferroviari, di viabilità, e di bonifica) del Dopoguerra, tutti intesi a rispondere alla questione meridionale locale, migliorarono in misura significativa il destino del contadino pugliese.“ (Del Giudice 2006: 12)

14 Apulien bleibt aus sozio-ökonomischer Sicht eine der rückständigsten Regionen Italiens, mit einer hohen Rate an Emigration in andere italienische Regionen und ins Ausland. Sogar in den Siebziger und Achtziger Jahren, während ein Großteil der anderen Regionen bereits aufhörte Arbeitskräfte zu exportieren.

15 Die Herausforderung der natürlichen apulischen Landschaft (und jene, die durch eine Geschichte von Entbehrung und politischer Unterdrückung entstand) hat die Menschen und ihre Mentalität, ihre kulturelle und mündliche Ausdrucksart geprägt.

den einen deutlich jüngeren Wortschatz aufweist. Ein Merkmal zeigt sich in der lateinischen Satzstellung des Possessivpronomens (Besitzanzeigendes Fürwort) nach dem Nomen (*filju miu*: mein Sohn), und nicht wie in nördlichen Dialekten vor dem Nomen (*mio figlio*). Die Dialekte Süditaliens werden als konservativ, dem Latein nahe bezeichnet. Die Dialekte des Salento, Kalabriens und Siziliens gehören zu den extremen südlichen Dialekten (*dialetto meridionale estremo*), weil sich in ihrem Wortschatz antike Wörter aus dem Latein und auch aus Vorlateinischen Sprachen, z. B. dem Messapisch und Griechisch, gehalten haben.

Im Salento ist sowohl Italienisch, als auch der lokale Dialekt im Gebrauch. Der Dialekt wird vor allem bei Gesprächen in der Familie und mit Freunden verwendet, in formellen Situationen wird das offizielle Italienisch gesprochen, denn der Dialekt galt als Zeichen für eine ungebildete arme Bevölkerungsschicht (Stehl 1980: LXXIV). Zum aktuellen Zeitpunkt hat es den Anschein, als hätte sich dies teilweise umgekehrt, da der Dialekt von jenen Personen mehr gepflegt wird, die einer sozial höheren Schicht angehören und nicht durch das Sprechen der Hochsprache, ihre höhere Stellung suggerieren möchten (Sobrero 2002: 139f).

### 2.3.1 Der salentinische Dialekt

Geographisch kennzeichnet die messapische Schwelle, nach den abfallenden *Murge tarantine*, die natürliche Grenze zu Mittelapulien. Die linguistische Grenze verläuft auf der ungefähr gleichen Höhe, auf einer Linie von Taranto nach Ostuni. Vom Norden in den Süden verlieren die Dialekte den apulischen Charakter und gewinnen an Salentinischem dazu. Die Grenze verläuft fließend.

Die salentinischen Dialekte stammen, wie alle italienischen Dialekte vom Latein ab, und sind neben den Florentinischen Dialekten die konservativsten, dicht gefolgt von Sardinien und Mittelitalien. In allen Süditalienischen Dialekten wird der *passato remoto* (Vergangenheitsform) verwendet, dies ist gleichzeitig auch das auffälligste Zeichen der Süditalienischen Hochsprache. Regionale Unterschiede sind anhand der Intonation, der Syntax (Satzbauweise) und dem verwendeten Wortschatz erkennbar (Sobrero 2002: 73ff).

Die vier Hauptcharakteristiken des salentinischen Dialektes sind (Sobrero 2002: 94ff):

**A.** Die Verwendung von *suoni cacuminali*, einem stimmhaften Verschlusslaut, der mit zurückgebogener Zunge ausgeführt wird. Im südlichen Apulien wird -ll- zu -dd- und von Santa Maria di Leuca bis nördlich von Lecce wird dieses -ḏḏ- in einer besonderen Form ausgeführt: die Zunge berührt zunächst den vorderen Teil des Gaumens und wird dann nach hinten gezogen.<sup>16</sup> Die umgängliche Schreibweise für den kakuminalen Doppelkonsonanten ist -ddrh-. Neben dem Doppelkonsonanten -d-, wird auch -tr- kakuminal ausgesprochen. Der kakuminale Klang ist charakteristisch für den Salento, man findet ihn jedoch auch in Sardinien und kann daher von einem

---

<sup>16</sup> Sobrero beschreibt diesen Vorgang wie folgt: „la lingua è piegata all’indietro, e va a toccare la parte superiore del parlato, producendo un suono che sembra quasi la gg di viaggio.” (Sobrero 2002: 92; Die Zunge wird zurückgebogen und berührt dabei den vorderen Teil des Gaumens, sodass ein Klang ähnlich dem gg in viaggio produziert wird.)

gemeinsamen Erbe von preindoeuropäischen Ethnien in der Zeit von 3.000 und 2.000 v. Chr. ausgehen (vgl. Mancarella 1998: 134ff).

**B.** In fast allen Südtalientischen Regionen wird -nd- zu -nn- und -nn- zu -mm-. Im Salento hat sich im Gegensatz dazu das -nd- und -nb- aus der lateinischen Sprache erhalten (vgl. Mancarella 1998: 128f).

**C.** Bis zur Linie Taranto-Brindisi werden die Endvokale stumm gesprochen, im Salento hingegen sind sie erhalten. Die stummen Endvokale der Dialekte stammen aus der Zeit, in der Normannen und *Angioini* (11. -15. Jh.) die französische Sprache nach Südtalien brachten.

**D.** Der Bedingungssatz (*periodo ipotetico*) wird im Salento mit dem Indikativ Imperfekt gebildet. Diese Konstruktion findet sich, in den von den Griechen kolonisierten Gebieten Italiens.

Nicht nur das Griechisch hatte einen starken Einfluss auf die salentinischen Dialekte, sondern auch das Germanisch der Langobarden, das Spanisch, das Französisch und das Arabisch. Das Wort *trainu* für einen Wagen mit zwei Rädern der als Transportmittel diente, hat seine Herkunft im Arabischen. Der deutsche Wissenschaftler Gehrhard Rohlfs schrieb das erste Wörterbuch der salentinischen Mundarten (1956) und beschäftigte sich zudem in mehreren Büchern mit den griechischen Dialekten in Kalabrien und im Salento (1967).

### 2.3.2 Das Griko und die *Grecia salentina*

In Südtalien gibt es albanische, slawische und griechische Sprachinseln. Albanische Sprachinseln (Arbëreshë) gibt es derzeit noch in den Abruzzen, Molise, Apulien (um Tarent) Kalabrien und Sizilien. In einigen Dörfern Siziliens (Piana degli Albanesi, Mezzojuso) und Kalabriens haben die albanischen Migranten ihre nationale Identität behalten und ihre Niederlassungen wurden zu großen Zentren. Sie sprechen ihre eigene Sprache und pflegen griechisch orthodoxe Riten. Die ersten Aufzeichnungen von Albanern in Apulien stammen aus den Jahren 1461–1470 (vgl. Sobrero 2002: 37f), als Albanien von den Türken erobert wurde und viele Menschen nach Italien flohen (Mancarella 1998: 79f).

Griechische Sprachinseln finden sich im südlichen Kalabrien und im südlichen Apulien zwischen Lecce, Otranto und Gallipoli. Zur *Grecia salentina* (salentinisches Griechenland) zählen die acht Dörfer Calimera, Martignano, Martano, Sternatia, Castringano, Corigliano, Zollino und Soleto. Dort wird das Griko oder Grekaniko gesprochen (vgl. Rohlfs 1967, Mancarella 1998, Sobrero 2002: 121ff).

Gerhard Rohlfs vertrat die Meinung, dass die griechischen Sprachinseln, Überbleibsel aus der Zeit der *Magna Grecia* seien (lat. großes Griechenland). Seine These erwies sich jedoch als ahistorisch. Zur Zeit der griechischen Besetzung Tarents, hatte die griechische Kultur nur geringe Auswirkungen auf die Kultur der Messapier. Die Latinisierung des Salento erfolgte zwischen dem 2. und 3. Jh. n. Chr. Die Wissenschaftler sind uneinig, ob die griechischen Sprachinseln auch von der Magna Grecia herführen könnten. Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass sich eine griechisch-lateinische Mehrsprachigkeit in den kolonisierten griechischen Städten hielt (Mancarella 1998: 31), eine Auswirkung auf die Bewohner der ländlichen Gebiete ist eher auszuschließen.

Nach fast zweihundert Jahren unter byzantinischer Herrschaft, setzte im 9. Jh. die Hellenisierung des Salento ein. In Kalabrien und Sizilien war sie bereits erfolgreich durchgeführt worden. Die Griechische Sprache setzte sich durch und griechisch-orthodoxe Riten wurden übernommen. Das Griechisch hat sich mit parallelen Tendenzen und provinziellen Varianten weiterentwickelt. Im Gegensatz zu den albanischen und slawischen Sprachinseln, die relativ isoliert in italienischer Nachbarschaft leben, wiesen die griechischen Gemeinden Zweisprachigkeit auf (Sobrero 2002: 79f). Im Umgang mit der urbanen Bevölkerung und mit Autoritäten wurde Italienisch gesprochen. Das Griechisch war bis in das 13. Jh. nachweislich die vorherrschende gesprochene Sprache, vor allem der ungebildeten ländlichen Bevölkerung. Die griechische Sprachinsel des Salento erstreckte sich im 14. Jh. auf einer drei Mal so großen Fläche wie heute (Rohlf 1967). Zwischen dem 13. und 17. Jh. vollzog sich dann ein allmählicher Wandel von Orthodoxen Riten hin zu Römischen Riten (Rohlf 1967, Sobrero 2002: 13f).

## 2.4 Die salentinische Tracht

Bei der Erforschung von Volksmusik kommt man nicht umhin, sich auch mit der Frage der Bekleidung zu beschäftigen. Auf den Bühnen tragen heute die Tänzerinnen die Farben Schwarz, Rot und Weiß. Besonders die Farbe Weiß wird mit dem Tarantismus assoziiert, da die Tarantate in den filmografischen Quellen weiße Nachthemden tragen. Ein weißer langer Rock, ein weißes Shirt und ein rotes Tuch – die Tracht der Notte della Taranta, für den einbürgerungswilligen Touristen auf den Marktständen kaufbar – das salentinische Gefühl folgt.

Bei Gesprächen mit den Einheimischen lief es darauf hinaus, dass sie sagten, es gäbe so etwas wie eine Tracht nicht. Wenn dann waren es die Arbeitskleider der Frauen auf dem Feld, schwarze lange Röcke oder mit Blumenmuster, das was man sich leisten konnte und zu Hause hatte. Dunkle Farben deshalb, weil diese nicht schnell schmutzig wurden.

Das bäuerliche Gewand des Salento ist eines der am wenigsten genannten und am wenigsten erforschten Italiens. Die einzige Abhandlung über die salentinische Kleidung ist die knappe Beschreibung von Vacca, die einige nützliche Informationen und zehn einfarbige Gemälde aus dem 18. Jh. enthält (Malecore 1997: 63-84).

Das vereinzelt noch heute übliche bäuerliche Gewand auf den Feldern, an jenen Orten, die nicht so sehr von der aktuellen Mode beeinflusst sind, sind Charakteristika der Mode des 18. und 19. Jahrhunderts zu erkennen. Für die Frauen ist dies ein langer Rock bis zu den Knöcheln, mit tiefen Falten oder gekräuselter Stoff. Der Leib ist sehr einfach gehalten, wird vorne meist von Knöpfen geschlossen und ist in der gleichen Farbe wie der Rock gehalten, oder in einer anderen dunklen Farbe (Malecore 1997: 66, 77).

Die Untertitel auf den Zeichnungen, die in Vacca (vgl. Malecore 1997: 76-80) publiziert worden sind, beschreiben farbige Röcke in hellblau, rot und grün, oder milchfarben mit bunten Blumen. Die Schürzen waren weiß und die Schürzbänder farbig. Der Leib war mit silbernen oder goldenen Streifen kunstvoll verziert. Die Farben der alten Gewänder wurden durch dunkle Farben und Schwarz ersetzt, auch deshalb, weil diese Art der Kleidung heute nur noch von sehr alten Frauen angezogen wird (Malecore 1997: 76-80).



*Costume del Paese di Suvviano Provincia di Lecce.*  
*Fasciagli di oro: calzona di velluto negro con renacoli di oro; fazzuletto bianco con pazzillo, pettigliu di color scurulo  
 cospetto di amaro celesto con lacci bianchi e galloni di argento sopra le maniche; al petto e da dritta  
 mantessino bianco gonella di davanti fondo giallo e rigatura rosso e con laci con figura; da dritta  
 Altrisa che lega il mantessino da dritta color di rosa; e scarpe color d'ebano.*



*Costume della Città di Lecce. Provincia di Lecce.*  
*fasciagli di oro: calzona di panno con fettucce rosse; fazzuletto bianco rigato; corpetto di color incarnato  
 con galloni di argento; si fa avanti come da dritta, maneggi di seta negra; mantessino bianco di velo  
 gonella di amaro terzino con srazzatura da dritta alla testa galloni e gonella di argento  
 fettucce del mantessino color di rosa; e scarpe di stoffa color della gonella color di rosa.*

Abb 5. Die salentinische Frauentracht.

Die Schürze aus einem durchsichtigen schwarzen oder tiefblauen Stoff ist heute auch noch in Verwendung (*mantesino*, *mantili* oder *tamantile*). Ein Tuch oder Schultertuch, auch dieses üblicherweise Schwarz, wird noch auf den Feldern genutzt, es kann auch dunkelrot oder tiefblau sein, aus Baumwolle und mit traditionellen Motiven (*bolli o arabeschi*) mit einer breiten einfarbigen Borte. Viele Frauen nutzen ein schwarzes Tuch mit Fransen als Überwurf, indem sie es zu einem Dreieck falten und sich damit einwickeln. Das Tuch (*fazzulettu*, *maccatùru* oder *muccatùru*) wird auch als Kopftuch verwendet und dabei unter dem Kinn zusammengebunden. Die Schallenden können auch rechts und links über den Kopf gelegt werden (Malecore 1997: 66, 76).

Die Kleidung des Mannes hat sich sehr verändert. Die Hose ist lang und wird während der Arbeit bis zum Knie hochgekrempelt, das Hemd ist weiß oder in Streifen. Die Jacke ist modern, schwarz oder dunkel und wird während der Sommermonate selten verwendet. Die Männer tragen anstatt des salentinischen *berretino*<sup>17</sup>, einfach einen schwarzen Hut (Malecore 1997: 66).

17 Der *berretino* ist eine mediterrane Mütze, die nicht wie die *coppola*, sondern eher rund und an den Kopf angepasst ist. Malecore schreibt: „Il copricapo, sotto forma di berretta a calza di tipo arcaico mediterraneo, non si vede più, se non in testa a qualche vecchio.“ (Malecore 1997: 66; Die Kopfbedeckung in Form einer Zipfelmütze, was typisch für den mediterranen Raum war, sieht man wenn nur noch auf dem Kopf eines Alten.)

## 3 Methodik und Forschungsdesign

### 3.1 Verortung im Fach

#### 3.1.1 Die Ethnomusikologie und ihr Gegenstand

Die Ethnomusikologie<sup>18</sup>, oder Musikethnologie und früher Vergleichende Musikwissenschaft, ist ein Teilbereich der Disziplin Musikwissenschaft, deren Anfänge in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückreichen.<sup>19</sup> Die soziokulturelle Einbettung der Musik ist zum Schwerpunkt der amerikanischen Ethnomusikologie (*Music in culture*)<sup>20</sup> geworden und wurde zunächst nur zögerlich in die europäische Musikethnologie aufgenommen (Christensen et al. 1999: 1271). Bei der Definition der Disziplin Ethnomusikologie beziehe ich mich auf die vier Punkte von Bruno Nettl in *The study of ethnomusicology* (2005):

1. For one thing, ethnomusicology is the study of music in culture. [...]
2. Just as important, ethnomusicology is the study of the world's music from a comparative and relativistic perspective. [...]
3. Principally ethnomusicology is study with use of fieldwork.
4. [...] Ethnomusicology is the study of all of the musical manifestations of a society. (Nettl 2005: 12f)

Die Ethnomusikologie versteht Musik als Produkt der menschlichen Gesellschaft und somit als Teil der Kultur. Mittels vergleichender Analysen soll das Typische einer musikalischen Kultur erkannt werden, dabei ist der direkte Kontakt zu der musikalischen Aufführung in seiner Umgebung, ausschlaggebend für die Erkenntnisgewinnung. Der vierte Punkt von Nettl definiert den Gegenstand der Disziplin: Ethnomusikologie ist die Erforschung jeglicher musikalischer Äußerungen einer Gesellschaft (Nettl 2005: 12f). Eine Definition des Fachs im deutschsprachigen Raum ist jene Simons (1978), der den Gegenstand der Ethnomusikologie in der Auseinandersetzung mit europäischer Volksmusik und außereuropäischer Musik sieht. Dabei liegen „alle als ‚Musik‘ verstandenen und darauf bezogenen Erscheinungsformen und Vorstellungen der Vergangenheit und der Gegenwart“ (Christensen et al. 1999: 1259) im Interesse der Forschung. Hauptaugenmerk liegt auf Musik, die oral tradiert und aufgeführt wird (Christensen et al. 1999: 1280f). Gegenstand der Ethnomusikologie ist „das Musiksistem oder die Musiksysteme einer Ethnie“<sup>21</sup>, d. h.

---

18 Der Abschnitt dient dazu ausgewählte Aspekte der Ethnomusikologie anzusprechen. Für eine vertiefende Auseinandersetzung mit dem Fach, wird auf die Auswahl der in dieser Arbeit zitierten Werke verwiesen (Merriam 1964, Myers 1992, Christensen et al. 1999, Nettl 2005, Simon 2008).

19 Als Startzeitpunkt der Ethnomusikologie kann unter anderem die Verwendung von Aufnahmetechniken gesehen werden: 1890 erstellte W. Fewkes mit dem Edison-Phonographen die ersten Tonaufnahmen. (Christensen et al. 1999: 1282)

20 Merriam schreibt dazu: „ethnomusicology is to be defined as ‘the study of music in culture’ [...] made up both of the musicological and the ethnological, and that music sound is the result of human behavioral process that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture.“ (Merriam 1964: 6) Musik wird von und für Menschen gemacht, deshalb kann das Produkt Musik nicht gesamtheitlich erfasst werden, wenn es aus dem Kontext gelöst ist. „In order to understand why a music structure exists as it does, we must also understand how and why the behavior which produces it as it is, and how and why the concepts which underlie that behavior are ordered in such a way as to produce the particularly desired form of organized sound.“ (Merriam 1964: 7)

21 Baumann schreibt dazu erklärend: „Unter den Begriffen ‚Ethnos‘, ‚Ethnie‘, ‚ethnisch‘ werden hier keine Determinationen verstanden, sondern jene spezifischen kulturellen Eigenschaften einzelner Gruppen, die

die Summe von Normen, Werten, Vorstellungen, von Sprechen und Denken über Musik, sowie expressive Symbole (Töne, Worte, Zeichen und Gegenstände der Musik), insgesamt die Konzeptionalisierung des musikalischen Handelns und Denkens“ (Baumann: 31), die sich vor allem in traditionellen Kulturen durch ihre Mündlichkeit auszeichnet und somit nicht verschriftlicht ist.

Grupe (2005) beschäftigt sich in einem Artikel mit der Bedeutung des „Fremden“ und „Eigenen“ des Forschers, der Musik untersucht, die nicht aus seiner Kultur ist. Die kulturelle Distanz kann als Vorteil gesehen werden, da Aspekte auffallen, die von einheimischen Musikspezialisten nicht beachtet werden, andererseits ist auch ein „Heimvorteil“ einheimischer Forscher gegeben. Die Fremdheit stellt ein Problem für die ethnomusikologische Forschung dar. Kann der Forscher, wenn er Outsider ist, überhaupt jemals zu einem Insider werden? Kann eine fremde Kultur jemals „wirklich“ verstanden werden?

Insider- und Outsiderstandpunkt bilden keine Dichotomie, sondern sind allenfalls als Pole eines Kontinuums zu verstehen. Da es sich bei musikbezogenem Wissen immer um Spezialkenntnisse handelt, wird man schon innerhalb der jeweiligen Musikkultur mit unterschiedlichem Kenntnisstand rechnen müssen. (Grupe 2005: 104)

Vom Outsider zum Insider zu werden ist ein Prozess. Zunächst ist die untersuchte Musik noch „fremd“, durch teilnehmende Beobachtung wird die Musik jedoch „bekannt/vertraut“. Das Eintauchen in eine fremde Kultur bedarf nach Grupe keines wissenschaftlichen Ansatzes. Zur Forschung wird das Vorhaben dann, wenn das zentrale Anliegen verfolgt wird, die erzielten Forschungsergebnisse zu kommunizieren. Das Eintauchen in eine Kultur und deren Vorstellungswelten sollte mit dem Ziel, der Ermittlung „musikbezogener Konzepte einerseits und ihrer Übersetzung in eine adäquate ethnomusikologische Fachsprache andererseits“ (Grupe 2005: 107) passieren.

Wenn es also sowohl darum geht, eine implizit existierende Theorie zu explizieren als auch Forschungsergebnisse über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg zu kommunizieren, kann man nur mit Nachdruck für ein komplementäres Verhältnis intrakulturell-emisch orientierter und interkulturell-vergleichender Forschung plädieren: Sowohl die einheimische musikbezogene Terminologie wie auch die nicht verbalisierten emischen Konzepte sind zu ermitteln und in einer geeigneten Weise in eine fachspezifische – musikethnologische – Sprache zu übersetzen, die es ermöglicht, auch denjenigen einen Einblick in die untersuchte Musikkultur zu vermitteln, die nicht selbst zehn Jahre dort verbracht haben. (Grupe 2005: 99)

Die Musik ist ein gesellschaftliches Konzept, dessen Ganzheit erst im Betrachten der Kultur definiert werden kann. Die Differenzierung der Standpunkte emisch und etisch stammt vom Linguisten Kenneth L. Pike und wird folgendermaßen erläutert: ein emischer Zugang untersucht das Verhalten von einer Kultur innerhalb des Systems. Die Vorgänge werden vom Forscher entdeckt und stehen relativ zu deren inneren Eigenschaften. Der etische Zugang ist die Sichtweise

---

sich von einer größeren Gesellschaft durch psychische, nationale, sprachliche, religiöse, physische, politische, ökonomische oder ideologische Interessen und Besonderheiten abheben und deren Mitglieder sich durch ein gemeinsames Band von Brauchtumsgewohnheiten, Handlungsabsichten, Verhaltensweisen, Intentionen usw. miteinander verbunden fühlen.“ (Baumann: 32)

von außen auf das System mehrerer Kulturen, mit dem Ziel diese zu vergleichen. Die Theorie wird vom Forschenden erstellt und gilt als universell (Christensen et al. 1999: 1284).

Die „emische Analyse“ oder *Ethnohermeneutik* ermöglicht es uns, musikalische Phänomene und Verhaltensweisen hinsichtlich ihrer idioskulturellen Wertung und Konzeptionalisierung zu sehen. Techniken hierzu sind u. a. auch die ‚teilnehmende Beobachtung‘ und die ‚dokumentarische Methode der Interpretation‘[...]. (Christensen et al. 1999: 1285)<sup>22</sup>

John Blacking (1977; 1981) gibt einen Überblick über die wesentlichen Punkte einer Ethnographie der musikalischen Aufführung:

1. Who performs and who listens? What are their group allegiances? And what ideas about music and society do they bring into the performance situation?
2. How does the performance situation affect the structures of the music either directly, through improvisation, variation and audience response, or indirectly, through composition for a particular occasion?
3. What is peculiarly musical about the performance and performance response, as distinct from being social, political etc.? And how are musical features inescapably tied up with other features, such as dance?
4. How do the musical aspects of the performance affect individual participants and so influence decision-making in non-musical spheres? (Blacking 1977: 8; 1981: 385; zit. nach Simon 2008: 53f)

Die Ethnographie beobachtet, beschreibt und analysiert musikalische Verhaltensweisen. Diese finden innerhalb einer Gruppe zu bestimmten Anlässen statt, besitzen soziale Bezüge und diskursiven Charakter, vermitteln soziale und kulturelle<sup>23</sup> Wertsysteme und geben Auskunft über die Stellung der Musikausübenden. Mit der Ausdehnung des analytischen Umkreises wird die Ethnographie zur ethnotheoretischen Analyse. Diese fordert die Variabilität des Musikereignisses zu erfassen und welche Bedeutung dies für die Kulturträger beinhaltet.<sup>24</sup> Ziel ist es die „Konzeptionen, Klassifikationen, Benennungen und Vorstellungen“ (Simon 2008: 56) von Musik in der Kultur zu ergründen – mit anderen Worten anhand ihrer Begrifflichkeiten zu erklären.

---

22 Zur vertiefenden Beschäftigung mit der ethnotheoretischen Analyse wird auf Simon (2008: 55-60) verwiesen. Er schreibt: „Die emische Analyse ermöglicht es uns, musikalische Phänomene und Verhaltensweisen hinsichtlich ihrer idioskulturellen Wertung und Konzeptionalisierung zu sehen. Man könnte diese auch als Ethnohermeneutik bezeichnen.“ (Simon 2008: 57)

23 Die Kultur in ihrem Vorhandensein betreffend.

24 Simon führt dies genauer aus: „Die hier geforderte Erweiterung des analytischen Umkreises kann auch als ethnotheoretische Analyse bezeichnet werden. Sie besteht in der Erforschung idioskultureller Konzeptionen auf der in Anthropologie und Linguistik erprobten Basis der Ethnotheorie (Ethnoscience) und Ethnographie der Kommunikation. Es genügt heute nicht mehr herauszufinden, in welcher Weise ein Musikereignis variabel ist, vielmehr stellt sich die Frage, welche Relevanz diese Variabilität für den Kulturträger, die jeweiligen Interpreten und Perzipienten selber hat. Ebenso muß über die Feststellung der Mehrstimmigkeit einer Musik hinaus nach dem Grund dieser Mehrstimmigkeit gefragt werden und wie Interpret und Hörer der jeweiligen Kultur zu diesem Phänomen stehen. Die Konzeptionen, Klassifikationen, Benennungen und spezifischen Vorstellungen der Angehörigen selbst einer zu untersuchenden Kultur oder ethnischen Gruppe müssen ermittelt werden.“ (Christensen et al. 1999: 1284)

### 3.1.2 Die italienische Ethnomusikologie

Die italienische Ethnomusikologie ist außerhalb Italiens lange Zeit wenig bekannt gewesen. Dies liegt einerseits an der Sprache, an der Spezifität der Studien und daran, dass hauptsächlich die eigenen musikalischen Traditionen behandelt wurden. Heute partizipiert sie an internationalen Treffen der Musikwissenschaft und leistet wichtige Beiträge zum wissenschaftlichen Diskurs (Giuriati 1995: 104).

Die italienische Ethnomusikologie beschäftigte sich in ihren Anfängen vorwiegend mit den musikalischen Traditionen des eigenen Landes. Im 19. Jh. wurden orale Musiktraditionen erstmals Ziel von Forschungsinteresse (vgl. Magrini 2001: 664). Die Zeit vor dem zweiten Weltkrieg war geprägt von Tradition und Idealisierung, sowie der 20 Jahre währenden Diktatur des Faschismus. Die Forscher dieser Periode forschten nicht systematisch, sondern verwendeten die Volksmusik im Rahmen der Aktivitäten des *dopolavoro*, der am 1. Mai 1925 gegründeten faschistischen Einrichtung für die Freizeitgestaltung der Arbeitnehmer. Sie unterstrichen die Unterschiede zwischen *musica popolare* (Volksmusik) der ländlichen Bevölkerung und *musica popolare* (volkstümliche Musik) der urbanen Bevölkerung. Allgemein wurden Feldaufnahmen eine große Bedeutung zugesprochen, aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden die ersten systematischen Tonaufnahmen. Alan Lomax führte 1954 gemeinsam mit Diego Carpitella die erste Feldforschung auf italienischem Boden durch (vgl. Magrini 2001: 664).

Das erste italienische Phonogrammarchiv *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP)* in Rom wurde im Jahr 1948 von Giorgio Nataletti gegründet, rund 50 Jahre nach den Phonogrammarchiven in Berlin, Wien, Paris, Sankt Petersburg und Washington. Das Phonogrammarchiv ist Teil der *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* und wurde 1990 in *Archivi di Etnomusikologia* (AEM Archive der Ethnomusikologie) unbenannt. Die RAI (Radio italiana) hat das CNSMP technisch unterstützt und die besten Aufnahmegeräte und Mikrofone zur Verfügung gestellt, die zu jener Zeit auf dem Markt waren. Die bespielten Metallbänder (*filo metallico*) und nachher Magnetbänder, wurden in der *Accademia di Santa Cecilia* archiviert, einige auch von der RAI. Durch die technische Unterstützung sicherte sich die RAI Rechte an den Feldaufnahmen und konnte sie so für eigene Radioprogramme nutzen (Agamennone 2005: 9f). In der Nachkriegszeit sind in der italienischen Ethnomusikologie zusammenfassend folgende Punkte Gegenstand von Interesse: (1) die eigene musikalische Tradition, (2) die Sammlung von Audiomaterial und die Gründung von wichtigen Archiven und (3) die Untersuchung der sozialen Ausdehnung und historischen Tiefe der Traditionen (Giuriati 1995: 106f).

Die Ethnomusikologie der 1950er Jahre war von neuen kulturellen Trends beeinflusst, welche sich in den Jahren nach dem Krieg entwickelten. Die Bewegung des *meridionalismo* blickte mit einem neuen Verständnis auf das traditionelle Leben und die Kultur des ländlichen Südens, dessen Leben ganz anders verlief, als das der städtischen und gebildeten Bevölkerung Mittel- und Norditaliens. Der marxistische Autor Antonio Gramsci beschreibt in seiner Schrift *Osservazioni sul folklore* (1950) ein Konzept über die Bevölkerung, welches weit entfernt war von der bis dahin idealisierenden und romantisierenden Sichtweise des Faschismus. *Il popolo*, das Volk, ordnet

er den *classi subalterne* zu, den untergeordneten Schichten, deren Kultur sich autonom entwickelte und im Gegensatz zur *cultura egemone* steht, der städtischen Höheren Klasse (Giuriati 1995: 106f).

Der Ethnologe Ernesto De Martino und der Musikwissenschaftler Diego Carpitella<sup>25</sup> schlossen sich in dieser Phase der Entdeckung der italienischen Kultur zusammen und veränderten mit ihrer interdisziplinären Forschung die Ethnologie und Musikwissenschaft. Ihr Interesse galt den traditionellen Ritualen und dem magischen Leben des ländlichen Südens. De Martino leitete zunächst eine Forschung in die Basilikata, mit dem Schwerpunkt auf Totenklagen, und führte einige Jahre später gemeinsam mit Carpitella die berühmte Forschung über den Tarantismus in Apulien durch. Es wurde großer Wert darauf gelegt das dabei erhobene Material im soziokulturellen Kontext zu erforschen. Liedtexte, Melodien, die Interpretation der Sänger und das kulturelle Milieu, sowie der Kontext der Aufführung wurden dokumentiert und sollten nicht getrennt voneinander betrachtet werden (Giuriati 1995: 107f).

Auf Basis dieser Forschungen erarbeitete Carpitella die Grundeigenschaften der italienischen Volksmusik und ordnete das Repertoire anhand verschiedener kulturellen Schichten (*dislivelli culturali*) anstatt es einfach in Volksmusik und Kunstmusik einzuteilen, da hierbei komplexen historischen, sozialen, kulturellen und linguistischen Faktoren nicht ausreichend Beachtung geschenkt wird. Er unterscheidet mindestens drei gesellschaftlichen Schichten: (1) bäuerlich-volkstümlich, (2) handwerklich-volkstümlich und (3) bürgerlich-gebildet. Carpitella unterstreicht in seinen Arbeiten außerdem die Autonomie von Italienischer Volksmusik als Abgrenzung zu der höfischen Musik und der Musik der Städte (Giuriati 1995: 109f).

Weiteres von Bedeutung war die in den 1960ern von Forschern um Gianni Bosio und Roberto Leydi gegründete Musikgruppe Nuovo Canzoniere Italiano. Gianni Bosio leitete eine Musiksammlung, deren Schwerpunkt auf sozialen und politischen Liedern der emigrierten Arbeiter, meist aus dem südlicheren Italien, lag. 1966 wurde das Institut Ernesto De Martino gegründet und das Journal Nuovo Canzoniere Italiano herausgegeben, sowie die CD-Serie I Dischi del Sole produziert (Giuriati 1995: 111).

In diesen Jahren fanden tiefgreifende Veränderungen der sozialen und ökonomischen Konditionen in Italien statt, die Einfluss auf die musikalischen Ausdrucksformen des Landes ausübten. Die Industrialisierung führte zu einer Urbanisierung und damit einhergehend zu einer Abnahme der traditionellen Landwirtschaft und des Hirtentums. Der Musik wurde weder von Seiten der Massenmedien, noch von Seiten des Staates Aufmerksamkeit geschenkt, es gab auch kein Genre, das die italienische nationale Identität repräsentieren konnte (Giuriati 1995: 111f).

---

25 Diego Carpitella (1924-1990) unterrichtete von 1952 bis 1976 am Konservatorium Santa Cecilia in Rom und übernahm 1973 die Lehre der Geschichte von den Gesangspraktiken der Volksmusik, von Giorgio Nataletti. 1968 trat er die erste freie Professur für Ethnomusikologie in Italien an. Carpitella gehörte zahlreichen wissenschaftlichen Gesellschaften an und war unter anderem Präsident der italienischen Gesellschaft für Ethnomusikologie (Società italiana di etnomusicologia). (Ricci 2007: 85) Eine umfassende Bibliografie zu seinen Veröffentlichungen überarbeitete Tucci (2003).

Many traditional music practices became obsolete, entire repertoires fell into disuse, and where music was preserved, it was often associated with the shoring up of cultural identity in individual communities and the need to hold on to alternatives to mass-produced music. (Magrini 2001: 664)

Erst in den 70er Jahren kam es zu einem Kanon an wissenschaftlicher Literatur über traditionelles Repertoire und das musikalische Leben (vgl. Magrini 2001: 664). Ausschlaggebend für das Selbstverständnis der Disziplin war der erste Kongress für ethnomusikologische Studien (*Primo congresso di studi etnomusicologici*) im Jahr 1973, der italienischen Gesellschaft für Ethnomusikologie (*Società Italiana di Etnomusicologia*). Die wichtigsten Schwerpunkte waren: (1) generelle Theorien und regionale Studien, (2) Organologie, (3) Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft, (4) die Analyse von Improvisation, (5) Italiener außerhalb der Heimat (*fuori di casa*) und nicht-Italiener in der Heimat (*in casa*), (6) Volkstanz und Ikonografie sowie (7) audiovisuelle Dokumentation (Giuriati 1995: 112).

### 3.1.3 Die Methode der Feldforschung

Today's student is expected to immerse himself or herself in the totally of a foreign culture, usually for a year or more, and experience music first-hand in its diverse settings. [...] In past decades fieldwork was treated like a rite of passage through which the student had to pass but about which little could be thought. (Myers 1992: 22)

Die Feldforschung<sup>26</sup> ist eine der bedeutendsten Methoden der Ethnomusikologie, bei der empirische Daten erhoben werden. Die Abläufe von musikalischen Ereignissen und Handlungen von Individuen oder Gruppen werden systematisch notiert. Da jedes Feld seine eigenen Wesenszüge besitzt, wurde der ethnographische Text zu einer selbständigen Literatur des Humanismus (Myers 1992: 22). Reflexion ist dabei eines der wichtigsten Grundvoraussetzungen für den Forschenden, der beobachtet, sammelt, befragt, protokolliert und beschreibt. Der Wissenschaftler begibt sich bei der Feldforschung direkt vor Ort in das Umfeld seines Forschungsgegenstandes und nimmt eine akzeptierte Rolle unter den Musikausübenden an. Das ermöglicht ihm eine Nahe Beobachtung ihres Verhaltens (Myers 1992: 23). Das Feld kann sich „auf eigen- wie auch auf fremdkulturelle Terrains beziehen“ (Baumann: 28).

Der erste Schritt in das Feld ist die Entscheidung, wohin es gehen soll, darauf folgt die Planung und Vorbereitung des Aufenthalts. Die Feldforschung beinhaltet viele vorhergesehene und unvorhergesehene, alltägliche und kreativ zu meisternde Herausforderungen (Myers 1992: 22). Der Soziologe Roland Girtler hat in Bezug auf die teilnehmende Beobachtung im Feld und des ero-epischen (freien) Gesprächs 10 Gebote der Feldforschung (Girtler 2009) ausgearbeitet. Girtlers Gebote erleichtern die erste Auseinandersetzung mit dem Feld. Mit teilnehmender Beobachtung werden die Daten während der Feldforschung erhoben, sie stellt laut Girtler die reinste Form der Datengewinnung dar. Der Forschende soll sich an die Regeln und Konventionen der

---

26 Der Abschnitt dient dazu ausgewählte Aspekte der Feldforschung anzusprechen. Für eine vertiefende Auseinandersetzung, wird auf die zitierten Werke verwiesen (Sanjek 1990, Myers 1992, Emerson/Fretz/Shaw 1995, Baumann 2000, Barz/Cooley 2008, Girtler 2009, Krüger 2009).

beforschten Kultur halten und den Menschen mit Unvoreingenommenheit und Großzügigkeit entgegen treten. Beobachtungs- und Gesprächsprotokolle werden am besten im freien Gespräch erstellt, dabei wird den Personen ein hohes Maß an Respekt entgegen gebracht und dies führt zu aussagekräftigen und informativen Ergebnissen. Der Wissenschaftler unterscheidet sich von Reisenden durch sein solides Wissen über die Kultur, er schafft sich einen Überblick über soziale Verhältnisse, die Geschichte und Geographie, und lässt diese später möglichst vorurteilsfrei in seine Arbeit einfließen (vgl. Girtler 2009).

Die technische Entwicklung hat die Disziplin maßgeblich verändert, so können heute neben schriftlichen Notizen im Zuge von Feldforschungen auch auditive und audiovisuelle Quellen erhoben werden. Die Aufnahmetechnik hat die systematische Erfassung der musikalischen Daten erleichtert. Wo früher Transkriptionen im Laufe des Geschehens direkt erstellt werden mussten, um nur einen begrenzten Teil der Musik schriftlich festzuhalten, kann heute eine Vielzahl an Datenmaterial erhoben werden. Die gewonnenen Daten setzen sich aus Momentaufnahmen zusammen, das sind „mehr oder weniger variable Prozesse, die nie wieder exakt so wiederholt werden, wie sie dokumentiert wurden,“ (Reuer 1994: 25) und dazu sowohl die Musik, als auch deren Kontext festhalten können.

Die Daten sind auch bei der Erstellung audiovisuellen Datenmaterials nach wie vor selektiv gewählt, weisen aber eine geringere Fehleranfälligkeit als die Notentranskription auf. Bei der Fertigung einer Transkription müssen die Variationen der wiederholten Aufführungen eines Musikstücks mit bedacht werden. Eine Transkription hat deskriptiven Charakter, sie dient als Unterlage für die Beschreibung und Analyse. Das erhobene Material bildet neben der theoretischen Auseinandersetzung den Kern der musikwissenschaftlichen Arbeit (Christensen et al. 1999: 1282).

## **3.2 Die Feldforschungen 2009-2011**

### **3.2.1 Zur Vorgangsweise im Feld**

However artful, the fieldworker can never blend without trace into the local scene. (Myers 1992: 30)

Insgesamt führte ich zwei längere Forschungen 2009 und 2011 im Salento durch und nahm außerdem an einem für eine Woche dauernden Seminar 2009 teil. Anfang August 2009 fuhr ich für einen zweimonatigen Aufenthalt mit dem Auto in den Salento, mit einem Zoom H2, einem AKG-Stereomikrofon und einer Sony DV Videokamera ausgestattet. Von August bis September 2011 forschte ich erneut für 1,5 Monate im Salento. Diese Forschung wurde vom Kurzfristigen Auslandsstipendium der Universität Wien (KWA) gefördert und mit der Unterstützung des Wiener Phonogrammarchivs durchgeführt (ÖAW), das mir die technischen Geräte zur Verfügung gestellt hat (Tonbandgerät Edirol, ORTF Mikrofon, Sony Camcorder HD).

Die Feldforschung 2009 wurde als explorative Forschung durchgeführt, mit dem Ziel einen Einblick in die aktuelle Situation von Musik und Tanz im Salento zu erhalten, bereits mit dem Fokus auf den Tanz der Pizzica. Die Aneignung der musikalischen sowie choreographischen Aus-

drucksweise stellte neben der historischen Recherche den Schwerpunkt dar. Vormittags fand die Literaturrecherche zum Thema Tarantismus und salentischer Musik in der Bibliothek von Zollino statt, während Nachmittage üblicherweise für Ausflüge in Dörfer und Städte, historisch wichtige Punkte und Sehenswürdigkeiten sowie für Gespräche und Interviews mit InformantInnen reserviert waren.

Der Aufenthalt 2011 dauerte vom 14. August bis 30. September. Ziel war es, die Erkenntnisse der vorhergehenden Forschungsreisen zu verfestigen und Unklarheiten zu beseitigen, Neues zu entdecken und tiefer in die salentinische Kultur einzutauchen. Die Feldforschung 2011 kann in zwei Teile geteilt werden: die Zeit in Lecce und die Zeit bei Cristian Palano in Cannole. Mit einem Mietauto konnte ich einen Großteil der Konzerte der Notte della Taranta besuchen.

### 3.2.2 Verschiedene Tanzstile und *kinaesthetic knowledge*

Der Einstieg in das Feld erfolgte durch das Erlernen des Tanzes der Pizzica. 2009 besuchte ich das erste Tanzseminar zur *pizzica salentina* (die salentinische Pizzica) in der Masseria Macurano in Alessano. Franca Tarantino und Vincenzo Santoro vermittelten eine traditionelle choreographische Form der Pizzica; wie der Tanz von der älteren Generation ausgeführt wurde, mit seinen Schritten, Armbewegungen und impliziten Bedeutungen. Dies stellte die erste Quelle und weitere Basis meiner Beobachtungen dar. Franca Tarantino forscht auch selbst zu süditalienischen Tänzen und leitete bereits mehrere Tanzkurse. Anhand ihrer Ausführungen konnte ich erkennen, welche Veränderungen stattfanden und wie der traditionelle Tanz heute ausgeführt wird.

Am 12. August fand der Tanz- und Volksmusikurs *danza e musica popolare* im Palazzo Palmieri in Martignano statt. Der Kurs wurde von der Gruppe Arakne Mediterranea veranstaltet. Obwohl der Tanzkurs als „traditionell“ ausgeschrieben wurde, präsentierte sich der Inhalt als Neo-Pizzica. Den TeilnehmerInnen (Großteils TouristInnen) wurde der typische Neo-Pizzica Tanzschritt gelernt, den man heute generell häufig sieht. Dieser Tanzkurs wies eine andere Interpretation und Handhabung von Tradition auf als jener von Franca Tarantina. Hier wurde den Teilnehmern die Neo-Pizzica unter dem Deckmantel „Tradition“ vorgestellt. Eine Tradition, die sich im Kontext der Revivals der letzten Jahre entwickelt hat und ursprüngliche Elemente des Tanzes zu Folklore modernisiert hat. Die Problematik liegt besonders der Bezeichnung der folkloristischen Abwandlung als „richtige traditionelle“ Pizzica (*vera pizzica*) zu bezeichnen.

Mit diesen beiden Konzepten als Grundlage, begann daraufhin die teilnehmende Beobachtung bei unterschiedlichsten Feierlichkeiten auf der Suche nach Tradition und Neo-Pizzica. Schon bald stellte sich heraus, dass die Grenzen fließend verlaufen und dass sich die Akteure dessen durchaus bewusst sind.

Während der Forschung erwies sich einer meiner Tanzpartner als besonders guter Informant. Romolo Crudo, ursprünglich aus Tarent, lernte mir neue Tanzschritte, wies mich auf Unterschiede verschiedener Tanzstile hin und betonte die Vielfalt an Tanzstilen. Alle TänzerInnen hätten einen eigenen Stil oder müssten diesen finden: manche tanzen traditioneller, andere moderner – die Unterschiede überlappen sich. Jene Tänze, die man heute findet, seien zwar aus einem

bestimmten kulturellen Kontext hervorgegangen, haben sich aber zu einer Vielfalt an Individualstilen mit unterschiedlichen Neuerungen entwickelt.

Üblicherweise wird die Pizzica in kreisförmiger Aufstellung durchgeführt, die als Ronda bezeichnet wird. Die Ronda grenzt somit den Raum für den Tanz im Zentrum des Kreises ab. Im Kontext dieser Ronda wurden mir immer wieder neue Bedeutungen erklärt und ich lernte auf Details zu achten. Handbewegungen, Blicke, Antworten auf die Bewegungen des Gegenübers und es wurde mir gelernt auf Veränderungen in der Musik zu hören. Die TänzerInnen und der MusikerInnenkreis befinden sich im wechselseitigen Diskurs. Beide reagieren auf Änderungen der jeweils anderen.

Im Laufe jenes Sommers eignete ich mir also verschiedene Tanzstile an. Ich lernte die festen Strukturen und den Improvisationsrahmen mit ihren Bedeutungen kennen. Die Repräsentation der eigenen Rolle in der Gesellschaft wird als sehr wichtig erachtet und auch über den Tanz transportiert. Die Akzeptanz als Mitglied ermöglichte mir selbst ein Teil der (Tanz-)Kultur zu werden.

### **3.2.3 Feste, Konzerte und das Festival der Notte della Taranta**

In der monatlich erscheinenden Zeitschrift QuiSalento ([www.quisalento.it](http://www.quisalento.it)) wird ein umfassendes Programm von Veranstaltungen gedruckt, die im Salento stattfinden. Für jeden Tag sind mehrere Feste und Konzerte angeführt, sodass es im ganzen Sommer kaum einen Tag gibt, an dem nicht irgendein musikalisches Ereignis stattfindet.

Im August 2008 verbrachte ich eine Woche in Gallipoli, ausgestattet mit Kamera und Aufnahmegerät. Neben salentinischer Musik gab es aber auch andere Konzerte. So trat etwa als Hauptakt des Schlusskonzerts Caparezza, ein Rapper und Singer-Songwriter aus Molfetta, gemeinsam mit Après La Classe auf. Vor der Bühne spielte sich eine typische Szenerie, wie auf einem Rockkonzert ab, die Menge johlte und tanzte - ein Kontrastprogramm zu der traditionellen salentinischen Volksmusik. In jedem Jahr lernte ich auch die Kehrseite des Tourismus kennen, der sich rund um die Notte della Taranta im Salento aufgebaut hatte. So suchte ich beispielsweise auf einem der Konzerte vergeblich nach einer traditionellen Ronda. Der Platz war voller TouristInnen, die ihr Tamburin mit den Händen unkontrolliert schlugen und in der Mitte des Kreises ordinäre Lusttänze ausführten und sich auf Trancesuche auf dem Boden rollten. Nicht weit davon entfernt saß eine Gruppe junger Menschen am Boden, die Djembé spielte und damit zum großen Ärgernis der SalentinerInnen die Ronda übertönte. Es gab aber trotzdem nach dem großen Abschlusskonzert der Notte della Taranta eine wunderschöne Ronda, die bis in die frühen Morgenstunden dauerte.



Abb 6. Ein Verkaufsstand von chinesischen Tamburelli auf der Notte della Taranta (27.8.2011).

### 3.2.4 Die *Luoghi d'Allerta*

Am 21. August 2011 fand eine Veranstaltung der Reihe *Luoghi d'Allerta* (Fondo Verri) in der Abtei Cerrate, (*Abbazia di Cerrate*) zwischen Squinzano und Casalabate statt. Die Grundmauern der Kirche sind, wie viele der salentinischen Kirchen, Überreste eines griechischen Tempels. 1965 ist die Abtei zum Zentrum für Studium und Forschung der Folklore und volkstümlichen Traditionen des Salento geworden und beherbergt seitdem ein Museum. Der Abend wurde musikalisch von der Gruppe Adria gestaltet (Claudio Prima, Maria Mazzotta, Redi Hasa, Emanuele Coluccia, Simone Giorgino), die zwischen dem rezitierten Text von Vittorio Fiore *Qui se mai verrai... il Salento dei poeti* (Wenn ich jemals hierher käme... Salento der Dichter) spielten.

Während einer immer schneller werdenden Improvisation des Organettospielers Claudio Prima, kam ganz plötzlich ein Wind auf (*scarcagnizzu*), so als hätte der Musiker selbst mit seinem intensiven Spiel einen starken Windstoß heraufbeschworen, der die Zypressen im Hintergrund bis auf den Boden hinunterbog. Die Böe war so schnell wieder vorbei, dass ich mich nachher fragte, war sie wirklich gewesen oder nur eine Ausgeburt des müden Geistes?

Das Konzept der *Luoghi d'Allerta* ist es, ausgewählte Orte und Architektur in der salentinischen Landschaft zu besichtigen und mit einem künstlerischen Rahmenprogramm zu genießen. Im Sommer werden bis zu acht Dörfer „Orte von Interesse“ (*luoghi d'Allerta*).

### 3.2.5 San Rocco in Torrepaduli – die Nacht der *scherma*

Der erste Höhepunkt meiner Forschung 2009 war das traditionelle Fest des Heiligen San Rocco in Torrepaduli am 15. August, der Gemeinde von Ruffano stattfindet. Die Nacht stand im Zeichen der *scherma salentina*, dem salentinischen Fechten. Nach der morgendlichen Prozession begann bald darauf das eigentliche Spektakel, zu dem jährlich hunderte von TouristInnen und Schaulustige in das Dorf reisen. Der kontinuierliche Rhythmus der Tamburelli dauerte bis in die frühen Morgenstunden und riss erst nach der morgendlichen Andacht ab. In dieser Nacht fand eine große Ronda der *scherma salentina* mit hervorragenden KünstlerInnen statt. Es gab auch eine Ronda mit Pizzica von der Gruppe aus Casarano, obwohl die Pizzica traditionell nicht im Kontext des Festes des Heiligen San Rocco getanzt wird.

Im Jahr 2011 konnte ich erneut eine Ronda der *scherma* in Torrepaduli beim großen Heiligenfest San Rocco beobachten. Die Ronda der *scherma* begann nach einem langen Feuerwerk um ca. 1 Uhr. Sie war sehr groß: zwei Organetti, 20 Tamburelli und die berühmten Musiker Claudio Cavallo und Anna Cinzia Villani sangen die Strophen. Drei Kamerateams filmten das Geschehen, das wie es schien mehr zu Dokumentationszwecken, denn zur Unterhaltung des Publikums stattfanden.

### 3.2.6 Die Seminarreihe *La Taranta nella Rete*

Im Jahr 2009 fanden die Seminare der *Taranta nella Rete* (Die Taranta im Netz) statt, von der ich zwei Reihen während meines Forschungsaufenthaltes im Sommer und weitere Seminare im Dezember besuchte. Am Wochenende des 19. bis 20. September 2009 fand die zweitägige Seminarreihe *Poesia di tradizione orale e canzone popolare* (mündlich überlieferte Gedichte und populäre

res Lied) und *Agapimu* mit Brizio Montinaro statt. Die Vortragsreihe behandelte die Herkunft der Kultur und die Erinnerung als kreativen Prozess, die Sprache Griko und die Literatur der Grecia. *Agapimu* war eine öffentliche Lesung mit Grekanischen Gedichten, begleitet von Anna Cinzia Villani (Gesang, Organetto und Tamburello), Carla Maniglio (Gesang), Brizio Montinaro (Sprecher) und Valerio Daniele auf der Gitarre.

Die Vorträge der Seminarreihe *Taranta nella Rete* wurden mit der Reihe *Fonti orali e storia sociale, l'esperienza del circolo "Gianni Bosio"* (mündliche Quellen und soziale Geschichte, die Erfahrung des Zentrums „Gianni Bosio“), unter der Leitung von Alessandro Portelli fortgesetzt. Das Zentrum „Gianni Bosio“ beschäftigt sich mit Feldforschung und der Konstruktion eines musikalischen Archivs (*archivio sonoro*). Die Reihe beschäftigte sich mit den Methoden der Archivierung von Traditionen, der Methode Feldforschung und dem Instrument Interview, den Problemen der Interpretation von schriftlichen und mündlichen Quellen.

Am 5. und 7. Dezember 2009 fanden die letzten Vorträge der Reihe *Taranta nella Rete* von 2009 in der Bibliothek von Cutrofiano statt. Der Leiter des Institutes Diego Carpitella Sergio Torsello sprach über noch nicht publizierte Quellen der traditionellen Musik aus Apulien. Am 7. Dezember zogen Sergio Torsello und Vincenzo Santoro Bilanz über die Seminare. Die Sängerinnen Enza Pagliara und Anna Cinzia Villani, sowie der leidenschaftliche Forscher Gianni Amati sprachen über ihre Erfahrungen im Feld. Vor allem Gianni Amati hat hervorragende Leistungen im Bereich der ethnomusikologischen Forschung in Apulien erbracht. Er sprach von Dörfern, in denen noch heute traditionelle *serenate* mit *mandatari* (Musiker, die Serenate singen) abgehalten werden, die noch heute fast gänzlich unberührt von Massenkommunikation im Norden Apuliens ihre Traditionen pflegen und von Instrumentenbauern, die noch heute die *chitarra batente* (Gitarre) herstellen.

### 3.2.7 Der Liedermacher Mino de Santis

Am 25. August 2009 fand in Tuglie das Konzert des hervorragenden salentinischen Liedermachers Mino de Santis statt. Das Konzert fand im Anschluss an einen Vortrag über die Umweltverschmutzung des Südens, durch die Stahlfabrik Ilva in Taranto und das Wärmekraftwerk Brindisi Cerano statt.

Sonntagvormittag war ich in Tuglie zur Weinernte (*vindimare*) eingeladen. Die *tuglioni*, wie sich die Männergruppe aus Tuglie nennt, wollte eine traditionelle Weinernte mit Freunden und Musikern durchführen. Anwesend waren der Liedermacher Mino de Santis und Giuseppe delle Donne, Tamburellospieler und Neffe von Uccio Aloisi. Die einzige Strophe, die während der Arbeit immer wieder wiederholt wurde, war „e sutta lu cepune ve la faciti fare“, eine Strophe des Liedtextes *fimmene fimmene*. Das Filmmaterial der Weinernte wurde zum Musikvideo von Mino de Santis Lied *Quiddri como nui* (Jene wie wir) geschnitten.

Am 28. August 2011 besichtigte ich mit *Luoghi d'Allerta* das Schloss von Castro. Die Begehung wurde musikalisch von Cristian Palano am Organetto und Nicola Casazzo am Tamburello begleitet. Im Schlosshof fand das Konzert von Mino De Santis statt, dessen erste CD *Scarcagnizzu – vento dal basso* vom Fondo Verri produziert wurde. Ihn begleiteten die Musiker Gianluca Longo

(Mandoline), Valerio Daniele und Emanuele Coluccia (Saxophon). De Santis CD ist seit 2009 erfolgreich geworden, er spielt Konzerte in der ganzen Region und auch in den großen Städten Neapel, Rom und Mailand.

### 3.2.8 Wichtige InformantInnen

Während der Feldforschungsaufenthalte hatte ich die Gelegenheit mit einigen der lokal und international bekannten MusikerInnen der Region Bekanntschaft zu machen. Interviews führte ich unter anderem mit dem Sänger Dario Mucci, der Sängerin Anna Cinzia Villani und dem Akkordeonisten der Gruppe Aria Frisca Mauro de Filippis (der auch Teil der Gruppe aus Casarano ist).

Mit der Gruppe von Casarano besuchte ich viele Konzerte von Alla Bua, nachher eröffneten die MusikerInnen und TänzerInnen immer eine schöne Ronda (2009). Am 18.9.2009 begleitete ich die Gruppe aus Casarano, die *compagnia musicante* (Musikergruppe) auf zwei *serenate*, eine in Casarano und eine in Ugento. Die Musiker marschierten auf, um einen Tag vor der Hochzeit, unter dem Fenster der Braut ein Ständchen zu spielen, wie früher die *mandatari*. In ihrem Repertoire waren Lieder der bekannten salentinischen Volksmusiker, wie z. B. *Quannu te lai* in der Version von Uccio Aloisi (aus Cutrofiano).

Im Jahr 2009 erschien das Buch *Il ritorno della taranta* (Die Rückkehr der Taranta) von Vincenzo Santoro und darüber fanden fast wöchentlich Buchvorstellungen mit anschließenden Diskussionen und Konzerten statt. Mit dabei waren unter anderem der Regisseur Edoardo Winspeare und der Verleger Giuseppe Conoci von Anima Mundi, der unter anderem auch die erste Solo CD von Anna Cinzia Villani (Ninnamorella) und Dario Muci (Mandatari) produzierte.

Die letzte Woche der Feldforschung 2009 verbrachte ich mit dem Instrumentenbauer Gian Piero Donno aus Lecce. Er gab mir ein Interview in seiner Werkstatt und zeigte mir im Schnelldurchlauf die Bauweise der Tamburelli. Am Nachmittag fuhren wir auf einen Workshop, wo ich die verschiedenen Arbeitsschritte der Instrumentenherstellung filmen durfte. Donno nahm mich mit in den Norden, wo ich gemeinsam mit ihm das Fest Athanaton (2009, 2011) besuchte und den Musikdienstag in Cisternino.

Einen Großteil der Forschung 2011 (29.8.-30.9.) verbrachte ich ohne Auto, Bibliothek und Internet im Dorf Cannole, dafür mit einem Organetto und Tamburelli im Haus. Cristian Palano stellte mir sein Privatarchiv zur Verfügung, die Vormittage verbrachten wir mit den Liedern der singenden Frauen aus Cannole, die Abende auf privaten Feiern und Konzerten, oder in Otranto, wo sich eine Gruppe Musiker auf der Strandpromenade mit improvisierten Gstanzeln unterhielt. Nach den Konzerten kam es nur ganz selten zu einer Ronda, sogar auf der *Festa de lu mieru* fanden sich keine MusikerInnen, die nach den Konzerten noch Lust hatten Ronde zu spielen. Meistens blieben Palano am Organetto, Giovanni D'Elia am Tamburello und eventuell noch ein paar TouristInnen übrig.

### 3.2.9 Reflexion: Zur Rolle der Fremden im Feld

Finally, prepare for the inevitable questions: Who are you? What are you doing here? Who pays you? (Are you a spy?) What do you do with the money you earn from selling recordings? Why do people do work like this? (Myers 1992: 33)

Die Integration in das fremde soziale Netzwerk ging einher mit einem großen Maß an Selbstreflexion. Wer bin ich selbst? Wie wirke ich auf mein Gegenüber? Welche Rolle nehme ich ein und wie verhalte ich mich rollenkonform?

Außer Frage stand für mich von Anfang an verdeckt zu forschen. Ich stellte mich als Studentin der Universität Wien vor, mit der Aufgabe die aktuelle Situation der traditionellen populären Kultur des Salento zu erfassen. Die Grundhaltung der Einheimischen war zunächst skeptisch. Um Fragen stellen zu dürfen, bedurfte es einer Erklärung meiner Person und meine Herkunft aus Südtirol erwies sich deshalb als bedeutsam. Im Normalfall waren solche Fragen ohne ausufernde politische Diskussionen schnell geklärt und wir lernten unsere Situationen als ähnlich, als Randregionen Italiens einzuschätzen.

Der zweite Faktor war das Frau-Sein. Was bringt eine junge Frau aus Norditalien, die zudem mit einem starken Akzent Italienisch spricht, alleine in den Süden? Der Salento ist noch heute eher konservativ. Meinem Fremd-Sein war es impliziert, dass ich mich anders verhielt als junge Salentinerinnen. Italienische Frauen sind selten alleine unterwegs, ich war andauernd alleine unterwegs und das auch noch weit weg von zu Hause, weit weg von meinem familiären Netzwerk.

### 3.3 Aktueller Forschungsstand von 1954 bis heute

Bei meiner anfänglichen Literaturrecherche fand ich in den österreichischen Bibliotheken hauptsächlich deutsche und englische Literatur zum historischen Phänomen des Tarantismus, Definitionen des bürgerlichen Tanzes der Tarantella aber gar keine Abhandlungen über die populäre Musik des Salento. Das Internet war von Anfang an wichtig für die Recherche, da es die Möglichkeit bot über aktuelle Vorgänge und italienische Publikationen informiert zu werden.

Es gibt eine umfangreiche italienische Literatur zu dem Thema Tarantismus und auch einige zu der populären Musik im Salento. Entscheidender Faktor ist, dass die italienischen Forscher hauptsächlich in italienischer Sprache publizieren und außerhalb Italiens wenig bekannt sind. Die Diplomarbeit basiert fast vollständig aus erworbener Literatur und aus Kopien von Büchern aus den Bibliotheken von Lecce und Zollino, viele historische musikalische Quellen wurden mir von Aria Frisca zur Verfügung gestellt.

Die ersten Dokumentationen von oral tradierter Musiktradition, erfolgten in Italien erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Grund warum in Italien zu einem so späten Zeitpunkt die ersten Aufnahmen entstanden, hängt mit der Entstehung des Phonogrammarchives *Archivi di Etnomusicologia* (AEM Archive der Ethnomusikologie) in Rom zusammen. Wo andernorts diese Institutionen bereits um die Jahrhundertwende entstanden, wurde jenes in Rom fast fünfzig Jahre später eröffnet.

Nach dem Weltkrieg fanden durch soziale und ökonomische Veränderungen, tiefgreifende Umwälzungen in der Gesellschaft statt. Die Industrialisierung verdrängte traditionelle Berufe zunehmend und die Urbanisierung setzte ein. Viele Praktiken wurden obsolet und ganze Repertoires gerieten in Vergessenheit. Starke Migration prägte die Musiklandschaft. Viele Männer aus dem Süden suchten Arbeit im Norden und in deutschsprachigen Nachbarländern. Anders als in anderen europäischen Ländern, hielt sich in Italien eine große Vielfalt und kreative Unabhängigkeit der verschiedenen Regionen, die sich heute noch in den lokalen Traditionen widerspiegelt (vgl. Magrini 1996a).

1951 gründeten Ernesto De Martino und Franco Cagnetta das *Centro etnologico italiano* (italienische ethnologische Zentrum). Im Jahr darauf führten sie ihre erste gemeinsame Feldforschung in der Basilicata durch. Weitere Ziele der beiden Wissenschaftler waren Kalabrien und die Minderheit der Arbëresh (Immigranten aus Albanien). Diego Carpitella reiste zusammen mit Alberto Mario Cirese nach Molise, um die dortige albanische Minderheit zu erforschen.

### 3.3.1 1954: Alan Lomax und Diego Carpitella im Salento

„By chance, I happened to be the first person to record in the field over the whole Italian countryside. In a sense, I was kind of a musical Columbus in reverse. Nor had I arrived on the scene a moment too soon.“ (Lomax zit. nach Plastino 2002)

Alan Lomax schildert seine Zeit in Italien (Sommer 1954 bis Jänner 1955), als eine der schönsten seines Lebens und nicht ohne Stolz klingen die Worte, wenn er die Reise als Entdeckungstour einer musikalisch vielfältigen und reichen Realität beschreibt. Im Sommer 1954 forschte Carpitella gemeinsam mit dem US-amerikanischen Ethnomusikologen Alan Lomax in Italien und ihre Arbeit führte sie vom 12. bis zum 17. August in den Salento (Agamennone 2005: 8). Die im Zuge dieser Feldforschung entstandenen Aufnahmen stellen heute eine Dokumentation lebendiger ländlicher Kultur dar, wie sie im Laufe der Zeit allmählich verschwunden ist (Agamennone 2005: 7). Carpitella schreibt nach der Forschungsreise eine kritische Reflexion:

con un viaggio durato circa otto mesi in quasi tutte le regioni italiane [...] che si ebbe un panorama ampia. [] Alla fine di questo viaggio di documentazione etnico-musicale si erano raccolti circa 3. 000 documenti, dei quali quasi la totalità del tutto inediti e sconosciuti ma privi spesso di informazioni e note correlative (ad esempio i testi verbali, il mestiere, l'età o il grado di alfabetizzazione degli informatori) e soprattutto con una discontinua conoscenza dell'ambiente umano, nel senso di saper misurare esattamente la presenza effettiva del patrimonio di tradizione orale-musicale. (Carpitella zit. nach Agamennone 2005: 11)<sup>27</sup>

Von den fünf Tagen, die Carpitella und Lomax im August des Jahres 1954 im Salento verbrachten, erschienen 23 Aufnahmen auf der CD *Puglia: The Salento* aus der *Allan Lomax Collec-*

---

27 Mit einer etwa acht Monate dauernden Reise in fast alle italienischen Regionen, wurde versucht einen breiten Überblick zu erhalten. [] Am Ende dieser Reise zur Erstellung einer ethnomusikologischen Dokumentation, wurden 3.000 Aufnahmen von fast gänzlich unbekannten musikalischen Stilen gesammelt. Manchmal fehlen zusätzliche Informationen oder nützliche Hinweise ganz, wie Gesangstexte, Beruf, Alter oder Grad der Alphabetisierung der Informanten. Das unbeständige Wissen über das menschliche Umfeld lässt ein genaues Messen des tatsächlichen Ausmaßes des musikalischen oralen traditionellen Liedgutes nicht zu.

tion, *Italian Treasury* (Goffredo 2002). *Puglia: The Salento* (Goffredo 2002) enthält Lieder in Italienisch, in salentinischem Dialekt und auf Griko, traditionelles und populäres Liedgut (*U pulice*), Männer und Frauenrepertoire über Liebe und Verachtung, Wiegenlieder und Arbeitslieder, Lieder für das Kirchenjahr (*Lu lazzaru* und *Passiùna tu Cristu*) und zwei Totenklagen, eine im salentinischen Dialekt und eine auf Griko (*moroloja*).

Nicht nur Lomax Aufnahmen aus dem Salento wurden veröffentlicht, es kam auch der Sampler *Folk music and song from Italy* heraus, und weitere CDs der Reihe *Italian Treasury* mit Aufnahmen aus Sizilien, Kalabrien, Abruzzan, Emilia Romagna, Ligurien (Polyphonie von Cerania, Baiardo und Imperia, Trallaleri von Genua), Lombardei, Piemont und Val D'Aosta. Die CD Reihe mit den italienischen Aufnahmen ist nicht die einzige Kollektion mit Aufnahmen von Alan Lomax, es gibt weitere Veröffentlichungen mit Aufnahmen aus anderen Teilen Europas und aus Amerika.

Nach der Forschung mit Lomax führten Carpitellas Forschungsreisen nach Sardinien, Umbrien und 1958 gemeinsam mit De Martino in den Gargano (Apulien). Weitere wichtige Forscher waren Giorgio Nataletti, Luigi Colacicchi, Franco Cagnetta, Tullio Seppilli, Sergio Liberovici, Alberto Mario Cirese, Ottavio Tiby und Andreas Fridolin Weis Bentzon (Agamennone 2005: 9).

### 3.3.2 Ernesto De Martino und sein *equipè* im Salento

Im Sommer 1959 fand die Forschung des neapolitanischen Ethnologen Ernesto De Martino gemeinsam mit einem interdisziplinären Team statt, das sich aus dem Ethnomusikologen Diego Carpitella, einem Soziologen, Psychiater, Psychologen und einer Assistentin zusammensetzte (vgl. Chiriatti 1995: 44f). Die Forschergruppe hielt sich vom 20. Juni bis zum 10. Juli im Salento auf, um den apulischen Tarantismus vor Ort zu beobachten. Die Hauptorte ihrer Forschung waren Galatina, Nardò und Muro Leccese (Agamennone 2005: 16). Mit den Erkenntnissen aus dieser Reise, publizierte De Martino 1961 eines der am häufigsten gelesenen Werke über den apulischen Tarantismus, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (De Martino 5. Aufl 2009; Das Land des wiederkehrenden Bisses. Beitrag an eine religiöse Geschichte des Südens).

We might translate the title literally as "Land of [the] re-bitten," although in Italian, rimorso presents the double meaning of "remorse" and "re-bitten" or "bitten again" (ri + morso). Rimorso means to be bitten recurrently. The word rimorso therefore means both the suffering or the remorse for a guilt paid with the illness of tarantismo and with the long dance itself, and, on the other hand, the periodical crisis of tarantismo, recurring once a year, for many years, generally during the month of June. (Raheli 2005a: 126)<sup>28</sup>

---

28 Das Wort *rimorso* im Titel des Buches brachte auch bei der Übersetzung ins Englische Probleme mit sich. „Dorothy Zinn, translator of Ernesto De Martino's *La terra del rimorso* (The land of remorse), faced a more severe problem with the mere four words of the title because 'rimorso' means 're-bite' as well as 'remorse.' Indeed, to be 'bitten again' is the root metaphor of 'remorse.' Although 'biting' is an essential element of tarantism – a cultural institution that revolves around the bite of the tarantula – I cannot think of one word or phrase in English that would convey both 'remorse' and 'rebite.'“

Ernesto De Martino behandelt die körperliche und psychologische Krise des Tarantismus. Der Tarantismus ist ein musikalisch-choreografisch-farbliches Heilritual gegen den Biss der Tarantel. Die Tarantel ist für den bäuerlichen Ritus namensgebend, sie beißt und vergiftet. Musik, Tanz und Farbe haben eine ästhetische und therapeutische Kraft und können die Gebissenen heilen. Der Ethnologe interpretiert den Tarantismus aus einer historischen, kulturellen und religiösen Sicht. Er zeigt, dass die rituellen Praktiken die Funktion haben, die schlechten Konditionen des Lebens abzuwenden (De Martino 2009).

Während dieser Forschung entstanden wichtige musikalische Aufnahmen des Ritus in der Kapelle des Heiligen San Paolo in Galatina, Aufnahmen von Hauszeremonien, Bilder der Musiktherapeuten und der Tarantate, sowie Bilder der Heilungen. Zu den Musikedokumenten zählen unter anderem viele verschiedene Arten der *pizzica taranta* (Carpitella 2009, 191f). Die Originale aus dieser Forschung lagern heute im AEM. Die Sammlung 48 wurde in der Zeitspanne vom 26. Juni bis zum 3. Juli erstellt. Sie enthält 33 Musikaufnahmen von Carpitella, Fotos von Franco Pinna und die Briefkorrespondenz von Annabella Rossi mit der Tarantata Anna von 1959 bis 1965. Diese wurde im Jahr 1994 veröffentlicht. Eine CD mit 55 Aufnahmen und Begleitheft wurde 2005 von Maurizio Agamennone herausgegeben (Agamennone 2005: 19f).

Im Jahr darauf entstand die Sammlung 53 des CNSMP mit Aufnahmen von Carpitella in der Zeit vom 6. bis 16. Juni 1960. Diese Reise unternahm Carpitella alleine. Er erstellte dabei 55 Musikaufnahmen und Videoaufzeichnungen, die als Dokumentation 1996 unter dem Titel *Meloterapia del tarantismo* (Gianfranco Mingozzi 1960) veröffentlicht wurden und die erste Filmaufnahme über den Tarantismus darstellen (Agamennone 2005: 20). Zwischen dem 15. und 16. August desselben Jahres entstand mit der Sammlung 55 eine weitere. Sie enthält 17 Musikaufnahmen von dem nächtlichen Fest San Rocco in der Ortschaft Torrepaduli di Ruffano mit Ambientaufnahmen und Musik zur Begleitung der *danza scherma*.

Gianfranco Mingozzi realisierte 1961 auf Anfragen De Martinos einen Dokumentarfilm über den Tarantismus, der während der Forschung des *Equipè* im mythischen Sommer 1959 in den Ortschaften Nardò, Galatina, Galatone und La Ruga gedreht worden ist. Die musikalischen Aufnahmen stammen von Diego Carpitella. Der Film *La Taranta* (1962) wurde auf dem *Festival dei Popoli di Firenze* uraufgeführt und mit dem 1. Preis in der Kategorie Kurzfilm ausgezeichnet (Agamennone 2005: 21f).

### 3.3.3 Die 80er Jahre

Brizio Montinaro veröffentlichte 2005 die 3. CD aus der Reihe *Musiche e canti popolari del Salento* mit Feldaufnahmen, die er selbst in den 70er Jahren erstellt hatte. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der oralen Tradition vor allem des Dialektes Griko. Die CD enthält Aufnahmen von den Feierlichkeiten für San Paolo in Galatina, eine darunter aus dem Jahr 1974, die aussagekräftige Zeugnisse vom alten Ritus des Tarantismus darstellen und Aufnahmen von dem Heiligenfest San Rocco in Torrepaduli aus dem Jahr 1976 (Montinaro 2005). Zudem sind zwei religiöse Gesänge zu hören, vier Serenate, vier Gesänge aus der Grecia Salentina (darunter eine Totenklage, *morolòi*) und drei populäre Lieder. Unter der Leitung von Gino Santoro wurde 1981 ein großes

soziokulturelles Projekt auf die Beine gestellt *Il ragno del dio che danza* (die Spinne des tanzenden Gottes) (Chiriatti 1995: 23).

Im Jahr 1982 wurde Diego Carpitella in den Salento berufen, um in Torrepaduli Aufnahmen während des Heiligenfestes von San Rocco zu machen. Giovanni Pellegrino rief in diesem Jahr das Projekt *Ritorno a san Rocco* (Rückkehr zu San Rocco) zur Wiederbelebung der Tradition ins Leben. Für Pellegrino stand die Erhaltung des musikalischen Repertoires und der traditionellen Köstlichkeiten als Fest und Produkt der Bauern im Vordergrund (Agamennone 2005: 23).

1981 erschien die Dokumentation *Morso d'amore* (Miscuglio 1981), der die sozio-ökonomischen Veränderungen und den daraus resultierenden Wandel des Tarantismus darstellt. Die Tarantata ist eine Frau, die aus der Schweiz zurück in den Salento kommt und dort keinen Anschluss in der Gesellschaft findet. Für ihr Ritual werden keine Musiker eingeladen, sie wälzt sich von einer auf die andere Seite des Bettes und singt Lieder über St. Paulus und die Taranta (vgl. Chiriatti 1995: 23f).

### 3.3.4 Das Revival der Pizzica

In den 70er Jahren gründete die Journalistin Rina Durante mit Bucci Caldarulo, Luigi Chiriatti, Daniele Durante, Roberto Licci und Rossella Pinto den Canzoniere Grecanico Salentino. Die jungen MusikerInnen begannen einen politisch orientierten Prozess der Erforschung, Entdeckung und Neupositionierung der salentinischen Musik. Der Canzoniere war die erste Gruppe *di riproposta* (der Wiederbelebung), so werden die neuen Gruppen genannt, die sich ab dem Revival der salentinischen Musik zuwenden (vgl. Chiriatti 1998). Später gründeten einzelne Mitglieder des Canzoniere eigene Gruppen, die zum Folk Revival der 90er Jahre beitrugen. Chiriatti zunächst den Canzoniere di terra d'Otranto und danach Aramirè; Licci die Gruppe Ghetonia und Durante den Canzoniere Grecanico (Montinaro 2005).

Feste und *sagre* (Feste mit religiösem Hintergrund) machen den Salento im Sommer zu einem beliebten Reiseziel. Die *Festa te lu mieru* (Fest des Weines) in Carpignano Salentino war die erste salentinische *sagra*, welche nicht an ein religiöses Fest gebunden war. Das Fest wurde erstmals am 11. August 1974 gefeiert und war ein so großer Erfolg, dass es in Fest des Weines umbenannt und auf das religiöse Fest der *Madonna delle Grazie* gelegt wurde.

Während der 80er Jahre entwickelte sich das Phänomen der Weltmusik, das in der Gestalt einer neuen weltweiten Bewegung, die Musik unterschiedlichster Herkunft miteinander vermischte. Es entstand einerseits eine Jugendkultur, die sich mit den sozialen und politischen Problemen einer ethnischen, ökonomischen und kulturellen Integration auseinandersetzte, andererseits war die Entstehung der Kategorie der Weltmusik ökonomisch geprägt, weil die Musikindustrie in den 80er Jahren eine Krise durchlebte und dadurch einen neuen Markt für sich erschließen konnte. Es wurden ethnische und folkloristische Aufnahmen vermarktet, die unter anderem von Ethnomusikologen produziert wurden und öffneten somit eine neue Sparte urbaner Musik aus Afrika, Asien und Lateinamerika, sowie wiedergefundene ländliche Traditionen. Das Repertoire wurde nach ästhetischen Kriterien und Massentauglichkeit ausgewählt. Dabei fand eine Verfälschung des originalen Repertoires statt, um eine mediale Vermarktung zu garan-

tieren. Es setzte ein Prozess der Standardisierung und Angleichung ein, was zu einer Verflachung der musikalischen Ausdrucksweisen führte. Die verschiedensten Musikstile wurden gemischt (Fusion), die heute nicht mehr der Kategorie Weltmusik, sondern der zeitgenössischen Musik (*musica contemporanea*) zugeordnet werden sollten (Giannattasio 2003b: 10ff).

Im Salento wurde die Gruppe Terra di Menzu gegründet, die Musik aus verschiedenen Regionen Süditaliens, wie neapolitanische *tammorriate* und salentinische Pizziche miteinander vermischte. In den Diskotheken wurde die Pizzica mit elektronischen Sounds zur Techno Pizzica. Es entstanden viele Gruppen, die ihre Namen von der Symbolwelt des Tarantismus herleiteten, wie Arakne Mediterranea (mediterrane Spinne) und Nuovarakne (neue Spinne). Zusammenfassend schreibt Del Giudice über die Bewegung in den 90er Jahren:

Hanno visto una proliferazione di gruppi musicali. Mentre alcuni si presentavano come più o meno radicati sul territorio, cioè intesi alla ricerca delle radici storiche, addetti alle registrazioni sul campo e alla riscoperta di fonti autentiche tradizionali (quali, ad. es. , Uccio Aloisi e Uccio Bandello), altri invece si davano a nuove ed esotiche fusioni, integrando suoni mediorientali, sudamericani e anche giamaicani (per es. il tarantamuffin dei Sud Sound System, oppure i concerti Taranta Power di Eugenio Bennato). (Del Giudice 2006: 16f)<sup>29</sup>

Die Öffentlichkeit entwickelte ein reges Interesse am Tarantismus und es entstand ein lokales Gewerbe mit Tagungen, Festivals, Konzerten und Publikationen rund um die salentinische Musik, die sich laut Del Giudice immer mehr von ihren Wurzeln und dem Salento trennte und zu Weltmusik wurde. Sie hinterfragt kritisch „what form will development take, and at what ethno-cultural costs?“ (Del Giudice 2002, 2006: 17) Del Giudice hofft, dass durch das Interesse des Tourismus für die Musik, die traditionelle Kultur nicht komplett verschwindet, und der Verkauf von Authentizität nicht das einzige Authentische bleibt. Im Zuge des Folk Revival der 90er Jahre, der Wunsch danach zu retten, was noch zu retten ist und nach Erneuerung, einhergehend mit ökonomischen Entwicklungen in Hinblick auf den Tourismus. Welche Auswirkungen weitere Entwicklungen auf die salentinische Landschaft und Wirtschaft besitzen, kann derzeit noch nicht klar definiert werden.<sup>30</sup>

---

29 [In den 90er Jahren] entstand eine Vielzahl neuer Musikgruppen. Während sich einige mehr oder weniger im Territorium verwurzelt präsentierten und nach den geschichtlichen Wurzeln suchten, sowie alte Feldforschungsaufnahmen und authentische Quellen zur Grundlage nahmen (wie z. B. Uccio Aloisi und Uccio Bandello), schafften andere neue exotische Fusionen und integrierten Klänge aus dem Nahen Osten, aus Südamerika oder Jamaika (wie z. B. der tarantamuffin der Gruppe Sud Sound System oder die Konzerte Taranta Power von Eugenio Bennato).

30 Del Giudice führt weiter aus: „Se, in effetti, il turismo si presenta alle autorità civili come viadotto dello sviluppo economico, quale forma di turismo sarà privilegiato: un turismo decentralizzato, equilibrato ed ecologico, benevolo alla gente del luogo, oppure un gretto turismo di massa e del puro profitto, a scapito d’ogni salvaguardia delle bellezze ambientali, come il turismo sfrenato ha già sciupato irrimediabilmente tante altre zone balneari ed ambienti geo-culturali italiani?“ (Del Giudice 2006: 17)

### 3.3.5 Das große Festival *La Notte della Taranta*

... Un Salento che, negli anni '50, si affaccia alla "modernità" finalmente liberandosi dal 'giogo' magico-religioso. (Fondo Verri 2012; Ein Salento, der sich in den 50er Jahren der Moderne stellt, und sich endlich vom magisch-religiösen Joch befreit.)

Das Jahr 1998 war die Geburtsstunde des größten Musikfestivals der Region, der *Notte della Taranta* (Nacht der Taranta). Die Idee wurde vom Institut Diego Carpitella entwickelt, das ein Jahr zuvor von den Gemeinden Alessano, Calimera, Cutrofiano, Melpignano und Sternatia gegründet wurde (Quarta 2007: 14). Die Taranta wurde ein weiteres Mal zum Symbol. Vom *malesere* und dem magisch-religiösen Aberglauben, sollte die Taranta vor allem eines tun, der Region zu einem wirtschaftlichen Aufschwung helfen (vgl. Imbriani 2008: 4).

Die erste *Notte della Taranta* fand am Montag den 24. August 1998 auf dem Platz San Giorgio in Melpignano, im Herzen der *Grecia Salentina* statt. Das Motto lautete *tutto in una notte*, alles in einer Nacht. Um 21. 00 Uhr fanden in den Dörfern Alessano, Calimera, Corigliano D'Otranto, Cutrofiano, Martano, Martignano, Soleto und Sternatia gleichzeitig Konzerte von den Gruppen Aia Noa, Arakne Mediterranea, Avleddha, Argalio e Radici, Asteria und Pierpaolo De Giorgi mit den Tamburellisti di Torrepaduli, Canzoniere Grecanico, Ghetonia, Mascarimiri und Menamenamò statt. Am Ende des Abends trafen sich alle Musikgruppen zu dem *Concerto Notturmo* auf dem Platz San Giorgio in Melpignano zu einer großen Jam Session der *musica popolare*, der Volksmusik (Quarta 2007, S. 13ff).

Dem *concerto notturno* (nächtlichen Konzert) der ersten *Notte della Taranta*, ging ein dreitägiger Workshop unter der Leitung des Neapolitaners Daniele Sepe (Gruppo Operaio 'E Zezi) voraus. Der Workshop vereinte Musiker aus dem Salento und gemeinsam wurde besprochen, wie sich die traditionelle salentinische Musik anhören sollte. Die Problematik Tradition und deren Verunreinigung wurde zu einem vieldiskutierten Thema in der Öffentlichkeit und zieht sich bis in die Gegenwart durch die rezente salentinische Musikgeschichte. Die Orchestrierung von Daniele Sepe, wick bereits bei der ersten Ausgabe der *Notte della Taranta* von der bäuerlichen Tradition ab. Schlagzeug und Synthesizer fanden Einzug, überhaupt wurde traditionelle Musik aus ihrem Kontext heraus auf einer Bühne aufgeführt und technisch verstärkt.

Die *Notte della Taranta* steht synonym für die Popularisierung der traditionellen salentinischen Musik. Die Veränderungen passierten buchstäblich mit dem Wachsen des Festivals und den daraus hervorgehenden Musikern, Gruppen und Debatten über Tradition und Verunreinigung. Die erklärten Ziele hinter dem Projekt sind authentische und alte Musikbräuche des Salento zu fördern, die Wahrnehmung der Jugend und der salentinischen Musiker zu verstehen und einen innovativen und experimentellen Zugang mit Blick nach außen zu finden. Diskutiert wird über Tradition und Moderne in der Musik, Reinheit und Verunreinigung in der Performance und wie das historische Phänomen des Tarantismus behandelt werden soll.<sup>31</sup>

---

31 Quarta (2007) führt dazu weiter aus: „Tre gli obiettivi dichiarati alla base del progetto, il 'programma organico' della *Notte della Taranta*, comunque fondato su 'la consuetudine autentica e antica della musica salentina', orientato a comprendere 'la percezione giovanile e di musicisti salentini', assecondando 'l'istanza innovativa e sperimentale, che guarda all'esterno'." (Quarta 2007: 15)

Nach der Jam Session im ersten Jahr, stand die Notte della Taranta 1999 im Zeichen des Ensembles unter der Leitung von Piero Milesi. Im folgenden Jahr wurde die Nacht zu einem Festival mit insgesamt zwölf Etappen. Das Abschlusskonzert wurde auf die Fläche vor dem Konvent der Agostiniani verlegt und erstmals von 15.000 bis 20.000 Zusehern besucht. Joe Zawinul war der musikalische Leiter des zum ersten Mal komplett verstärkten Ensembles. Rund um das Festival fanden zahlreiche Workshops und Kurse zu salentinischer Musik statt. 2001 leitete Piero Milesi das Ensemble gemeinsam mit einem Orchester, und die Symbiose wurde *pizzica sinfonica* (symphonische Pizzica) oder *sinfopizzica* genannt. Im Jahr darauf wurde die von Vittorio Cosma geleitete Notte della Taranta erstmalig im TV übertragen, *pizzica globale* und *tradinnovazione* („Tradinnovation“) waren die Schlagwörter. Die Besucherzahl stieg an und 2003 (Leitung Cosma) besuchten bereits 50.000 Personen das Abschlusskonzert.

Unter Ambrogio Sparagna (Leitung 2004, 2005, 2006) wurden die Mitglieder des *Orchestra popolare La Notte della Taranta* (Orchester der NdT) aus zweihundert Musikern gewählt. Neben dem musikalischen Programm von Sparagna, leitete Giovanni Lindo Ferretti, Ikone des Punk aus Melpignano, eine Arbeitsgruppe des Wortes (*Laboratorio della parola*). Als Prolog vor dem *Concertone* wurden die entstandenen elfsilbigen Vierzeiler auf einem *traino* (Pferdekarren) über den Platz San Giorgio bis zum Kloster rezitiert, erzählt oder gesungen. Dies war das Jahr, in dem der Film *Sibilo Lungo della Taranta* (Der lange Atem der Taranta) von Pasolini gedreht wurde. Im letzten Jahr unter der Leitung Sparagnas war die Besucherzahl des Abschlusskonzerts auf 100.000 angestiegen. Berühmte Gäste des Orchesters waren Lucio Dalla, Carmen Consoli und Buena Vista Social Club.

Die zehnte Ausgabe der Notte della Taranta wurde 2007 von Mauro Pagani musikalisch dirigiert und stand unter dem Motto Multikulturalität und Verunreinigung (*contaminazione*). Mit den Worten von Pagani:

Riscoprire con l'aiuto di tutti le radici più lontane e più vere della tradizione musicale della Grecia Salentina e riacenderne odori e memoria. Provare a riassaporare la preziosa complessità della cultura bizantina, le poliritmie dei Balcani, l'irruenza melodica e ritmica dei turchi, le struggenti malinconie di chi cerca di non dimenticare. E, alla fine, gettare tutti questi ingredienti, profumati e stordenti come spezie, nel pentolone ardente e irresistibile della pizzica, che immancabilmente trascinerà tutti in un vortice senza fine. (Quarta 2007: 99)<sup>32</sup>

2007 war ich das erste Mal dabei. Seit da hat sich einiges verändert, wenn es sich auch damals schon abzeichnete, dass das salentinische Treiben durch zu viele TouristInnen gestört wird, die absolut keinen Respekt vor der ihr fremden Kultur mitbringen. Vielfach scheint es so, als

---

32 [Ziel ist es] mit Hilfe aller weit entfernten und authentischen Wurzeln die Musiktradition der Grecia Salentina zu entdecken. Die wertvolle Komplexität der byzantinischen Kultur, der balkanischen Polyrhythmen, der türkischen Melodien und Rhythmen, der ausgezehrten Melancholie, versuchen jenen wieder nahezubringen, die nicht vergessen möchten. Und am Ende werden alle diese duftenden und betörenden Zutaten in den großen Topf der Pizzica zusammengeworfen, die jeden in einem endlosen Strudel gefangen nimmt.

würden sie ihrer eigenen Kultur beraubt, gerne die fremde salentinische überstülpen; hauptsächlich zum Spaß, ohne dabei Regeln und Konsequenzen zu beachten.

Das große Konzert findet etwas außerhalb des Dorfes, vor dem Konvent der Agostiniani statt. Zahlreiche junge italienische und auch internationale TouristInnen reisen in das kleine ca. 2.000 Einwohner zählende Dorf und verwüsten es einmal im Jahr. Es wird eine große Bühne aufgebaut, auf Marktständen werden Waren feilgeboten, von chinesischen Tamburelli bis jamaikanischen Hüten ist alles dabei – bis auf salentinische Produkte.

Von Sonnenuntergang bis ungefähr 3.00 Uhr morgens, verwandelt sich der Platz vor dem Kloster in einen Rave. Die Zuhörer fallen in rasende Ekstase, wenn die Hymne der Nacht gespielt wird, *Kali Nifta*, und grölen lauthals den Refrain *larirollalero* mit. Auf der Bühne treffen bekannte WeltmusikerInnen auf ein salentinisches Orchester, das jedes Jahr neu aufgestellt wird. Das Konzert wird über Internet und im Fernsehen live übertragen.



Abb 7. Das Abschlusskonzert der Notte della Taranta in Melpignano (27.8.2011).

Ist das offizielle Programm auf der großen Bühne beendet, bildet sich die große Ronda auf der Piazza San Giorgio in Melpignano. 2011 waren einige gute MusikerInnen da, auch einige gute TänzerInnen, die meisten jedoch nicht SalentinerInnen. Regelverstöße werden fast gar nicht mehr sanktioniert. 2007 hörten die TamburellospielerInnen noch auf zu spielen, wenn jemand störte, ob talentlose MusikerInnen oder laszive TänzerInnen, und musizierten erst nach Beseitigung der Störenden weiter. Zur Gegenüberstellung die Situation 2011: zwei Betrunkene spielten ungefähr eine Stunde lang auf zwei unterschiedlich gestimmten Mundharmonikas mit. Giovanni D’Elia forderte sie mehrmals auf, die Ronda zu verlassen, sie spielten dennoch weiter und auch die Ronda löste sich nicht auf.

## 4 Ethnomusikologische Eingrenzung

### 4.1 Die italienische Volksmusik

Die italienische Volksmusik zeichnet sich durch „außerordentliche Differenziertheit in bezug [sic!] auf Musik, Sprache (Sprachniveau, Metrik), die praktizierten Genres und deren aufführungspraktischen Kontext wie auch die Wahl der Instrumente“ (Magrini 1996a: 1282) aus. Historische Prozesse und kulturelle Kontakte haben die verschiedenen musikalischen Ausdrucksformen geprägt und zu einer regionalen Vielfalt geführt, sodass die italienische Volksmusik nicht als einheitliches Phänomen behandelt werden kann. Tullia Magrini gliedert die Musik in die verschiedenen geographischen Zonen Norditalien, Mittel- und Süditalien mit den Inseln.<sup>33</sup>

Die Produktion und Überlieferung der Vokaltraditionen zeichnen sich in Mittel- und Süditalien dadurch aus, dass der Text und die Musik keine poetisch-musikalische Einheit bilden. Das vorherrschende Versmaß ist die elfsilbige Einteilung der Verse in sogenannte Endecasillabi. Die meisten italienischen Wörter enden auf einer unbetonten Silbe, daraus ergibt sich im Endecasillabo eine zehnte betonte Silbe und eine unbetonte Endung, damit eine weibliche Kadenz. Tullia Magrini fasst folgende Eigenschaften zusammen:

- A. Das Klangereignis beruht auf der improvisierten Verbindung von textlichem und musikalischem Material und nicht auf festgelegten poetisch-musikalischen Gebilden [wie in Norditalien].
- B. Die Texte basieren im gesamten Gebiet überwiegend auf dem gleichen Versmaß (dem Endecasillabo [italienisch für elfsilbig]); sie zirkulieren (wodurch Varianten entstehen), nehmen verschiedene Formen an und verbinden sich mit unterschiedlichen Vortragsstilen.
- C. Die Vortragsstile [...] sind in der Regel lokal geprägt (oder bestimmten soziale Gruppen zueigen); sie sind mit spezifischen Aufführungspraktiken verbunden, die besondere Arten der Interaktion zwischen den Ausführenden während des Musizierens und der formalen Ausformung der Endecasillabi mit sich bringen und die ferner an verschiedene Instrumentalbegleitungen und bestimmte Anlässe gebunden sind.
- D. Die Produktion des Klangereignisses hat kreativen Charakter, sowohl aufgrund des kollektiven Gesangs durch den einzelnen Interpreten, als auch aufgrund der improvisierten Verbindung von Text und Musik.
- E. Die Vereinigung von Musik vollzieht sich auf formaler Ebene [...] und nicht auf der Basis spezifischer Textinhalte [...]. (Magrini 1996a: 1287f)

Diego Carpitella (1973) beschreibt die italienische Volksmusik als „substantiell autonom“ gegenüber der höfischen und städtischen Kunstmusik. Carpitella kam aufgrund seiner jahrelangen Feldforschungserfahrung zum Schluss, dass italienische Volksmusik „scale pre-pentatoniche, pentatoniche e modali, note blues, diafonie e polifonie varie, strutture asimmetriche, particolari tecniche di esecuzione, ecc.“ (Carpitella 2009: 260; Vor-pentatonische, Pentatonische und Mo-

---

<sup>33</sup> Hier bezieht sich Magrini, wie andere italienischen Ethnomusikologen (z. B. Carpitella), auf die Cantometrics Theorie von Alan Lomax, indem sie die von ihm eingeführten Stilregionen übernimmt (vgl. Lomax, Alan (1976): *Cantometrics: an approach to the anthropology of music*. University of California: Extension Media Center). Verschiedene Forscher (Lomax, Leydi) haben versucht die italienische Musik nach Gesangsstil und musikalischer Sprache in Zonen einzuteilen, aber je mehr lokale Praktiken gefunden wurden, desto weniger war es möglich eine Gliederung zu finden.

dale Skalen, Blue Notes, verschiedenste Diaphonie und Polyphonie, asymmetrische Strukturen, spezielle Aufführungstechniken etc.) verwendet, die mit der Kunst- und Kirchenmusik nichts gemeinsam haben.

Das mündlich überlieferte Repertoire wird heute „teils im traditionellen Rahmen, teils unter neuen Aufführungsbedingungen vorgetragen“ (Magrini 1996a: 1282). Durch die fortschreitende Urbanisierung, Industrialisierung und Mechanisierung der Landwirtschaft nach dem Zweiten Weltkrieg veränderten sich die Bedingungen für das traditionelle Repertoire und um in der sozialökonomischen und kulturellen Ordnung der Gegenwart fortbestehen zu können, änderte sich die Funktion der Volksmusik.

Die Entwicklung der Massenmedien hatte zur Folge, dass die Lokaltraditionen und der Dialekt in den Hintergrund gedrängt wurden und erst im Zuge einer Identitätssuche wiederbelebt wurden. In einigen Regionen Italiens und bei Minderheiten finden sich genau jener Fortbestand und jene Wiederbelebung im Rahmen einer Identitätssuche wieder. Traditionelles Repertoire wurde ihrer Funktionen beraubt in ein neuartiges Umfeld eingebaut und die Klassifikationen werden in einem historischen Sinn, nach ihrer Funktion in der traditionellen Kultur verstanden. Das Repertoire wird außerhalb seines ursprünglichen Kontextes auf Konzerten aufgeführt (Magrini 1996a: 1282).

#### **4.2 Eine musikwissenschaftliche Begriffsklärung: die *musica tradizionale popolare salentina***

Meine Forschung befasst sich mit dem Bereich der *musica tradizionale popolare salentina*, der salentinischen traditionellen Volksmusik, die einen Teil der süditalienischen Volksmusik darstellt. Kann man diese Begriffe direkt ins Deutsche übertragen und dabei dem Konzept, das hinter der Bezeichnung *musica popolare tradizionale* steht, gerecht werden? Die Verwendung der Begriffe Volksmusik, traditionell und populär ist weder ohne Kritik, noch ohne Klärung ihrer Bedeutung möglich.

Bröcker schreibt in der MGG, dass Volksmusik kontinuierlich überlieferte orale Tradition ist, die in einem „ungebrochenen funktionalen Kontext lebendig ist“ (Bröcker 1994: 90). Der Kontext hat sich in den meisten Regionen Europas durch soziale und ökonomische Veränderungen gewandelt und die Volksmusik wurde ihrer Funktionen beraubt. Träger der Volksmusik ist die traditionelle Gesellschaft und deren „Verankerung im Lebens- und Jahresbrauch der unteren Schicht“ (Bröcker 1994: 90).

Die wörtliche Übersetzung der Wörter populär und traditionell bewirkt eine Bedeutungsverschiebung, die aus den unterschiedlichen gesellschaftlichen Konzepten im deutsch- und italienischsprachigen Raum resultiert. Das Wort *popolare* kann einerseits als populär, beliebt übersetzt werden, aber auch als volks-, in Volksmusik (*musica popolare*), Volkslied (*canzone popolare*). Für Diego Carpitella steht der Begriff *musica popolare* für die Musikkultur der ländlichen Bevölkerung, der Bauern und Hirten, einschließlich der Handwerker aus Stadt und Dorf (Giuriati 1985: 6; „cultura musicale agro-pastorale comprendente fasce artigiane (cittadine e paesane)“).

Der Begriff *tradizionale* bedeutet traditionell, überliefert. Tradition bezeichnet „die Übernahme und Weitergabe von Sitte, Brauch, Konventionen, Lebenserfahrung und Institutionen. Tradition ist das, was die Generationen verbindet, zwischen Vergangenheit und Zukunft Kontinuität stiftet.“ (Meyers Enzyklopädisches Lexikon 1979: 627) Tradition und Gemeinschaft machen eine volkstümliche Kultur aus. Musik ist traditionell, wenn sie Generationen übergreifend überliefert wird und in der volkstümlichen Kultur in regelmäßigen Abständen und zu gewissen Anlässen gepflegt wird. Für Cristian Palano bedeutet *tradizionale* auch, dass die Musik innerhalb einer Familie überliefert und gelebt wird, und nicht nur über eine Person oder Institution gelernt wird.

Die mündliche Überlieferung und der orale Charakter (*trasmissione e mentalità orali*), sind laut Diego Carpitella entscheidende Faktoren, um von *musica popolare tradizionale* sprechen zu können. Die Mündlichkeit ist keinesfalls gleichzusetzen mit leicht, einfach, naiv, natürlich oder spontan, es handelt sich dabei lediglich um eine bestimmte Auffassung von Kultur, die Schrift nicht als entscheidendes Mittel zur Tradierung verwendet (Wicke 1997: 1698). Traditionell ist die Volksmusik aber erst dann, wenn sie in der Familie oral vermittelt und durch **Miterleben** gelernt wird. Dieser Faktor ist entscheidend für die Diskussion über traditionelle und nicht traditionelle Musiker und Tänzer im Salento.

Bröcker unterscheidet Volksmusik aus **Erstem (1)** und **Zweitem Dasein (2)**. Volksmusik aus Erstem Dasein beinhaltet all jene Musik, die auf die vorherige Begriffsdefinition von Volksmusik zutrifft: oral tradierte Musik mit funktionalem Charakter. Im Salento gibt es noch einige solcher Traditionen, die sich jedoch durch den Einfluss kontextueller Veränderungen einer Traditionspflege annähern und somit zu Musik Zweiten Daseins werden. Die Grenzen sind teilweise nicht klar zu definieren. Mit Zweitem Dasein wird jene Volksmusik bezeichnet, die ihre Funktionen weitgehend verloren hat. Sie kann den Unterkategorien **a. Folklore**, **b. volkstümliche Musik** und **c. Traditionspflege** zugeordnet werden.

Die Volksmusik wird auch zu populärer Musik, wenn sie „aus ihrem ursprünglichen ethnischen und funktionalen Zusammenhang“ (Wicke 1997: 1698) herausgelöst wurde und durch Massenmedien verbreitet wird, darin eingeschlossen sind auch alle Formen von World Music (Weltmusik). Populäre Musik findet ihre gesellschaftlich-historische Basis in den Bedingungen und Formen kommerzieller Musikproduktion.

Traditionelle Musik ist populär, wenn jene Musik genau wie sie in ihrer Funktion in der traditionellen Gesellschaft verankert ist, von dieser Funktion direkt auf die Bühne gehoben wird und in ihrer ursprünglichen Form massenhaft verbreitet wird. Der Kontext verändert sich zwar, aber die Ausübenden, Choreografie und Musik bleibt dieselbe. Die Generation dieser Musiker des Salento, die Musik noch in ihrem funktionalen Kontext miterlebt hat, macht in der Gegenwart jener neuen Generation Platz, die die Musik erlernt hat.

*Dopo la morte di Pino Zimba e Uccio Aloisi, quale sarà il futuro della tradizione della pizzica salentina?*

“Ci sono tanti altri gruppi validi, c’è Cavallo, Lamberto Probo, Gigi Toma. È finita la generazione delle persone che hanno vissuto la pizzica, ora è il tempo di chi l’ha imparata”. (Lussi 2011)<sup>34</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die *musica popolare tradizionale* des Salento, eine generationenübergreifende mündliche Tradierung aufweist; eine heterogene Gruppe von Bewohnern des Salento ist Träger des musikalischen Gutes, das einem globalen Publikum zugänglich ist. Es gibt keine fest gegeneinander abgegrenzten Schichten mehr, die Träger haben sich verändert und sind Teil einer Szene. Das verbindende Element ist die Musik und nicht mehr eine gemeinsame Herkunft oder gemeinsam verrichtete Arbeit (vgl. Magrini 1996a).

### 4.3 Verschiedene Musikgenres im Salento

Der Forschungsgegenstand dieser Arbeit ist die *musica tradizionale popolare*, die traditionelle salentinische Volksmusik, die mündlich übertragen wird. Die Mündlichkeit lässt einen größeren Freiraum für Spontaneität und Improvisation. Ein Stück verändert sich bei jeder Aufführung, es wird durch die anwesenden Personen, deren Instrumente, sowie die äußeren Faktoren beeinflusst.

Maurizio Agamennone (2005) unterscheidet in Anlehnung an die Feldaufnahmen von Diego Carpitella 1959 und 1960 mehrere Liedarten, die im Salento vorkommen. Er nennt die Musik des Tarantismus, Tänze zur Unterhaltung (*balli di intrattenimento: valzer, polka, scotis*), erzählende Lieder (*storia*), Wiegenlieder (*ninne nanne*), Totenklagen (*lamenti funebri*), Gesänge der *trainieri* (Wagenlenker, Wahrentransporteure mit Pferdekarren) und die Epik der Bauern (Agamennone 2005: „l’ ‘epopea’ del canto contadino e l’esperienza del gruppo“; die Epik der Bauern und die Erfahrung in der Gruppe).

Zur Epik der Bauern zählt polyphoner Gesang, der von einer Gruppe aus einer zufälligen Anzahl an Personen unterschiedlichen Alters und Geschlechts vorgetragen wird. Das spontane mehrstimmige Singen wird im Salento *canto a stisa* genannt. *Alla stisa (sal.)* beschreibt eine polyphone Aufführungsform mit nur Stimmen (*solo voci*) und ohne instrumentale Begleitung (*senza strumenti musicali*). Das dialektale Wort *stisa* entspricht dem italienischen *distesa* (Ausdehnung, Weite), der Rhythmus ist getragen und die Töne werden lange ausgehalten und gedehnt (vgl. Chiriatti 1995: 19).<sup>35</sup>

Brizio Montinaro führt weitere Kategorien an: religiöse Lieder, neues Volkslied (*nuova canzone popolare*) und Gesänge der *Grecìa Salentina* (Montinaro 2005). Die Forschung Montinaros

---

34 Das Zitat ist ein Auszug eines Interviews von Lussi mit dem Regisseur Winspeare. „Was wird die Zukunft der Tradition der Pizzica nach dem Tod von Pino Zimba und Uccio Aloisi sein? „Es gibt viele andere gute Musiker wie Cavallo, Lamberto Probo, Gigi Toma. Die Generation jener, die die Pizzica noch erlebt haben, weicht jener, die sie gelernt haben.““

35 In der Literatur ist auch eine falsche Übersetzung für *canti alla stisa* mit Verachtung (engl. *disdain*) zu finden (Tarantino 2002). Es handelt sich hierbei um ein Missverständnis, denn „a stisa“ beschreibt eine mehrstimmige Aufführungsform und nicht den Inhalt. Es gibt aber auch ein eigenes Repertoire an Liedern, die *canti a dispetto* (Lieder der Verachtung) genannt werden.

erforderte eine Gliederung aufgrund sprachlicher Diversität, da er oral tradierte Poesie und Epik in Griko thematisiert.

Die Einteilung von Liedarten nach Agamennone (2005) und Montinaro (2005) ergeben folgende neun Genres:

- a) Musik des Tarantismus
- b) Tänze zur Unterhaltung (*balli di intrattenimento: valzer, polka, scotis*)
- c) erzählende Lieder (*storia*)
- d) Wiegenlieder (*ninne nanne*)
- e) Totenklagen (*lamenti funebri*)
- f) Gesänge der *trainieri* (Wagenlenker, Warentransporteure mit Pferdekarren)
- g) Epik der Bauern
- h) religiöse Lieder
- i) neues Volkslied (*nuova canzone popolare*)

#### 4.3.1 Eine Klassifikation nach textlichen Gesichtspunkten

In Italien wurden orale Musiktraditionen erstmals im 19. Jahrhundert Objekt von Forschungen. Tullia Magrini ordnet das oral tradierte Repertoire Italiens linguistisch in drei verschiedene Kategorien ein: **(1) italienische Lieder** (Literatursprache, weit entfernt von der gesprochenen Sprache) für ein öffentliches Repertoire, **(2) dialektale Lieder** (lokaler Dialekt mit regionalen Wörtern) für den privaten Gebrauch und **(3) gemischte italienisch-dialektale Lieder** für viele Arten des Repertoires (Magrini 2001: 665).

In Italien sind auf der textlichen Ebene viele Arten von Metren in Gebrauch, im Süden herrscht eine Zeilengliederung in elf Silben vor (Endecasillabo). Die poetische Form ist vorwiegend strophisch und weist eine Vielzahl an Möglichkeiten zur Weiterverarbeitung des Textes auf, viele davon sind sehr kunstvoll und mit hinzugefügten Elementen wie Refrain und Nonsens Silben ausgeschmückt (Magrini 2001: 665). In den oral tradierten Gesängen aus der Region werden drei verschiedene Arten der textlichen Weiterverarbeitung in den Strophen verwendet:

- Der Anfang einer Strophe steht in allen Strophen des Liedes am Anfang (z. B. *damme nu ricciu, e lu sule calau calau*)
- Bei einer Strophe, vorwiegend bestehend aus zwei Verszeilen, wird die zweite Zeile in der nächsten Strophe weiterverarbeitet und so fort (z. B. *tuppe tuppe*).
- Eine Strophe aus zwei Verszeilen wiederholt den letzten Vers als Refrain mit einer anderen Melodie (z. B. *quannu te lai*).

Die Beziehung eines Textes zu der Musik kann auf zwei Arten erfolgen. „The first is based on the composition, transmission and performance of poetic-musical entities which can be defined as ‘songs’ in the strictest sense, possessing an identity and completeness that is both verbal and melodic.” (Magrini 2001: 665) Der Text und die Melodie bilden eine **poetisch-musikalische Einheit**. Diese Lieder sind nicht an einen Ort oder eine aufführende Gruppe gebunden, sie können von anderen Gruppen adaptiert und weiterverarbeitet werden.

In Süditalien kommen häufig poetische Texte vor, die nicht an eine Melodie gebunden sind, und somit auf verschiedenen Melodien gesungen werden können:

it is based on creative actions that make an impromptu union of text and music, using a 'way of singing' specific to a social group or geographical zone, or both, whose realization is based on principles shared by the whole community. A wide variety of texts can be performed according to such 'ways of singing', which are improvisatory in character. (Magrini 2001: 665)

#### 4.3.2 Aufführungspraktiken

In der salentinischen Musikkultur bildet Musik und Text keine poetisch-musikalische Einheit, deshalb ist es ein bestimmter Vortragsstil, der eine soziale Gruppe oder geographische Zone ausmacht. Im Salento speziell gibt es verschiedene lokal bekannte *arie* mit denen ein poetischer elfsilbiger Text gesungen werden kann. Die erste Zeile des Textes wird üblicherweise als Titel verwendet. Die Melodien selbst besitzen nur selten einen eigenen Namen. Anna Cinzia Villani hat mit der *aria a tre* (Melodie zu dritt) eine Melodie mit eigenem Namen gefunden und diese auf ihrem Soloalbum veröffentlicht (Anna Cinzia Villani 2008).

Im Salento existieren zwei verschiedene Repertoires für Melodien (*arie*) und Texte. Beide Repertoires unterliegen durch die orale Tradierung stetig Veränderungen. Die Verbindung von Text und Musik erfolgt improvisiert, je nachdem was gerade erfordert oder aufgrund der äußerlichen Begebenheiten angebracht ist. Eine Vielzahl der Texte kann so *a stisa* (mehrstimmig gesungen), *a pizzica* (zum Tanz gespielt) oder *a stornello* (gestanzelt) gesungen werden. Wenn eine Melodie an einen Text gebunden ist, so ist das die moderne Erscheinung des Revivals, wo die Gesänge zu Liedern umfunktioniert wurden (Raheli 2005b: 153).

Oral tradierte salentinische erzählende und lyrische Lieder, rituelle Lieder und Tänze wurden früher nur mit Händeklatschen oder mit spärlicher instrumenteller Begleitung vorgetragen. Meist war das einzige Begleitinstrument das Tamburello. Lieder während der Arbeit und die Gesänge der *trainieri* (Wagenlenker) waren aus praktischen Gründen vokal, wurden doch die Hände für die verrichtete Arbeit gebraucht. Es konnte vorkommen, dass die Lieder mit Händeklatschen begleitet oder die bei der Arbeit verwendeten Geräte zur Unterstützung des Rhythmus eingebaut wurden. Wiegenlieder waren selten sanft und leise gesungen, sondern mit voller, manchmal sehr lauter Stimme, die rhythmisch begleitet wurde, durch die schaukelnde Wiege oder die auf den Boden klopfenden Stuhlbeine. Totenklagen hingegen waren rein vokal (Mantovani zit. nach Leydi 2001: 7).

Prinzipiell kann man **(1) einstimmige** und **(2) mehrstimmige** Repertoires unterscheiden, wobei die Grenzen fließend verlaufen und vor allem in der Gegenwart nicht mehr eindeutig erkennbar sind. In ihrer Natur einstimmig sind die Totenklagen (*lamenti funebri*), die Gesänge der Wagenlenker (*trainieri*) und die Wiegenlieder (*ninne nanne*).

Die Gesänge der *trainieri* konnten auch von mehreren Personen ausgeführt werden, die sich in *Call-and-Response* Manier abwechselten, wobei der Vorsänger ein melodisches Thema in einem Verspaar vorstellt, und der zweite Sänger dieses hernimmt und in einer Art Paraphrasierung weiterverarbeitet (*a stornello*). Kreuzten sich die *trainieri* früher auf der Straße, konnte es zu

kurzen Wettgesängen kommen, passierten sie Bekannte, grüßten sie diese in ihrem Lied. Die Gesänge der *trainieri* sind freirhythmisch, der Sänger bewegt sich in höheren Registern und die Melodie besteht aus schrittweise fallenden Segmenten die reich melismatisch verziert werden. Die Bruststimme wird selten verwendet, viel häufiger ist der Gebrauch des Falsetts (Magrini 2001: 665f).

Öffentliches spontanes **mehrstimmiges** Singen ohne Instrumentalbegleitung wird *canto a stisa* genannt. Dabei können verschiedenste Lieder vorgetragen werden. Die langsamen Lieder zählen zu dem „*alla stisa*“ vorgetragenen Repertoire, daneben gibt es die *stornelli*, andere lokale Lieder und auch Unterhaltungsmusik aus den Medien. Der Vorsänger singt die Hauptstimme (*canto*) und endet auf dem Grundton. Die Praxis der Zweistimmigkeit basiert auf dem Austerzen der Melodie, dem häufig ein solistisches Incipit vorangeht. Der zweite Sänger singt die Gegenstimme (*contracanto*, *controvoce*), die Terz über der Hauptstimme und schließt auf der dritten Stufe. Es kommt sehr häufig vor, dass von mehrstimmigen Melodien heute nur die Gegenstimme bekannt ist, die das Incipit der Hauptstimme enthält, dann aber in die Gegenstimme übergeht und in der Terz endet.

La prima voce porta il canto, la seconda voce, alta, di terza, detta *controvoce*, lo abbellisce di melismi e raffinati giochi armonici, in combinazione con la voce basso, o semplicemente *li bassi*, che può fare da bordone o, in alcuni casi, da supporto ritmico. Infine, non sempre, una voce di tonalità alta, spesso in falsetto quando a farla sono gli uomini, tende a chiudere l'accordo in alto: la cosiddetta *paravoce*. (Raheli 2005b: 152)<sup>36</sup>

Alle vier Stimmen können von beiderlei Geschlecht gesungen werden. Die Hauptstimme und die *controvoce* bewegen sich theoretisch in Terzen, aber durch den Charakter des Gegensingens süditalienischer Volksmusik, duellieren sich die Stimmen, verweilen auf Tönen und ziehen Töne vor, sodass im Lied reibende Sekund- und Quartintervalle häufiger als Terzen zu hören sind und den Stücken ihre typische Charakteristik verleihen. Der perfekte Zusammenklang wird als Ziel gesehen, das erst nach ausgiebigem Auskosten anderer Klänge erreicht wird. Der Bass dient als Bordun-Referenz für die stark verzierten Melodien der Haupt- und Gegenstimme, in der auch Stimmkreuzungen nicht selten sind. Das Stück endet mit dem Grundton in Bass und Hauptstimme und der Terz in der Gegenstimme, am Ende wird ein reiner Zusammenklang angestrebt, Sekunden und Quarten werden aufgelöst.

Peasants and older people used grace notes to ornament the songs; they sang polyphonic songs; the melody had many microtonal variations and often, but not always, older people used a different musical scale, using the F-sharp instead of the F. The rhythm was very changeable because it had to be adapted to the rhythm of the word itself. (Raheli 2005a: 125)

---

36 Die erste Stimme trägt den Gesang, die Zweite singt die Terz darüber. Sie wird *controvoce* genannt und verziert die Melodie mit Melismen und raffinierten harmonischen Spielen. Kombiniert werden [diese beiden Stimmen] mit einem Bass (*li bassi*), der die Funktion eines Bordun erfüllt, oder in einigen Fällen rhythmische Unterstützung ist. Schließlich, aber nicht immer, vervollständigt eine hohe Stimme (la *paravoce*) den Akkord, die wenn sie von Männern gesungen im Falsett vorgetragen wird.

Über die Charakteristik der salentinischen Singstimme schreibt Raheli: „Bent toward the ground as they were, it was not possible to sing with the chest, but only with the throat.“ (Raheli 2005a: 125) Durch die gebückte Haltung während der Olivenernte, benutzten die Menschen den Kehlkopf zum Singen. Der Gebrauch dieser Stimme kann den Kehlkopf zerstören, bis es irgendwann unmöglich wird, die normale Stimme zum Singen zu verwenden.



Abb 8. Aufnahmesession mit den Sängerinnen von Cannole (7.9.2011).

### 4.3.3 Eine Klassifikation nach inhaltlichen Kriterien

#### 4.3.3.1 Das erzählende Repertoire

In Italien sind verschiedene erzählende Lieder bekannt: die oral tradierte Ballade hauptsächlich im Norden, das erzählende Lied in acht Reimen (*ottava rima*) in der Mitte, das Bänkellied und die Geschichte (*storia*) im Süden. Das erzählende Repertoire zeichnet sich durch die Verbundenheit von Text und Melodie aus. Die Balladen bilden eine poetisch-musikalische Einheit (Magrini 2001: 665f). Die Balladen sind in erster Linie Frauenrepertoire,

and the very circulation of ballads and creation of variants can be linked to the mobility of women under the virilocal system found in the north, the fact that women lived together with-in multiple family households in the old peasant society, and the practice of singing during women's collective work. (Magrini 2001: 665)

Die Lieder sind Ausdruck der weiblichen Realität und behandeln ihre Rolle in der Gesellschaft. Die Balladen haben oftmals lehrreichen Charakter, sie vermitteln Werte und Verhalten der Frauen in einer von Männern dominierten Welt. Die Balladen aus dem Norden fanden Einzug in das salentinische Frauenrepertoire, eine der italienweit bekanntesten ist die Ballade *Cecilia*, die von

einer betrogenen Frau spricht (vgl. Cantaluppi 2003)<sup>37</sup>. Weitere sind die *Donna lombarda*, *Gli anelli*, *Fior di tomba* und *La prova*. Durch die sich ändernden Lebensumstände der Frauen ab den 1950er Jahren, wurden die Gelegenheiten weniger, in denen sich Frauen im häuslichen Umfeld trafen und durch die Einführung der Saisonarbeit, wurde das Frauenrepertoire umgewidmet und zur Begleitung der Arbeit gesungen (Magrini 2001: 666). Im Salento hat sich dadurch das Repertoire der *tabacchine* (Tabakerntehelferinnen) gebildet (vgl. Raheli 2005b).

Musikalische Analysen ergaben, dass Balladen in Vergangenheit meist zweistimmig in parallelen Terzen verliefen und in Dur standen. Überliefert wurde vielfach nur eine Stimme, entweder die Obere endend auf der dritten Stufe der Dur Tonleiter, oder die Untere endend auf der Tonika. Neben den polyphonen gab es auch monophone Balladen, meist in Moll und mit Fokus auf die Kommunikation des Inhaltes. Mehrstimmige Balladen werden lauter gesungen, die Melodie reicht in höhere Register und die Sänger sind mehr darauf konzentriert sich selbst zu repräsentieren als den Text und spornen sich gegenseitig zu immer größerer Virtuosität an (Magrini 2001: 665f).

Männerchöre sind hauptsächlich chorisches und eng mit der Unterhaltung im Wirtshaus verbunden. Das männliche Repertoire zeichnet sich durch thematische Vielfältigkeit aus, deren verbindendes Element die Aufführungsweise darstellt. Der Text von Balladen und Geschichten wird häufig gekürzt, weil das gemeinsam praktizierte Singen im Vordergrund steht. Die Mehrstimmigkeit ist so aufgebaut, dass ein Solosänger den Gesang eröffnet und der Chor später einsetzt. Die parallele Terzstruktur ist auch hieraus ersichtlich, hinzu treten Oktavverdopplungen und Bass (Magrini 2001: 666).

In Entstehung und Inhalt anders als die Balladen, sind die Bänkellieder. Sie sind das Produkt von professionellen Liedermachern und somit sehr individuelle Produkte. Die Bänkellieder stehen in einem unterschiedlichen poetischen Metrum und Versmaß, sie werden häufig musikalisch begleitet und verwenden dabei populäre Motive. Die Themen der Texte sind lokalen Charakters und betreffen Politik, Umwelt und Gesellschaft der näheren Umgebung (vgl. Mino de Santis) (Magrini 2001: 667).

Zum erzählenden Repertoire gehören auch **religiöse Kompositionen** (Malecore 1997: 221). Die bekannteste im Salento ist die grekanische Passion Christi (*i passiona tu christu*) und das italienisch-dialektale Pendant dazu *Santu Lazzaru*. In den Tagen vor Ostern gingen Musikergruppen durch die Dörfer, die den Bewohnern die Passion vortrugen und dafür mit Speiß und Trank belohnt wurden. Heute wird die Passion Christi in der Kirche oder auf dem Platz vor der Kirche gesungen, einige Dörfer der Grecia Salentina führen sie noch in Griko auf.<sup>38</sup> Handelt es sich hierbei nun um (1) Erstes Dasein oder bereits (2) Zweites Dasein, c. Traditionspflege? Die Passion ist

---

37 Cantaluppi analysiert in diesem Aufsatz verschiedene lokale Formen der Ballade Cecilia. Er verwendet eine Aufnahme der Sängerin Niceta Petrachi „la Simpatichina“ aus Melendugno, die im August 1977 von Brizio Montinaro (2005) aufgenommen wurde.

38 Es gibt auch Chöre für traditionelle Gesänge: Ostern, „i misteri“, Weihnachten, Epifania, „Le Befante“, Prozessionen und „canti carnevaleschi, primaverili“ usw. (Malecore 1997: 221)

in einem ungebrochen funktionellen Kontext noch lebendig und stellt somit Musik im Ersten Dasein dar.

#### 4.3.3.2 Das poetische Repertoire

Tullia Magrini bezeichnen mit dem Begriff *lyrical singing* improvisiertes Musizieren, bei dem Text und Melodie keine Einheit bildet und aus dem Stehgreif kombiniert wird, wie es in Süd- und Mittelitalien weit verbreitet ist und gelegentlich auch im Norden auftaucht. Der Text erzählt keine Geschichte, sondern ist ein Gedicht das Gefühle ausdrückt, die in den meisten Fällen an eine vorgestellte Frauenfigur gerichtet sind. Es gibt keine einheitliche poetische Form, nur das Metrum von elf Silben in der Zeile haben alle gemeinsam (Endecasillabo). Die Singpraktiken sind von lokalem Charakter und die Ausführenden haben viel Freiheit in der Interpretation. Es gibt verschiedene Varianten in der Weiterverarbeitung des Textes sowie im Zusammenwirken von Sängergruppen (Magrini 2001: 668).

Die Gesänge der *trainieri* (Wagenlenker, Warentransporteur mit Pferdekarren) waren im Solo gesungene Unterhaltungen, während des Transports von Waren zwischen Dörfern. Wird ein Gesang in der Gruppe vorgetragen gibt es strikte Regeln, wie und wann der nächste Sänger einsetzen darf. Der Vorsänger trägt ein Reimpaar vor, welches von dem zweiten Sänger ganz oder in Teilen variiert wiederholt wird. Der *trainieri* ist durch die Mobilisierung mit motorisierten Wagen vollständig verdrängt worden. Das Repertoire ist teilweise erhalten und wird heute auf Bühnen als einstimmiger Gesang vorgetragen. Der Gesang der salentinischen Wagenlenker unterscheidet sich durch eine besondere Vokalpraxis von jenen sizilianischen und kalabresischen: am Ende einer Zeile wurde ein *i* (manchmal auch ein *e*) in Falsett angehängt, das wohl aus der Kommunikation zwischen dem *trainiero* und seinem Pferd in das Liedgut einfluss.

Im Sommer 2009 wohnte ich in dem kleinen Dorf Zollino, im Herzen in der Grecia Salentina. Dort drehte vormittags ein älterer Herr eine Runde mit einem, von ihm selbst gezogenen alten Karren auf zwei Rädern. In Manier der *trainieri* rief er „*ip*“, ein Ausruf, der früher zum Antrieb der Pferde verwendet wurde. Diesen Dialog mit den Zugpferden zwischen den Strophen, hört man in den Aufnahmen der *trainieri* von Diego Carpitella (Agamennone 2005). Die Rufe sind meist auch in die neuen Interpretationen der Lieder aufgenommen worden (z. B. Liedermacher Luigi Paoli: *Iu trainiero*).

Gesungene Unterhaltungen sind die *stornelli*, sie entsprechen in etwa den österreichischen Gstanzen. Die *stornelli* sind gereimte Verse, die frei improvisiert werden und in denen anwesende Personen, die den Vortragenden bekannt sind, angesungen werden und dabei nicht immer gut weg kommen. Es gibt auch ein Repertoire regional bekannter *stornelli*, die lokale politische oder wirtschaftliche Themen, sowie das einfache Leben verarbeiten.

Eine funktionelle Form des poetischen Singens hatten die *serenate* und *mattinate*. Die traditionelle *serenata* wurde von den *mandatari* (Liedersänger) entweder am Abend (*sera*) oder am Morgen (*mattina*) unter dem Fenster der Angebeteten vorgetragen. In der Gegenwart erleben sie ein Revival in einer mehr populären Form, als Feier am Vorabend der Hochzeit, wobei das traditionelle Repertoire der *mandatari* nicht mehr Teil der *serenate* im Salento ist. Giuseppe

Amati berichtete mir von einigen Dörfern in Apulien, in denen noch traditionelle *serenate* und *mattinate* mit traditionellem Repertoire vorgetragen werden.

**Wiegenlieder** unterliegen keinem poetischen Metrum noch besitzen sie eine gemeinsame musikalische Sprache – sie besitzen einen gemeinsamen Anlass. Thematisch befassen sich Lieder für Kinder mit einer großen Spanne an Inhalten aus dem täglichen Leben oder der Religion. Sie sind eine Art des Ausdrucks für die Frau, der Gesang ist sehr melodios. Meist kommen Wiegenlieder wie Arbeitslieder vom poetischen Singen (vgl. Magrini 2001).

Das Repertoire der **Arbeitslieder** spricht von den Mühlen der landwirtschaftlichen Arbeit. Ein Großteil der landwirtschaftlichen Arbeit im Salento war nicht darauf angewiesen von rhythmischen Liedern begleitet zu werden, die das Tempo der Arbeit vorgaben, viel mehr wurden die freien langsamen mehrstimmigen *canti alla stisa* zur Arbeit gesungen. Der Arbeitsrhythmus während der Oliven-, Wein- und Tabakernte war frei und irregulär, sodass die Lieder hauptsächlich den Zweck erfüllten, die Arbeit leichter und weniger langweilig zu gestalten (Raheli 2005b: 151f). Rhythmische Arbeitslieder waren jene der *trappitàri*, der Männer, die nach der Weinernte die Trauben mit den Füßen zerstampften (Malecore 1997: 221).

Eines der bekanntesten Arbeitslieder ist *fimmene fimmene* (Frauen). Der Text spricht von der Arbeit der Frauen als Erntehelferinnen für die Großgrundbesitzer und ihre Behandlung durch die Vorgesetzten. Eine bekannte Strophe thematisiert sexuelle Gewalt gegenüber Frauen, denen es passieren konnte, dass sie schwanger von der Arbeit zurückkamen.

|                                                                                                   |                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Fimmene fimmene ca sciati allu tabbaccu<br>ne sciati doi e ne turnati quattru.                    | Frauen, die ihr auf die Tabakplantagen geht,<br>startet zu zweit und kommt zu viert zurück.                                   |
| Te l'aggiu ditta ca alla fabbrica non ci hai sci-<br>re<br>rria poi lu duca e te àusa lu mantile. | Ich habe dir gesagt, dass du nicht in die Lager-<br>halle gehen sollst, es kommt der <i>duca</i> und<br>hebt deinen Rock auf. |
| (Raheli 2005b: 154f)                                                                              |                                                                                                                               |

Jenes orale Repertoire für Tätigkeiten, die heute nicht mehr ausgeführt werden, wird als Volksmusik in Zweitem Dasein gepflegt (Folklore, volkstümliche Musik und Traditionspflege). Dies wären Lieder von speziellen Gruppen, wie der *tabacchine* (Tabakplantagenarbeiterin), der *trainieri* (Wagenlenker) oder *trappitàri* (Weinernte).

#### 4.3.3.3 Das rituelle Repertoire

Riten und Bräuche ordnen im Wesentlichen den Jahreszyklus und den Lebenszyklus des Menschen. Feste Gewohnheiten und Rituale werden in zeremoniellen sozialen oder religiösen Handlungen durchgeführt. Soziale Bräuche haben eine identitäts- oder sinnstiftende Funktion, dienen damit der Rollenzuweisung innerhalb der Gruppe und dem Gruppenzusammenhalt. In Italien ist für die Heirat und den Tod ein spezifisches musikalisches Repertoire vorhanden, für die Geburt nicht. Der Tod war der Anlass für rituelle Trauer (vgl. Magrini 2001).

Der bekannteste Ritus des Südens ist der Tarantismus. Die körperliche und psychologische Krise kann das ganze Jahr über auftreten. Das Ritual zur Heilung wird zu Hause ausgeführt, es werden Musiker eingeladen und der Heilige Paulus (San Paolo) wird um Gnade angefleht. Einige Tage bis zu einer Woche kann es dauern, bis das Flehen erhört wird und die Person erlöst ist, die

von nun an jährlich am 28. Juni zur Kapelle des San Paolo nach Galatina pilgert, um für die Erlösung zu danken (vgl. De Martino 2009).

Einen rituellen Kampf stellt die salentinische *scherma* dar, welche zu dem christlichen Fest Ferragosto am 15. August aufgeführt wird. Ferragosto ist das Fest Maria Himmelfahrt, einer von vielen Festtagen für die *Maria Adolorata*, die Muttergottes, diese zählen zu den religiösen und saisonalen Bräuchen, die ein eigenes Repertoire an Liedern und instrumentalen Stücken aufweisen.

Die *settimana santa* wird in Italien noch vor Weihnachten, als das größte religiöse Fest angesehen. Wie in Sardinien gibt es eine lebendige Tradition während der *settimana santa*, der heiligen Woche vor dem Ostersonntag. In der Woche finden Prozessionen statt, die den Leidensweg Christi darstellen, vielfach begleitet von Prozessionen der Maria Adolorata (z. B. in Gallipoli). In der Karwoche werden keine Glocken geläutet, dafür werden *troccole* (Holzklappern) verwendet.

#### 4.3.4 Instrumentale Musik

Die instrumentale Volksmusik stellt gegenüber dem Volksgesang etwas musikalisch Eigenständiges dar, wäre aber ohne das Volkslied undenkbar, denn der größte Teil der Instrumentalmelodien stammt aus dem jeweiligen nationalen oder internationalen Liedrepertoire. (Magrini 1996a: 1741)

Neben der Vokaltradition gibt es auch **vokal-instrumentale** und **rein instrumentale** Lieder. Ein spezifischer Instrumentalstil entsteht durch die Übernahme von Gesangsmelodien, die häufig so stark verändert werden, dass sie kaum noch wiedererkannt werden. Die reichen melismatischen Verzierungen fallen durch die Gebundenheit an einen Rhythmus weg. Die instrumentalen Formen basieren in Süditalien auf einer offenen improvisierten Form, „where the musical discourse uses a series of processes including repetition, variation and the connection of elements which may have no phrase-like character“ (Magrini 2001: 665).

Die mündlich tradierte italienische Instrumentalmusik (*musiche strumentali italiane di tradizione orale*) wird häufig zur Begleitung von Tänzen gespielt. Das Repertoire des Nordens unterscheidet sich sehr von dem Mittel- und Süditaliens. Die Begriffe *tarantella* in Süditalien, der *saltarello* in Mittelitalien und der *ballu* in Sardinien, bezeichnen eine Reihe von unterschiedlichen Tanzliedern. Die Begriffe sind sehr weit gefasst und bezeichnen charakteristische Lieder mit typischen choreographischen einer Region, deren Eigenschaften sehr stark differenziert sein können. Diese regionalen Musikstile tragen zur Stärkung der kulturellen Identität bei.

In Südeuropa findet sich die Praxis, den Tanz von mehreren nicht mittanzenden Sängern und Musikern zu begleiten, im Salento entspricht dies der *Ronda*. Bis zum Mittelalter wurde zu Volkstänzen gesungen, in späterer Zeit spielte auch die instrumentale Begleitung eine immer größere Rolle. Volkstänze werden gewöhnlich auf einer Fläche im Freien getanzt (Bröcker 1998b: 373f). Magrini schreibt dazu: „Instrumentale Volksmusik ist stets an einen (außermusikalischen) Zweck des Gemeinschaftslebens gebunden.“ (Magrini 1996a: 1745)

Neben den traditionellen Tänzen haben auch Unterhaltungstänze (*balli di intrattenimento*) aus der bürgerlichen Schicht wie Walzer, Polka, Schottisch, Mazurka, Einzug in das Volkstanzre-

pertoire gefunden. In vielen Ländern Europas haben diese Modetänze traditionelle Volkstänze abgelöst (Bröcker 1998b: 379f).

Il ballo è oggi in Italia un fenomeno di massa sia come occasione d'incontro e aggregazione che come forma di esibizione specialistica e spettacolare. (Staro 1996: 197; Der Tanz ist in Italien heute ein Massenphänomen. Sei es als Gelegenheit der Begegnung und Versammlung, wie als Form der virtuellen und öffentlichen Darbietung.)

In den 50er und 60er Jahren fand ein Revival der amerikanischen Tänze statt, die heute neben den lateinamerikanischen Tänzen auf dem nationalen Markt stark vertreten sind. Die Gesellschaftstänze waren auch auf dem Markt vertreten und wurden in Italien zu neuen populären und traditionellen Tänzen umfunktioniert. In einer Gruppe wird der Tanz zu verschiedenen Gelegenheiten und in anderen Funktionen ausgeführt. Zudem übertritt der traditionelle Tanz die Grenzen der sozialen oder ethnischen Gruppe, um auch außerhalb dieser existieren zu können.

La danza etnica e tradizionale, per essere riciclata all'interno di questa dinamica di mercato, dev'essere svuotata del proprio senso culturale: di per sé è infatti espressione di una struttura sociale diversa da quella del mercato mondiale, e richiede per la propria trasmissione l'esistenza di un gruppo sociale omogeneo e compatto. (Staro 1996: 199)<sup>39</sup>

Das Element, welches den Unterschied der verschiedenen Stile ausmacht, findet sich nicht nur im Tanz, sondern in der sozialen Funktion und im symbolischen Gehalt des choreographischen Events in der Gruppe. Ein traditioneller Tanz ist nach Staro nun jener, dessen choreografische Form einen Gewohnheitscharakter in einer Gruppe angenommen hat und als Ausdrucksform dieser erkannt werden kann. Der ethnische Tanz ist ebenso ein Produkt zur Identifikation der Kultur und der Zugehörigkeit einer ethnischen Gruppe. Er enthält in der sozialen Praxis sowohl symbolische, als auch zeremonielle Werte (Staro 1996: 200).

#### 4.4 Systematik

Zusammengefasst ergibt sich so eine Kategorisierung der salentinischen Volksmusik nach Genres (Agamennone und Montinaro), die in unterschiedlichem Kontext aufzufinden sind (Bröcker) und nach inhaltlichen und textlichen untergliedert werden können (Magrini). Die Klassifikation diene als Erleichterung, das aufgenommene Material während der Feldforschung zu benennen. Sie ist ein Entwurf und kann noch nicht als vollständig erachtet werden.

Agamennone nennt folgende Genres: a) die Musik des Tarantismus, b) Tänze zur Unterhaltung (*balli di intrattenimento: valzer, polka, scotis*), c) erzählende Lieder (*storia*), d) Wiegenlieder (*ninne nanne*), e) Totenklagen (*lamenti funebri*), f) Gesänge der *trainieri* (Wagenlenker, Warentransporteure mit Pferdekarren), g) Epik der Bauern, h) religiöse Lieder und i) das neue Volkslied (*nuova canzone popolare*). Die Ordnungen von Bröcker und Magrini beinhalten zusammengefasst und aufgelistet folgende Kriterien:

---

39 Der ethnische und traditionelle Tanz muss von seinem eigenen kulturellen Sinn entleert werden, dass er innerhalb dieser Dynamik des Marktes verwertet werden kann. In sich ist er nämlich Ausdruck einer sozialen Struktur, die sich vom Weltmarkt unterscheidet und deshalb für eine Übertragung, die Existenz einer sozial homogenen und kompakten Gruppe benötigt.

## **I. Kontext**

- (1) Erstes Dasein
- (2) Zweites Dasein
  - a. Folklore
  - b. Volkstümliche Musik
  - c. Traditionspflege

## **II. Aufführungspraktiken**

- (1) Vokal Einstimmig
- (2) Vokal Mehrstimmig
- (3) Vokal-instrumental
- (4) Instrumental

## **III. Inhalt**

- (1) Erzählende Lieder
- (2) Poetisches Repertoire
- (3) Rituelle Lieder

## **IV. Sprache**

- (1) Italienische Lieder (Literatursprache) öffentlich
- (2) Dialektale Lieder (lokaler Dialekt) privat
  - a. Salentinisch
  - b. Griko
- (3) gemischte Italienisch-Dialektale Lieder

Das Repertoire des Tarantismus wird inhaltlich den rituellen Liedern zugeordnet. Das Genre für den musikalischen Exorzismus ist die vokal-instrumental und instrumental vorgetragene *pizzica taranta*. Sie tritt auch als solistischer Gesang, der von Händeklatschen begleitet wird auf. Die Texte beziehen sich inhaltlich auf den Tarantismus und werden im lokalen Dialekt gesungen. Im Kontext des Tarantismus wurden neben dem spezifischen Repertoire auch Totenklagen oder Lieder melancholischen Inhalts im Ritual angewandt. Der Tarantismus existiert heute vermutlich noch vereinzelt in seinem funktionalen Kontext, tritt aber viel häufiger als folkloristische Darstellung oder im Zuge einer Traditionspflege auf.

Die Pizzica ist ein Unterhaltungstanz, der vokal-instrumental und instrumental begleitet wird. Die dialektalen Texte gehören dem poetischen Repertoire an, was bedeutet, dass Text und Musik keine Einheit bilden und ein unabhängiger Bestand an Melodien und Elfsilbern vorhanden ist. Die Pizzica gibt es in beiden Daseinsformen, deren Ausprägungen in dieser Arbeit erläutert werden.

Tabelle: Musiken im Salento

|      | a) Musik des Tarantismus  | b) Tänze zur Unterhaltung | c) erzählende Lieder |
|------|---------------------------|---------------------------|----------------------|
| I.   | (1) Erstes Dasein         | X                         | X                    |
|      | (2) Zweites Dasein        |                           | X                    |
|      | a. Folklore               |                           |                      |
|      | b. Volkstümliche Musik    |                           |                      |
|      | c. Traditionspflege       |                           |                      |
| II.  | (1) Vokal Einstimmig      |                           | X                    |
|      | (2) Vokal Mehrstimmig     |                           | X                    |
|      | (3) Vokal-instrumental    | X                         |                      |
|      | (4) Instrumental          | X                         |                      |
| III. | (1) Erzählende Lieder     |                           | X                    |
|      | (2) Poetisches Repertoire | X                         |                      |
|      | (3) Rituelle Lieder       | X                         |                      |
| IV.  | (1) Italienisch           | X                         |                      |
|      | (2) Dialekt               |                           |                      |
|      | a. Salentinisch           | X                         | X                    |
|      | b. Griko                  | X                         | X                    |
|      | (3) Hochsprache-Dialekt   | X                         | X                    |

|      | d) Wiegenlieder           | e) Totenklagen | f) Gesänge der <i>trainieri</i> | g) Epik der Bauern |
|------|---------------------------|----------------|---------------------------------|--------------------|
| I.   | (1) Erstes Dasein         | X              |                                 |                    |
|      | (2) Zweites Dasein        |                |                                 |                    |
|      | a. Folklore               | X              | X                               | X                  |
|      | b. Volkstümliche Musik    | X              | X                               | X                  |
|      | c. Traditionspflege       | X              | X                               | X                  |
| II.  | (1) Vokal Einstimmig      | X              | X                               | X                  |
|      | (2) Vokal Mehrstimmig     | X              |                                 | X                  |
|      | (3) Vokal-instrumental    |                |                                 |                    |
|      | (4) Instrumental          |                |                                 |                    |
| III. | (1) Erzählende Lieder     | X              |                                 | X                  |
|      | (2) Lyrische Lieder       | X              | X                               | X                  |
|      | (3) Rituelle Lieder       | X              |                                 |                    |
| IV.  | (1) Italienisch           |                |                                 |                    |
|      | (2) Dialekt               |                |                                 |                    |
|      | a. Salentinisch           | X              | X                               | X                  |
|      | b. Griko                  | X              | X                               | X                  |
|      | (3) Italienisch-Dialektal |                |                                 | X                  |

|      | h) religiöse Lieder       | i) neues Volkslied |
|------|---------------------------|--------------------|
| I.   | (1) Erstes Dasein         | X                  |
|      | (2) Zweites Dasein        |                    |
|      | a. Folklore               | X                  |
|      | b. Volkstümliche Musik    | X                  |
|      | c. Traditionspflege       | X                  |
| II.  | (1) Vokal Einstimmig      | X                  |
|      | (2) Vokal Mehrstimmig     | X                  |
|      | (3) Vokal-instrumental    | X                  |
|      | (4) Instrumental          | X                  |
| III. | (1) Erzählende Lieder     | X                  |
|      | (2) Lyrische Lieder       | X                  |
|      | (3) Rituelle Lieder       | X                  |
| IV.  | (1) Italienisch           | X                  |
|      | (2) Dialekt               |                    |
|      | a. Salentinisch           | X                  |
|      | b. Griko                  | X                  |
|      | (3) Italienisch-Dialektal | X                  |

## 5 Die gesellschaftliche und musikalische Verortung der Pizzica im Salento

### 5.1 Der Tarantismus

#### 5.1.1 Begriffsklärung

Quante congetture, quante opinioni, quante ipotesi, quante superstizioni sono state formulate dagli studiosi antichi e moderni in merito al tarantolismo, per trovare l'origine di questa superstizione! (Torsello 2013; Wie viele Vermutungen, Meinungen, Annahmen und Vorstellungen sind von den antiken und modernen Gelehrten über den Tarantismus geäußert worden, um den Ursprung dieses Aberglaubens zu finden.)

Eine Beschreibung des Tarantismus in seiner Ganzheit würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, daher werden in diesem Kapitel ausgewählte Aspekte mit Literaturverweisen für eine vertiefende Auseinandersetzung behandelt.<sup>40</sup> Im Zitat spricht der Direktor der *Notte della Taranta* Sergio Torsello, die zahlreichen Hypothesen über den Tarantismus an, die vor allem in der Literatur der letzten zwanzig Jahren über das Ritual erstellt worden sind. In einer kritischen Betrachtung des komplexen kulturellen Ausdrucks schreibt Horden: „Tarantism is an ‘overdetermined’ phenomenon, a mutable complex of many different elements – literary, musical, medical, social, psychological.“ (Horden 2000b: 252f)

Der Tarantismus (*tarantismo*, *tarantolismo*)<sup>41</sup> ist ein musikalisches, choreographisches und farbliches Ritual zur Heilung von giftigen Spinnenbissen. Die Taranta wird zu einem Symbol für giftige Bisse von Spinnen, Schlangen oder Skorpionen. Die spezifische Musik des Rituals ist die Tarantella, ihr werden in diesem Kontext heilende Kräfte zugesprochen. Im Salento wird sie *pizzica taranta* genannt. Neben den auditiven führen visuelle, tänzerische und olfaktorische (den Geruchssinn betreffende) Mittel zu veränderten Bewusstseiszuständen, was die Tarantella als ekstatischen oder Besessenheitsritus und -tanz charakterisiert (Cofini 1998: 413). Bunte Tücher stellen den farbigen Exorzismus dar. Die Farbe des Taschentuchs entspricht jener für den Biss verantwortlichen Taranta und hilft den Betroffenen geheilt zu werden (vgl. Torsello 2013). Die Tamburelli werden mit bunten Bändern geschmückt (*zagareddhe*), die dem Heiligen Paulus (oder Rocco) geweiht sind.

Im Gegensatz zur heute geringeren geographischen Verbreitung, hat sich das wissenschaftliche Interesse am Tarantismus in den letzten Jahrhunderten gesteigert. Eine große Anzahl an Mediziner\*innen, Philosophen und Historikern beschäftigte sich mit der Anatomie der Spinne, beschrieben und untersuchten die auftretenden Fälle, oder versuchten die Kontextualisierung in den christlichen Glauben zu rekonstruieren. Die ideologischen und kulturellen Aspekte wurden bei der medizinischen Betrachtungsweise in den Quellen ab 1600 unterbewertet.

---

40 Zum Einstieg in die Materie wird das Grundlagenwerk *La terra del Rimorso* von De Martino 1961 (5. Auflage 2009) empfohlen, sowie die aktuellen Publikationen von Lüdke (2009) und Daboo (2010).

41 In den deutschsprachigen Quellen ist der Tarantismus auch als Tarentismus, Tarentulismus oder Tarantulismus zu finden.

Während dem Tarantismus in schriftlichen Quellen große Aufmerksamkeit zukam, gab es in Süditalien noch weitere ähnliche musikalisch-choreografische Heilzeremonien, die weniger beachtet wurden. So findet man etwa über San Donato in Montesano Salentino, San Venzio in Vallepietra (Abruzzen) und San Domenico di Cucullo (Abruzzen) (De Simone 1876: 56) deutlich weniger Informationen als über den Tarantelkult. Die Gründe hierfür sind unbekannt (Montinaro 2005: 52f).

Es wird vermutet, dass Besessenheitsriten wie der Tarantismus im späten Mittelalter fast im gesamten Mittelmeerraum verbreitet waren.<sup>42</sup> Bis vor einigen Jahrzehnten, vereinzelt auch heute noch, wird der Tarantismus am 28. Juni in Galatina (und auch in Acaya) durchgeführt (De Giorgi 2004: 186ff). Die Feierlichkeiten dauern drei Tage an. 1996 trat ein erneuter Fall von Tarantismus im Salento auf, der in der Lokalzeitung Schlagzeilen machte. Labortests wiesen einen Spinnenbiss nach. Im Anhang von Chiriatti (1997) wurde der medizinische Bericht, gemeinsam mit Interviews von den Doktoren und dem Patienten publiziert.

Der allgemeinen Auffassung nach liegen die Wurzeln des Tarantismus in den ekstatischen Kulturen des antiken Griechenland (Cofini 1998: 413, Schedtler 1994: 184f). Die Tatsache, dass Süditalien ein Teil der Magna Graecia war, schien Grund genug zu sein, die Herkunft aus den griechischen Kulturen von Dionysos, Korybanten und Orpheus herzuleiten. Eine andere Theorie ist jene des deutschen Musikwissenschaftlers Marius Schneider (1948, ital. Auflage 1999), er sieht Verbindungen zu den Ritualen der Megalithkultur.

Peregrine Horden entgegnet diesen Theorien, dass sich antike Kulte niemals über Jahrhunderte hinweg hätten halten können, ohne dass sie in Aufzeichnungen festgehalten werden. Es konnten keine überzeugenden Argumente für eine Alt-griechische Herkunft gefunden werden. Somit ist es wahrscheinlicher, dass sich der Tarantismus in seiner heutigen Form in der Renaissance herausgebildet hat, weil dort auch die ersten schriftlichen Nachweise des Rituals entstanden sind (Horden 2000b: 253). Es bleibt dennoch nicht auszuschließen, dass die antiken Glaubenswelten der Griechen, Römer und Messapier einen Grundstein für die Entwicklung des Tarantismus gelegt haben.

### 5.1.2 Erste Quellen über den Tarantismus im südlichen Apulien

Zu den ältesten schriftlichen Quellen, in denen der Biss einer Spinne, einer Schlange oder eines Skorpions erwähnt werden, zählen die Berichte des griechischen Geographen Strabo (ca. 63 v. Chr. - 23 n. Chr.), die im Mittelalter von Goffredo Malaterra verfasste *Historia sicula* (1064), sowie Berichte über den ersten Kreuzzug (1096-1099) von Albertus Aquisgranensis (Cofini 1998: 413). Diese Quellen beinhalten jedoch keine Nachweise, dass die giftigen Bisse mit einem musika-

---

42 Gala 2003: 8; „Sin dal Medioevo la Puglia è la terra elettiva del tarantismo; ma il fenomeno di curare i morsi velenosi di ragni, scorpioni, rettili ed insetti con la musica e la danza era diffuso nei secoli scorsi in tutto il Sud e nel Centro Italia e nelle isole fino alla Spagna e ad altri paesi mediterranei.“

schen Ritual geheilt wurden, es finden sich viel mehr Nennungen medizinischer Tinkturen und verschiedener Methoden, die zur Heilung eingesetzt wurden.<sup>43</sup>

Die erste bekannte Quelle über den apulischen Tarantismus ist laut Imbriani ein Eintrag im *Sertum papale de venenis* (1362) von Guglielmo De Marra (da Padova), eine medizinische Schrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. De Marra beschreibt die therapeutische Musik zur Heilung von Spinnenbissen, wie sie im späten Mittelalter als Besessenheitstanz im bäuerlichen Brauchtum und vereinzelt auch im höfischen und kirchlichen Kontext bekannt war. In dieser Quelle findet sich auch der erste Hinweis zur Verbindung der Bezeichnung *tarantola* mit der Hafenstadt Taranto (Imbriani 2005: 133).

Interessanterweise finden sich in Quellen aus demselben Zeitraum (1374) im deutschsprachigen Raum Berichte über Tanzepidemien in den Gebieten um Rhein und Mosel, die Veits- oder Johannestanz genannt wurden. Anna Opela schreibt dazu in ihrer Dissertation: „Die Tanzepidemie begann nach der ‚Limburger Chronik‘ zu ‚mittesomer‘, also um den 24. Juni im Rheinland, trat nach Radulphus v. Rivo zum Kirchweihfest am 2. Juli in Aachen und zu Maria Geburt (8. Sept.) in Köln auf.“ (Opela 1990: 6) Weiter heißt es in der Limburger Chronik, dass Menschen „von heißer naturen“ (Opela 1990: 6), Männer und Frauen jeden Alters, halbnackt durch die Straßen sprangen und eine Abneigung gegen rote Gewänder zeigten. Die Aversion gegen die Farbe Rot tritt auch im Tarantismus als Merkmal auf.

Ein weiterer Aspekt, der beide Phänomene verbindet, ist ihr Auftreten. Sowohl die Tanzepidemie, als auch der Tarantismus traten im Sommer auf und wurden die Tage um die Sommer-Sonnenwende festgelegt. Diese Fixierung auf bestimmte Tage entstand durch die Kirche, die das Phänomen in die zeitliche Ordnung des Kirchenjahres eingliederte. Während die Tänze der Tanzepidemie im deutschen Raum bereits kurz nach Beginn ihres Auftretens die Bezeichnungen Veits- oder Johannistänze erhielten, vollzog sich die Verbindung zwischen dem Tarantismus und San Paolo, dem Schutzheiligen der Tarantate, nach den heute bekannten Quellen erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Für die Kirche war der Tarantismus zunächst ein magisch-abergläubisches Phänomen, dem kaum Beachtung entgegen gebracht wurde. In den Jahren 1500-1600 wurde er in offiziellen Dokumenten nicht genannt, ignoriert oder nicht genug gefürchtet (vgl. O. A. 2001).

Der Heilige Paulus wurde zum Heiler und Beschützer der Besessenen, der sie von ihrem dunklen Leiden befreit, das sie unterdrückt. Durch die Aufnahme in die Kirche ist der Tarantismus zu einer religiösen Äußerung geworden, Spedicato sieht darin den Grund, dass das Ritual so lange praktiziert wurde. In seinem Artikel stellt Spedicato die These auf, dass der Tarantismus ab ungefähr 1720 unter den Schutz des Heiligen Paulus gestellt wurde. Wann der Prozess der Eingliederung abgeschlossen war, kann nicht exakt rekonstruiert werden. Die Protektion der Stadt Galatina vor dem Tarantismus wird erstmals bei Nicola Caputi (*De tarantulae anatome et morsu*) im

---

43 Frembgen erörtert in seinem Artikel *The Scorpion in Muslim Folklore* (2004: 11f) unter anderem die Heilungsmethoden von Skorpion-Bissen und findet im gesamten muslimischen Raum kein musikalisches Ritual, das diese Funktion erfüllen würde.

Jahr 1741 erwähnt. Dies könnte die Legitimation des Kultes bedeuten (Spedicato 2001: 19; vgl. Agamennone 2005, De Martino 2009: 251).

Swinburne (Forster 1785) sieht im Exorzismus die Möglichkeit, das antike griechische Ritual der Bacchus-Priesterinnen<sup>44</sup> fortzuführen:

Die Einführung des Christenthums schaffte alle öffentlichen Vorstellungen dieser heidnischen Gebräuche ab, und kein Frauenzimmer durfte nun weiter die rasende Rolle einer Bachantin spielen. Unwillig, ein so beliebtes Vergnügen aufzugeben, bedienten sie sich eines anderen Vorwandes, und die Besetzung eines bösen Geistes, gab ihnen wohl eine gute Gelegenheit dazu. (Forster 1785: 497)

Die meisten frühen Quellen über den Tarantismus stammen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Zur genaueren Betrachtung dieser frühen Quellen liegt ein Auszug eines deutschsprachigen medizinischen Hefts als Kopie vor, das vermutlich aus dem Jahr 1667 stammt.<sup>45</sup> Das Heft behandelt die Heilungsmethoden von giftigen Bissen, darunter auch den Tarantelbiss, der eine besondere Art der Heilung durch Musik erfordert:

Die Tarantula ist eine Erdspinne in dem Königreich Neapolis, den Schnittern<sup>46</sup> sehr gefährlich, verletzt die Menschen in den Hundestagen am meisten mit einem wunderbaren Gift, dass man wider diesen keine andere Arzeney erfinden können, als dass man dem armen Menschen, so gebissen worden, mit vielen und mancherley Pfeifen und anderen musikalischen Instrumenten aufspielt. Derselbe nun, ob er gleich sonst aller Sinne beraubt ist, erhebet sich doch, sobald er den Schall der Musik höret [...] von der Erden, und fängt an nach der Musik zu tanzen, ja so bald die Musik aufhöret, kommt er wieder von sich selber und ist ganz ohne Vernunft, und wenn man wieder musizieret, fährt er wieder viel heftiger zu tanzen fort. (Anonymus 1667: 389f)

Durch die damalige Erklärung, dass der Biss nur durch Musik geheilt werden kann, liegt in der mechanischen Kraft der Musik, die die Luft erregt und die Seele berührt, wurde der Musik eine entscheidende Rolle innerhalb des Rituals zugesprochen. Die damalige Erklärung, warum der Biss nur durch Musik geheilt werden kann, lag an der mechanischen Kraft der Musik, die die Luft erregen konnte und damit die Seele berührte.

Die damalige Erklärung, dass der Biss nur durch Musik geheilt werden kann, lag an der mechanischen Kraft der Musik, die die Luft erregte und die Seele berührte. Die Körpersäfte der Person erhitzen sich durch das Springen und Tanzen, sodass die giftigen Dünste ausgehaucht wurden. Warum es zu einer jährlichen Wiederholung des Rituals kommen konnte, lag an der Tatsache, dass das Gift nach einem Ritual nicht vollständig aus dem Körper entfernt war und somit mussten die Gebissenen das Gift einfach von Jahr zu Jahr stückweise aushauchen (Anonymus

---

44 Bacchus ist die lateinische Bezeichnung für Dionysos, den Gott des Weines, der Freude, Trauben, Fruchtbarkeit und Ekstase aus der griechischen Mythologie.

45 Der Zustand der Quelle so schlecht, dass relevante Seiten für Quellenangaben fehlen und auch über das Jahr nur eine Vermutung, im Zusammenhang mit der letzten erhaltenen Seite des Hefts erstellt werden konnte. Der Verfasserin liegt eine Kopie vor.

46 Schnitter ist eine alte Bezeichnung für Mäher; Erntehelfer, die das Getreide mit der Sichel oder Sense abgeerntet haben. Sie waren saisonale Wanderarbeiter, die sich gesellschaftlich auf einer niedrigen Stufe befanden.

1667: 396, vgl. Kircher 1643). Bei Kircher (1643) steht dazu (deutsche Übersetzung von Hirschen 1662):

Wenn aber das Gift also tief eingewurzelt hat, dass es in einem Tantz nicht kann ausgetriben werden, muss man so lang und viel, auch etliche Jahr anhalten, bis nach und nach durch die Bewegung ein stück weggeht, endlich das Gift gantz verzehret wird.

Beide Quellen sprechen davon, dass eine musikalische Kur von Nöten ist, um den Tod abzuwenden. „Und ist demnach gewiss, wenn man das Gifft nicht durch Musik ausdünsten kann, dass es alsdann um den Gestochenen geschehen sey, und er entweder sterben, aber doch ein elendes Leben führen müsse.“ (Anonymus 1667: 394)

Einige Gelehrte zweifelten die Giftigkeit der Spinne an, sodass Experimente durchgeführt wurden, um diese nachzuweisen. Athanasius Kircher schreibt von einem Spanier, der sich selbst von einigen Spinnen beißen ließ und nachdem er von der giftigen Spinne gebissen wurde, „große Schmerzen und Todesangst“ gefühlt hat. Die Musiker spielten ihm verschiedene Harmonien vor, doch keine hat gewirkt, und die Erklärung dazu ist, dass sich die verschiedenen Spinnengifte in seinem Körper vermischt haben und er zwar tanzte, aber nicht mehr geheilt werden konnte und verstarb. Kircher kommt zum Schluss, „wann das Gift durch die Music nicht ausgeschwitz wird, so kann ein solcher Mensch nicht leben.“ (Hirschen 1662)

Anscheinend erhitzen sich die Körpersäfte auch bei der gefangen genommenen „Tarantul-Spinne“, wenn diese mit Musik bespielt wurde (Anonymus 1667). Athanasius Kircher schreibt dazu, dass die Erdspinne zwar anfänglich nicht tanzte, aber sobald der Musiker anfang zu spielen,

hat das Thierlein durch vieles aufhüpfen und bewegen deß gantzen Leibs nicht allein Lust bekommen nachzutantzen [...], hat der Harpfenspieler aufgehört zu spielen, hat es auch aufgehört zu tanzen. Daher ists geschen zu Tarent, dass die Musicanten, [...] , geforschet und gefragt, wo, an welchem Ort, in welchem Feld, von welcher Spinnen, weiß farb, sie seien gebissen und vergiftet worden; wann solches geschehen, sind die medici cithadoedi alsbald an denselben Ort gangen, [...] , da haben sie nun auf mancherlei weis gespielt, und dabei wunder gesehen, wie bald diese, bald jene mit einander getantz. (Hirschen 1662)

Die historischen Schriften weisen alle die gleiche Erklärungsnot auf, was die Giftigkeit der Spinnen anbelangt, die weder bewiesen noch widerlegt werden konnte. Baglivi zitiert Kircher, aber er glaubt selbst nicht, dass die Spinne wegen ihres Giftes zu tanzen beginnt, sondern dass es an den Schallwellen liegt, die das Tier zur Bewegung animieren. Er führte einen Versuch durch und ließ ein Kaninchen von der Spinne beißen, um zu sehen ob es zur Musik tanzen würde. Das Kaninchen fing nicht an zu hüpfen oder zu tanzen, es bewegte sich gar nicht. Baglivi schlussfolgerte, dass das Gift der Spinne wohl nur in Apulien giftig sei und dort sogar zum Tode führen kann. Wird die Tarantel aber in ein anderes kälteres Klima gebracht, sind die Auswirkungen des Giftes nicht mehr stark (Merico 1999: 75ff).<sup>47</sup>

---

47 Merico 1999: 77; „È probabile pertanto che nella sola Puglia quel veleno produca gli effetti mirabili della saltazione, nel qual luogo viene innalzato al debito grado di esaltazione dagli urentissimi calori del sole; non così negli altri paesi stabiliti forse sotto un clima più frigido.“

Baglivi (1695) liefert einen interessanten Aspekt, indem er die Symptome des Tarantismus auch bei Personen fand, die an Malaria erkrankt waren. Die Malaria war im Salento bis zur weitgehenden Trockenlegung der Sümpfe durch Mussolini und die Anlegung von Seen (z. B. Alimini Seen) in Küstennähe stark verbreitet. Ob Baglivi hinter dem Tarantismus tatsächlich die Malaria vermutete, kann anhand seiner vagen Formulierung jedoch nicht festgestellt werden:

i sintomi di coloro che sono morsi dalla tarantella, nel primo insulto del veleno sono simili a quelli che sogliono osservarsi nella febbre maligna per coagulamento; quali sono l'angoscia del cuore, la difficoltà del respirare, l'oppressione quasi totale del polso, i repentino e quasi fatale annientamento delle azioni animali e vitali. (Merico 1999: 59)<sup>48</sup>

Die ersten Symptome des Tarantismus sind Appetitlosigkeit und Unwohlsein im Allgemeinen. Der Biss wird nicht immer wahrgenommen, somit passiert auch die Diagnose nicht automatisch. Nachdem sich das Unwohlsein erstmals gezeigt hat, treten weitere Symptome dazu, wie Fieber und unkontrolliertes Erbrechen, der Kranke liegt wie besinnungslos im Bett, atmet schwer und seufzt zuweilen laut auf.

### 5.1.3 De Martino und der Tarantismus

Si tratta di una formazione religiosa 'minore' prevalentemente contadina ma coinvolgente un tempo anche ceti più elevati, caratterizzata dal simbolismo della taranta che morde e avvelena, e della musica, della danza e dei colori che liberano da questo morso avvelenato. (De Martino 2009: 35)<sup>49</sup>

De Martino beschreibt den Tarantismus als historisch-religiöses Phänomen, das im Mittelalter entstanden ist und sich bis vor einigen Jahrzehnten auf der salentinischen Halbinsel gehalten hat.<sup>50</sup> Der tatsächliche Zeitpunkt des Bisses fand üblicherweise während der heißen Jahreszeit statt, „da maggio ad agosto, coincideva con un periodo intenso di lavori agricoli, e soprattutto con la mietitura, con la spigolatura, con la trebbiatura.“ (De Martino 2009: 72; von Mai bis August, und fällt mit der Zeit der intensiven Feldarbeit zusammen, vor allem mit dem Mähen, Ährenlesen und Dreschen.)

Auf den Biss folgt das Heilungsritual im privaten Rahmen, meist im Haus der Tarantati selbst (*cura domiciliare*). Der Taranta werden bestimmte Eigenschaften zugeschrieben, wie die Neigung zu einer Farbe, einer Melodie und zu einem Rhythmus. Wie das Gift, das mit dem Biss in die Körper eindringt, geht das Verlangen nach Melodie, Tanz und Farben auf die Betroffenen über.

Ha una tonalità affettiva particolare, che si riflette in chi è stato morso: vi sono così tarante "ballerine" e "canterine", sensibili alla musica, al canto e alla danza, e vi sono anche tarante

---

48 Die Symptome derjenigen, die von der kleinen Tarantel gebissen werden, sind beim ersten Eintreten des Giftes ähnlich wie jene der Malaria: Qualen des Herzens, Atembeschwerden, die fast völlige Unterdrückung des Herzschlages und plötzliches Versagen der Lebenszeichen.

49 Es handelt sich um ein „kleines“ religiöses, hauptsächlich bäuerliches Phänomen, aber es gab auch eine Zeit, in der Menschen aus der höheren Schicht involviert waren. Der Tarantismus wird durch das Symbol der Taranta charakterisiert, die beißt und vergiftet, und durch die Musik, den Tanz und die Farben, welche von diesem giftigen Biss befreien.

50 Hier soll noch einmal auf Horden verwiesen werden, der auch eine mittelalterliche Herkunft als zu früh erachtet (Horden 2000b: 253).

“tristi e mute”, che richiedono “nenie funebri” e altri canti melancolici; vi sono poi tarante “tempestose” che inducono le loro vittime a “fare sterminio”, o “libertine” che stimolano a mimare comportamenti lascivi; e infine tarante “dormienti”, resistenti a qualsiasi trattamento musicale. (De Martino 2009: 82f)<sup>51</sup>

Die Wirkung des Giftes auf den Organismus lässt erst dann nach, wenn die Taranta nach der kämpferischen Phase der Choreografie zertreten wurde und somit tot ist. Die Taranta infiziert die Gebissenen im Sommer und kann auch im folgenden Sommer wieder beißen (*ri-morda*), was bedeutet, dass die Taranta noch nicht getötet worden ist, oder ihre Wirksamkeit auf ihre Schwestern oder Nachfahren übertragen hat (De Martino 2009: 195).

Die jährliche Wiederholung findet zum Fest der heiligen Petrus und Paulus (*SS. Pietro e Paolo*) am 28. Juni in Galatina statt. Die Feierlichkeiten dauern vom 28. bis 30. Juni. In der entweihten Kapelle von San Paolo durchleben die Tarantati Krise (*rimorso*) und Heilung erneut, öffentlich und im Kontext des Christentums. Im Sommer 1959 fand das Team von De Martino 37 Tarantati in Galatina vor (De Martino 2009: 63f).

Uno dei caratteri fondamentali del tarantismo, concordemente attestato dai vari autori dal '600 in poi, era la ripetizione possibile e di fatto molto frequente, della crisi e della cura ogni anno, per un numero variabile di anni: vi era un primo morso curato a domicilio mediante l'impegno della musica, della danza e dei colori, ma ogni anno la crisi e la cura tendevano a rinnovarsi, producendosi in tal modo una serie regolare periodica di “ri-morsi” e di “svelenamenti”. (De Martino 2009: 68)<sup>52</sup>

Die Heilmusik des Tarantismus ist die *pizzica taranta*. Die Musiker wurden öffentlich bezahlt und mussten herausfinden, welchen Rhythmus und welche Melodie im jeweiligen Fall am besten geeignet ist (farbig, singend, tanzend, lasziv, traurig, stumme Tarantel, Kapitel 6.2.2), um die gebissene Person zum Tanzen zu bewegen, sodass diese geheilt werden konnte. Für den Effekt der Musik auf den Körper der Gebissenen gibt es im salentinischen den Ausdruck *scazzicare* (*risvegliare, eccitare*), was soviel bedeutet wie wieder (auf)wecken oder aufregen (Imbriani 2008: 5, Chiriatti 1995). Mit der richtigen Melodie wird das Gift der Spinne im Körper stimuliert und schwingt mit der Musik mit, bis es den Körper verlässt. Die Tarantati waren gezwungen den Tanz der kleinen Tarantel zu tanzen, sich mit der Spinne zu identifizieren und sie schließlich zu zertreten.

Infatti per far “crepare” o “schiattare” la taranta occorre soprattutto mimare la danza del piccolo ragno, cioè la tarantella: occorre cioè danzare col ragno, essere anzi lo stesso ragno che

---

51 Sie hat eine charakteristische emotionale Tonalität, welche sich in den Gebissenen widerspiegelt: es gibt so „tanzende“ und „singende“ Tarante, die sensibel auf Musik, Gesang und Tanz reagieren, und es gibt auch „traurige“ und „stumme“ Tarante, die nach Totenklagen oder anderen melancholischen Gesängen verlangen; dann gibt es „stürmische“ Tarante, die ihre Opfer zu Zerstörung verleiten, oder „zügellose“, die zu einem lasziven Verhalten anregen; und schließlich „schlafende“ Tarante, die gegen jegliche musikalische Behandlung resistent sind.

52 Eine der wesentlichen Charakteristika des Tarantismus, stimmen die Autoren vom 17. Jh. an überein, ist die mögliche jährliche Wiederholung und de facto oft auftretende Krise und Behandlung, für eine veränderliche Anzahl an Jahren. Es gab einen ersten Biss, der in einer häuslichen Heileremonie mittels Musik, Tanz und Farbe behandelt wurde und in den darauffolgenden Jahren wiederholten sich die Krise und die Behandlung in einer Serie von regulären periodischen „Wieder-Bissen“ und „Wiedervergiftungen“.

danza, secondo un'irresistibile identificazione; ma, al tempo stesso, occorre far valere un momento più propriamente agonistico, cioè il sovrapporre e imporre il proprio ritmo coreutico a quello del ragno, costringe il ragno a danzare sino a stancarlo, inseguirlo fuggente davanti al piede che incalza, o schiacciarlo a calpestarlo col piede che percuote violentemente il suolo al ritmo della tarantella. (De Martino 2009: 8)<sup>53</sup>

Bezugnehmend auf Nicola Caputo schreibt De Martino 1961, dass sich das Szenario seit Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn seiner Forschung stark verändert hat. Caputo beschreibt, dass die private Zeremonie sowohl im Freien, als auch im Haus vollzogen werden konnte und dafür ein eigener „Heiliger Ort“ geschaffen wurde. Der offene Platz, oder das Zimmer, wurde mit Ästen und Bändern ausgeschmückt, im Raum wurde ein Kessel mit Wasser aufgestellt. Das Wasser hat auch in den 1960er Jahren noch eine Bedeutung, wie am Brunnen der Kapelle in Galatina erkennbar ist. Die Leidenden tranken daraus Wasser und urinierten in eine Ecke, was als Synonym für ihre Reinigung gelten kann.

Das Forscherteam um Ernesto de Martino beobachtete den Tarantismus an den beiden Tarantate Maria und Rosaria aus Nardò. Maria aus Nardò war zur Zeit der Forschung 29 Jahre alt und lebte mit ihrem Mann in einer kinderlosen Ehe. Der Mann war an Tuberkulose erkrankt und deshalb meist arbeitslos. Maria war Analphabetin und verdiente ihr Geld als Tabakpflückerin und Ährenleserin (*raccoglitrice di tabacco e spigolatrice*). Sie wurde im Alter von 18 Jahren das erste Mal gebissen, weil ihre erste Liebe nicht erwidert worden war und versuchte damit erfolglos der Heirat mit ihrem kranken ungeliebten Mann zu entgehen, indem sie behauptete die Frau des Heiligen Paulus zu sein. Im Gespräch mit dem Heiligen Paulus billigte dieser die Heirat mit dem Bauern, sie wurde wiederholt gebissen und Paulus forderte einen jährlichen Tribut. Maria durchlebte ihre Krise jedes Jahr um die gleiche Zeit wieder (De Martino 2009: 383, Schedtler 1994: 190f).

Die Musiker waren zwei Brüder, die einen Friseurladen in Nardò betrieben und für Tarantati spielten. Das kleine Orchester bestand aus einem Gitarristen, einem Ziehharmonikaspieler, einer Tamburellospielerin und dem Violinisten Friseur Gigi Stifani. Solange der Heilige nicht die Gnade erteilt, wird die Zeremonie am folgenden Tag fortgesetzt. Nach der erteilten Gnade spielen die Musiker noch eine Tarantella zum Dank an den Heiligen und um zu schauen, ob die Tarantata wirklich gesund war und nicht mehr zur Musik tanzte. Das Forscherteam begleitete Maria mit ihrem Auto nach Galatina, wo diese dem Heiligen in seiner Kapelle dankte, Wasser aus dem heiligen Brunnen trank und das gesammelte Geld spendete.

Der erste Biss passierte direkt nach der Enttäuschung der ersten Liebe. Der Heilige Paulus forderte sie auf seine Frau zu werden und steht somit als Symbol für eine erfüllte Liebe im Himmel, die ihr im gegenwärtigen Leben verwehrt blieb. Da sie jedoch aufgrund der kulturellen Wer-

---

53 Es erfordert, um die Taranta zu töten oder zerdrücken, den Tanz der kleinen Tarantel zu imitieren, die Tarantella. Mit der Spinne tanzen und gleichzeitig selbst die tanzende Spinne zu sein und sich total mit ihr zu identifizieren. Im gleichen Moment ist es ein kämpferischer Akt, die Überlappung und Behauptung des eigenen choreografischen Rhythmus gegenüber dem der Spinne, der sie zwingt bis zur Ermüdung zu tanzen, weil sie vor dem tretenden Fuß flüchten muss. Die Taranta läuft Gefahr von den rhythmisch zur Tarantella tretenden Füßen zerdrückt zu werden.

te gezwungen war zu heiraten, wurde sie ein zweites Mal nach der Hochzeit gebissen. In der Glaubenswelt des mythischen Rituals des Tarantismus fand sie jährliche Erleichterung ihrer psychischen Konflikte und die Taranta wurde zum Symbol ihrer Enttäuschungen. Sie würde ihren Leidensdruck ohne die Einbindung in ein sozialisiertes und kalendarisch auftretendes traditionales Ritual nicht aushalten.<sup>54</sup>

#### 5.1.4 Das Symbol der Taranta

La taranta si fa ragno, diventa ragno che è in lei: il suo pensiero si muta in ritmo puro e nel movimento quasi meccanico sorgono figure di liberazione travolte però ancora da ombre disperate. Ora la donna in piedi lotta con la taranta, immaginando di calpestarla e di ucciderla col piede che batte la danza. (Mingozzi 1961)<sup>55</sup>

Die Taranta vereint als Symbole Musik, Tanz und Farben, sowie den saisonalen Symbolismus und weitere Symbole wie Wald, Quelle, Spiegel, Schwert und Seil, deren Bedeutungen jedoch weit hinter den Erstgenannten stehen. Sie ist unterschiedlich groß und verschieden farbig, und erfordert im Ritus entsprechende Melodien, Choreografien und Farben. Manchmal wird die Taranta mit einem Personennamen angesprochen und heißt Rosina, Peppina oder einfach *la signora tarantola* (die Frau Taranta) und steht im Dialog mit dem Gebissenen. Sie gibt Anweisungen und verhält sich wie ein Geist, der Besitz von einem Körper ergreift.

In frühen Schriften wird der Tarantismus aus medizinisch-naturalistischer Sicht, als Kur gegen giftige Bisse von Spinnen (*taranta*) oder der Tarantel (*tarantola*) beschrieben. Im bäuerlichen Süden wurde jegliche Spinne als *taranta* bezeichnet. Mit der Bezeichnung Taranta im Zusammenhang mit dem Tarantismus können folgende drei Spinnenarten gemeint sein: (1) die *epeira* (Kreuzspinne), deren Biss ungiftig ist und nur eine lokale Reaktion hervorruft, (2) die *lycosa tarantula* (Tarantel), deren Biss eine starke lokale Reaktion hervorruft und (3) die *latrodectus tredecim guttatus* (die Mediterrane Schwarze Witwe), deren Biss eine starke Reaktion des gesamten Körpers auslöst. Die Symptome des giftigen Bisses der Schwarzen Witwe wurden allgemein unter Latrodectismus (*latrodectismo*) zusammengefasst.

Die Tarantel ist eine große haarige Spinne, deren Beißwerkzeuge furchteinflößend sind. Sie baut ihr Nest in den Boden und verlässt dieses nachts zur Jagd auf Beute, die sie mit aggressiven Bissen erlegt. Die schnellen Bewegungen der Tarantel, ihre Nachtaktivität und Aggressivität, sowie ihre Lebendigkeit während der Erntezeit, machen sie zu einem passenden Symbol das Unterbewusstsein darzustellen. Die *latrodectus* erscheint harmlos dagegen, sie ist viel kleiner und verharrt regungslos auf ihrem Netz, bis sich ein Opfer darin verfängt (De Martino 2009: 79f).

---

54 Eine genaue Beschreibung des Ablaufs der privaten Heilzeremonie von Maria di Nardò vom 24.-25.6.1959 ist bei De Martino (2009: 85-96) nachzulesen.

55 Ein Zitat von Salvatore Quasimodo aus dem Kommentar zum Film von Mingozzi (La Taranta, 1961); Die Taranta macht sich zur Spinne, wird zur Spinne in ihr: ihre Gedanken wandeln sich in puren Rhythmus um und in den mechanische Bewegungen entstehen Figuren der Befreiung, die manchmal noch von Verzweiflung überschattet werden. Auf den Beinen stehend beginnt die Frau die Auseinandersetzung mit der Tarantel. Sie stellt sich vor, sie mit ihrem Fuß, der den Tanz klopft, zu zertreten und zu töten.

Il principio unificatore del mito della taranta è l'orizzonte simbolico di un ragno che morde e insidia col suo morso: rispetto a questo principio le differenze fra la *lycosa*, il *latrodectus*, lo scorpione o *l'eipeira* non sono così importanti come per chi impiega i criteri della ricerca zoologica, tossicologica o medica. (De Martino 2009: 81)<sup>56</sup>

Der Begriff *taranta* aus dem Buch De Martinos wird bewusst nicht mit Tarantel übersetzt, da das Tier in der Symbolwelt des Tarantismus nicht nur für die haarige Spinne steht. Die Bezeichnung Taranta wird auch für den Biss einer Schlange und den Stich des Skorpions verwendet, der selten lebensbedrohlich ist, aber Schmerzen an der Einstichstelle auslöst. Bei giftigen Skorpionen können auch schwere Vergiftungen auftreten, die zu Übelkeit mit Erbrechen, Schweißausbrüchen und Muskelzittern, Kreislaufkollaps, Atembeschwerden und Bewusstseinsstörungen führen können. Auch der Biss der Kugelspinne kann Kreislaufstörungen, Atemnot, Herzklopfen, Schweißausbrüche, Gliederschmerzen, Krämpfe und Lähmungen auslösen (Cofini 1998: 414).

Hierbei handelt es sich um jene Symptome des Tarantismus, die allgemein unter der Pathologie Latrodectismus geführt werden (von der Kugelspinne *latrodectus tredecim guttatus* ausgelöste Vergiftungserscheinungen). Hinzu kommt, dass sich die Tarantati auch müde, sorgenvoll und depressiv fühlen. Die mythisch-kulturelle Dimension des Tarantismus ist nicht auf den Latrodectismus reduzierbar. Im Laufe seiner kulturellen und religiösen Entwicklung wurde das Symbol der Taranta autonom gegenüber den realen Fällen des Latrodectismus.

Il tarantismo come orizzonte mitico-culturale definito, cioè come morso della taranta che avvelena nella stagione del raccolto dei frutti estivi e che ogni anno torna ad agire come morso e come veleno, per essere ogni anno esorcizzato con la musica, la danza e i colori, non era "riducibile" al latrodectismo ma non era "indipendente" ad esso, in quanto il latrodectismo doveva essere considerato un'importante condizione storica ed esistenziale per la genesi del tarantismo. (De Martino 2009: 73)<sup>57</sup>

Das Besondere am Tarantismus ist, dass das Unwohlsein (*malessere*) im Gegensatz zum verbreiteten Missverständnis nicht erst durch den Biss ausgelöst wird, sondern schon vorher latent vorhanden war. Chiriatti beschreibt den Biss als das „Bewusstwerden“, sich in einer leidenden Position zu befinden, der unbewusste Konflikt wechselt in das Bewusstsein über und bricht mit dem Biss aus.

The original symbol, rite and myth of tarantismo derived from a fracture in human consciousness, representing that most pivotal moment wherein humanity becomes aware of itself, in a

---

56 Das einigende Prinzip des Mythos der Taranta und der symbolische Horizont der beißenden Spinne, die mit ihrem Biss in den Hinterhalt lockt: anhand dieses Prinzips sind die Unterschiede zwischen der Tarantel, der Schwarzen Witwe, dem Skorpion oder der Kreuzspinne nicht so wichtig, wie für den, der sich für eine zoologische, toxikologische oder medizinische Forschung begibt.

57 [Der historisch-kulturelle Kontext des Tarantismus] ist der Biss der Taranta, die während der Erntezeit und der Sommerfrüchte vergiftet und die jedes Jahr wiederkehrt, um als Biss und Gift zu handeln, um erneut mit Musik, Tanz und Farben ausgetrieben zu werden. In diesem Bezugsrahmen definiert, war der Tarantismus nicht auf den Latrodectismus „reduzierbar“, ist aber auch nicht „unabhängig“, da dieser eine wichtige historische und existenzielle Voraussetzung für die Entstehung des Tarantismus darstellt.

catharsis of suffering and in a catharsis of happiness. The spider's bite, and its successive bites, in the Salento, is like a key opening the way to life and death for the Salentine people. (Chiriat-  
ti 1998: 121)

De Martino schreibt über den Symbolcharakter: „Taranta, morso, veleno hanno dunque nel tarantismo un significativo simbolico: danno orizzonte a pulsioni e alle reazioni che esse suscitano nella coscienza individuelle. ” (De Martino 2009: 82; Taranta, Stich und Gift haben im Tarantismus einen signifikanten Symbolcharakter, sie geben Übersicht über Trieb und Reaktionen, welche sie im individuellen Bewusstsein auslösen.) Der Biss und das Gift der Taranta geben Auskunft über das persönliche Empfinden der Gebissenen, deren Unbewusstes in ihr Bewusstsein tritt.

D'altra parte proprio mediante il simbolo della taranta, tale conflitto entra nella coscienza, sia pure nella forma alienata di una taranta che morde e avvelena: vi entra però non come nuovo sintomo di malattia, ma come progetto di evocazione e di deflusso, di ripresa e di reintegrazione, come sistema simbolico di una taranta avvelenatrice, che ha ritmo, melodia, canto, danza, colore e che può essere perciò ascoltata, cantata e vista durante l'identificazione agonistica della danza della "piccola taranta". (De Martino 2009: 202)<sup>58</sup>

Ab den 1950er Jahren wurden wiederholt Pestizide auf den Feldern verwendet und mit ihnen verschwanden die Taranteln. Der allgemeinen Auffassung nach ist gemeinsam mit der Tarantel auch der Tarantismus abgeklungen. Eine alternative Erklärung für sein Verschwinden basiert auf dem sozio-ökonomischen Wandel und der Einführung des modernen Gesundheitssystems, welches das magische Ritual zur Heilung von psychischen Störungen obsolet machte. Heute gibt es nur noch wenige Spuren des Tarantismus, einige vermuten jedoch, dass er noch in seiner typischen Form versteckt vor der Öffentlichkeit existiert (Lüdtke 2000: 293).

## 5.2 Die Tarantella

### 5.2.1 Begriffsklärung

Almost all students of the matter have confused the Tarantella with a dance which, on therapeutic grounds, is danced by those who have been bitten by the tarantula, a large, poisonous spider of the Apulian countryside.

It is therefore necessary to point out some of the differences. The Tarantella is a courtship dance with all the figures inherent to this, its character. It is danced by a couple and is graceful and elegant. It is, furthermore, of fairly brief duration and has its own music. On the other hand, the dance of those who have been bitten by the tarantula has the character and object of being curative, in that it is supposed to neutralize the effect of the poison. It is danced by one person alone and has a very agitated, sometimes violent movement in accordance with what it is proposed to achieve.

---

<sup>58</sup> Auf der anderen Seite tritt in der entfremdeten Form einer Taranta, die beißt und vergiftet, genau jener Konflikt in das Bewusstsein. Der Konflikt tritt jedoch nicht als neues Symptom einer Krankheit auf, sondern mit der Intention zu beschwören und zu befreien, um einen Wiederbeginn und Wiedereingliederung zu erreichen. Der Konflikt ist wie ein symbolisches System einer vergiftenden Taranta, die Rhythmus, Melodie, Gesang, Tanz, Farbe hat, der während der kämpferischen Identifikation im Tanz der „kleinen Tarantel“ gehört, gesungen und gesehen werden kann.

It has a duration not only of several hours, but often of whole days. Then, also, the music is quite different. One is therefore bound to ask whether these are not two completely different dances. The confusion which has arisen up till the present comes from the fact that both the courtship Tarantella and that of the 'tarantolati', or person bitten by a tarantula, derive their name from the city of Taranto. (Toschi, 1950: 19)

Das Zitat ist eine Zusammenfassung des Vortrags *A Question about the Tarantella*, den der italienische Wissenschaftler Toschi 1949 auf dem Kongress des ICTM International Folk Music Council in Venedig hielt. Er thematisiert darin die Definition des Begriffs Tarantella, der fälschlicherweise oft dazu verwendet wird, den Heiltanz des Tarantismus zu beschreiben.

Die österreichische Musikwissenschaftlerin Schedtler nimmt diesen weit verbreiteten Irrtum auch an, in dem sie ihren Untersuchungsgegenstand, den Heiltanz während der Tarantismuszeremonie, als authentische Tarantella bezeichnet (Schedtler 1994: 181). Diese Annahme gründet wohl darin, dass in der frühen Literatur der Begriff Tarantella, wie in der Etymologie erläutert, zunächst für die giftige Spinne verwendet wurde, deren Biss nur mittels einer musikalisch-choreographischen Kur geheilt werden konnte.

In den älteren Quellen scheint es so, als würden die Autoren eine genaue Bezeichnung für Musik, Lied und Tanz des Tarantismus meiden. Bei genauer Quellenbetrachtung wird die Musik der Heilzeremonie zunächst nicht als Tarantella bezeichnet, sie hat in den früheren Quellen keinen eigenen Namen, da verschiedenste Genres Heilung bringen konnten. Guglielmo De Marra (di Padova) schreibt im *Sertum papale de venenis* von unterschiedlichen Liedern:

Diejenigen, die von der Tarantel gebissen worden sind, finden größtes Wohlgefallen an dieser oder jener Musik, z. B. an der Khitara, und vor allem an der Melodie, die man pelandra nennt; während andere sich am Klang der lepote erfreuen und vor allem an dem Lied, welches man Dama di Provenza nennt, und so fort für die anderen Musikinstrumente, Melodien und Gesänge. (De Martino zit. nach Schedtler 1994: 182)

Swinburne beschreibt in seinem Reisebericht beides, eine Tarantella und den rituellen Tanz, den er als Tanz der *taranta* bezeichnet. Die Musik und der dazugehörige Tanz weichen voneinander ab und dokumentieren eine jeweils eigenständige rituelle und profane Form (Forster 1785: 67, 304).

Die Tarantella ist ein niedriger Tanz, welcher aus Wendungen auf dem Absatze, vielem Trippeln und Schnappen mit den Fingern besteht\*. (\*Leute von allen Ständen tanzen sehr niedrig, beachten aber das Tempo mit ihren Schritten so genau, als es andere Nationen mit ihrem in die höhe Springen thun.) (Forster 1785: 67)

Daboo verwendet den Begriff Tarantella, wie er heute definiert wird, schließt sich jedoch mit einem weiteren Irrtum an, indem er die Pizzica als Heilmusik des Tarantismus bezeichnet: „there is a difference between the dance that has become labelled as the 'tarantella', found throughout the South of Italy in various forms, most particularly in Naples, Sorrento, Sicily and Calabria, and the form of pizzica music and dance used in the ritual of tarantism.“ (Daboo 2010: 29f) Auf die Pizzica trifft das Gleiche zu, wie auf die Tarantella, es gibt eine liturgische/sakrale und eine profane/säkulare Form (Carpitella 2009: 286).

Laut Schedtler (1994) weisen alle Formen der Tarantella eine direkte Herkunft aus dem therapeutischen Tanz auf und ihre Wurzeln liegt daher vermutlich im sakralen Tanz des Tarantismus und somit in den dionysischen Festen der griechischen Antike, die über die Kolonien Griechenlands nach Süditalien kamen. Ikonografische und literarische Quellen liefern Hinweise zu Musizierungsweisen, die der heutigen Tarantella ähneln. Ein Beispiel für eine ikonografische Quelle ist das Mosaik des Dioskurides von Samos (Mosaik der *Musicisti ambulanti*) in der Villa Cicerone in Pompeji aus ungefähr 200 v. Chr. , auf dem drei Wandermusiker des Mysterienkults der Kybele abgebildet sind, die *Tympanon* (*tamorra*, eine große schellenlose Rahmentrommel), Zimbel und Flöte spielen.

### 5.2.2 Was ist die Tarantella?

1. Ein instrumentaler oder vokaler Volkstanz mit instrumentaler Begleitung, der in Mittel- und Süditalien und auf den Inseln beheimatet ist. Seine musiktherapeutische Funktion, die auch Ende des 20. Jh. noch u. a. in der Umgebung von Salento (Apulien) lebendig ist, weist ihn als *danza di possessione* [Besessenheitstanz] aus bzw. aufgrund einiger religiös-ritueller Bestandteile, als ekstatischen Tanz. [...] Sie erscheint 2. als selbständiges instrumentales, vokal-instrumentales oder rein vokales Musikstück, das seine Wurzeln im mittel- und süditalienischen Volkstanz hat [...]. Die Tarantella ist 3. eine typische musikalische Ausdrucksform Süditaliens, die in zahlreichen Reisebeschreibungen seit dem 17. Jh. geschildert und als musikalisches Symbol Süditaliens über die Grenzen des Landes hinaus bekannt wurde. (Cofini 1998: 409)

Die Tarantella bezeichnet eine Familie von traditionellen Tänzen, die in Süditalien in den Regionen Apulien, Kampanien, Basilicata, Kalabrien, Sizilien und Molise verbreitet sind. Es gibt eine Vielzahl an stilistischen Untergruppen der Tarantella, die regional unterschieden werden und teils auch eigene Bezeichnungen haben, wie z. B. *pizzica pizzica*, *ballè 'n copp'otammurrè*, *tammuriata*, *zumpareddu*, *pastorale*, *tarascone*, *viddhaneddha*, *villanella*, *ballarella*, *zumparella*.

Die Tarantella ist musikalisch und instrumental vielfältig. Die Tarantella wird gesungen, von den Rhythmusinstrumenten Tamburin (*tamburello*) und Kastagnetten begleitet, die Melodie wird auf Seiteninstrumenten (*chitarra batente*, *violino*, *mandolino*), Sackpfeifen (*zampogna*, *ciaramella*), Harmonikas (*organetto*, *fisarmonica*) und Flöten (auch Doppelflöten) gespielt. Die apulischen Kastagnetten sind schmaler als die spanischen und werden in der Hand gespielt. Sie sind neben dem Tamburin eine wesentliche rhythmische und klangliche Komponente der Tarantella. In der *Reise durch Beide Sicilien* schreibt Swinburne erstaunt über die neapolitanische Art zu musizieren: „Sie tanzen nicht einmal nach Musik; sondern ihre Tarantella geht nach einer Art von Tamburin“ (Forster 1785: 67).

Cofini beschreibt typische regionale Besetzungen:

Apulien: Gesangsstimme, Tamburello, Kastagnetten, Geige und die fünfsaitige *chitarra battente*.

Neapel: Gesangsstimme, Mandoline und Mandola, Tamburello und lokale Schlaginstrumente, oder Gesangsstimme, Geige und Gitarre.

Sizilien: Flöte (*flautino*), Tamburello und Maultrommel.

Ein wesentliches Merkmal des stilisierten Tanzes ist der sich im Tempo steigernden schnelle 6/8 oder 12/8 Takt. Charakteristika der Tarantella sind ihre ternären Teilung des binären Rhyth-

mus und die häufige Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes. Eine musikalische Phrase kann symmetrisch in 2x8 Takte gegliedert werden, die sich wiederum in 4 Takte unterteilt, deren Struktur, Tempo und Tonart (Dur, Moll und *modo napolitano*) variabel sein können. Der neapolitanische Sextakkord wird häufig und dann vorwiegend in Kadenzen verwendet (Cofini 1998: 415).

Die Spielweise zeichnet sich durch eine intendierte Unschärfe und Improvisation aus, dadurch entsteht der Variantenreichtum. Die improvisierten Weisen sind nicht als selbstständige Melodien zu verstehen, sondern als Auffüllungen des immer wieder gleichen Modells mit dem Aufbau Tonika-Dominante-Dominante-Tonika in einem vier- (bzw. acht-)taktigen Gebilde. Die Linienführung wird nicht so wichtig genommen, wie der klangliche und rhythmische Aspekt. „Solche Melodien setzen sich oft aus einzelnen Bausteinen zusammen, die mehr klanglich als linear gemeint sind, so dass vielfach einfache Kombinationen von Funktionsharmonien entstehen, die zu Modellen und als solche immer wieder von neuem aufgefüllt werden.“ (Magrini 1996a: 1742)

Die Tarantella ist in den meisten Repertoires ein Paartanz (gemischte Paare, Frauen- oder Männerpaare) und ein Werbetanz (*danza di corteggiamento*). Neben der Form als Paartanz sind auch Formen mit vier Tänzern bekannt, sowie Kreis- und Prozessionstänze. Früher waren Strukturen mit nur einem Tänzer oder einer Tänzerin selten, kommen heute häufig bei konzertanten Aufführungen vor.

Der binäre Rhythmus der Tarantella entspricht im Wesentlichen zwei Schrittfolgen: Auf der schweren Zeit befindet sich ein Fuß auf dem Boden, während der andere angehoben ist und leicht nach vorne weist oder auf der zweiten Zeit eine Gerade in der Verlängerung des auf dem Boden befindlichen Fußes hindeutet [...]. Die Arme bewegen sich konträr zur Bewegung der Füße: Wird der linke Fuß gehoben, hebt sich der rechte Arm und umgekehrt. Die Schritte zeichnen dabei eine Ellipse bzw. einen Kreis mit einem unveränderlichen Mittelpunkt. Die Kastagnetten schlagen entweder den Rhythmus mit oder markieren jeweils nur die erste Zählzeit. Musikalisches Metrum und Tanzfiguren laufen in der volkstümlichen Tarantella ebenso unabhängig nebeneinander her, wie letztere und die musikalische Halbphrase oder Phrase. (Cofini 1998: 418)

Cofinis Beschreibung der Schritte trifft im Salento auf von mir beobachtete Choreografien zur Tarantella zu, dem Musikstück das heute im 6/8 gespielt wird und als eigenständige Spielweise neben der Pizzica besteht. Traditionelle choreografische Formen der Tarantella sind nicht mehr in allen Regionen auffindbar und auch da wurden Ausdrucksformen an heutige Verhältnisse angepasst.

## 5.3 Die Pizzica

### 5.3.1 Die Pizzica in den frühen Quellen

A parer mio, ciò che si può dire con certezza dal punto di vista storico è soltanto che la forma pugliese di tarantella detta pizzica pizzica è la più antica, per le funzioni rituali alle quali assolve in un ambiente culturale che risale fino all'epoca megalitica. (De Giorgi 2006: 215f)<sup>59</sup>

Die erste bekannte schriftliche Quelle über die Pizzica als Unterhaltungstanz, ist eine Reisebeschreibung von Giuseppe Ceva Grimaldi im Jahr 1821. Die Bezeichnung Pizzica für einen Tanz (1779) oder eine Musik (1821), tritt in Zusammenhang mit dem Tarantismus auf. Die Tarantella als rituelle Tanzmusik, scheint ikonographisch bis zur griechischen Antike belegt, ob es eine ähnliche Form des Tanzes auch im profanen Bereich gegeben hat, kann aufgrund vorliegender Quellenbasis nicht beantwortet werden. De Giorgi (2006) verankert die rituelle Form der apulischen Tarantella in der Megalithkultur der Messapier, vermutlich um ihr eine apulische Heimat zuzusprechen.

1779 steht das erste Mal bei Andrea Pigonati (1779) in einem Brief über den Tarantismus (*Sul Tarantismo*) die Bezeichnung *Pizzicapizzica* für einen Kontratanz<sup>60</sup>, durch welchen die Tarantata geheilt wurde. Pigonati hielt sich in Brindisi auf und besuchte ein Tanzfest seines Freundes, dessen Nichte vor Jahren am Tarantismus erkrankt war. Ein Feind des Stiftsherren wusste dies und wies die Musiker an, die „contraddanza detta *Pizzicapizzica*“ zu spielen „e venendo ciò eseguito dai suonatori essa si alzò, e cominciò ad urlare, e a ballare;“ (Pigonati 1779: 309; den Kontratanz mit Namen *Pizzicapizzica* zu spielen, und als jener von den Musikern ausgeführt wird, erhob sie sich und fing an zu schreien und zu tanzen).

1821 taucht der Begriff bei Keppel Craven in *A tour through the southern provinces of the kingdom of Naples* wieder in Zusammenhang mit dem Tarantismus auf. Craven vergleicht die Städte Taranto und Brindisi, wobei in Taranto „the lowest and most ignorant among the laboring peasantry, and these only females,“ vom Tarantismus befallen waren, traf es in Brindisi „persons of rank and education superior to that of the miggling classes“ (Craven 1821: 188). Zur Heilung des Spinnen- oder Skorpion-Bisses stimmen die Musiker zunächst eine melancholische Melodie in Moll an, beschleunigen dann den Rhythmus bis das Stück zu einer Pizzica wird.

The sufferer usually rises to some melancholy melody in a minor key, and slowly follows its movements by her steps: it is then that the musician has an opportunity of displaying his skill, by imperceptibly accelerating the time till it falls into the merry measure of the pizzica, which is, in fact, that of the Tarantellas or national dance, only that in the composition of the Tarentine air greater variety and a more polished and even scientific style is observable. (Craven 1821: 188)

---

59 Was man meiner Meinung nach mit Sicherheit aus historischer Sicht sagen kann ist, dass die apulische Form der Tarantella, pizzica pizzica genannt, die Älteste ist, wegen ihrer rituellen Funktionen in einem kulturellen Umfeld, das bis auf die Megalithkultur zurückgeht.

60 Ein Kontratanz oder Kontertanz ist ein Gesellschaftstanz, bei dem sich die Tänzer gegenüberstehen.

Im selben Jahr erscheint in Neapel das Buch von Grimaldi (1821: 105, 209f) über seine Reise von Neapel nach Lecce und in die Terra d'Otranto im Jahr 1818 (*Itinerario da Napoli a Lecce: e nella provincia di Terra d'Otranto nell' anno 1818*). Er betont die Schönheit und den Liebreiz der Frauen, die die Pizzica tanzen und mit einem Wink des Taschentuches neue Tanzpartner auf die Tanzfläche einladen.

Le donne ballano con cara leggiadria, gli uomini con qualche affettazione: ma la pizzica, che può dirsi la danza nazionale, è tra le più gentili che abbia mai Tersicore rivelata a' suoi diletti adoratori: ci piace darne la descrizione. Una donna incomincia a carolar sola, dopo pochi istanti ellagitta un fazzoletto a colui che il capriccio le indica, e lo invita a danzar seco. Lo stesso capriccio le fa licenziar questo e chiamarne un altro e poi un altro, finché stanca va a riposarsi. Allora rimane al suo ultimo compagno il diritto d'invitare altre donne: il ballo continua in tal modo sempre più variato e piacevole. Guai al male accorto che la curiosità conduce al tiro del fazzoletto fatale: né la sua inespertezza né la grave età gli può servire di scusa; un dovere di consuetudine l'obbliga a non ruscire l'invito che riceve. La gioja de' circostanti è accresciuta da questo ridicolo spettacolo, e le maliziose danzatrici ridono del magico potere che la bellezza esercita nel mondo. (Grimaldi 1821: 105, 209f)<sup>61</sup>

### 5.3.2 Was ist die Pizzica?

...ma è certo che la tarantella è il ballo pugliese tradizionale, in cui la persona balla, suona il tamburello o schiocca le dita a ritmo e canta simultaneamente. Un ballo di completa estrinsecazione estetica, vivacissimo sino alla frenesia. (Baldacci 1962: 234; Es ist sicher, dass die Tarantella der traditionellen Tanz Apuliens ist, bei welchem die Person tanzt, das Tamburello spielt oder mit den Fingern im Rhythmus schnalzt und zugleich singt. Ein Tanz von totaler ästhetischer Äußerung, von sehr lebendig bis hin zur Raserei.)

Die Pizzica ist die Art der Tarantella wie sie in Mittel- und Süditalien, in den Provinzen Lecce, Brindisi, Taranto, Bari und Matera, mit lokalen Varianten gespielt wird (vgl. Gala 2003: 23). Sie ist ein Sub-Genre der Tarantella und so wie Lieder *a stisa*, also vokal-mehrstimmig vorgetragen werden können, können Lieder *a pizzica* gespielt werden. Im Salento kommen mehrere Spielweisen der Pizzica vor, die ich hier nach ihren choreographischen Formen der *pizzica taranta*, *pizzica scherma*, der *pizzica pizzica* oder *neo-pizzica* zuordne. Primäres Unterscheidungsmerkmal ist der Kontext, zu welchem die Musik gespielt wird:

- 1) *pizzica taranta*: während des Tarantismus, einer musikalisch-choreografischen Musiktherapie, die heute (vermutlich) nicht mehr in seiner ursprünglichen Form praktiziert wird;
- 2) *pizzica scherma*: als Begleitung für den Messertanz der *danza scherma* oder *scherma*

---

61 Die Frauen tanzen mit lieblicher Anmut, die Männer mit Affektiertheit: aber die Pizzica, welche der nationale Tanz ist, scheint die Schönste, die Terpsichore [Muse des Tanzes] je ihren geliebten Gläubigen offenbarte: wir möchten sie beschreiben. Eine Frau alleine fängt an sich zu bewegen, und wirft nach einiger Zeit willkürlich ein Taschentuch zu jemandem und fordert ihn zum Tanz auf. Die gleiche Willkür bewegt sie dazu einen anderen aufzufordern, dann den nächsten, bis sie müde wird und sich ausruht. Dann bleibt es bei ihrem letzten Partner, andere Frauen einzuladen: der Tanz wird auf diese Weise stets abwechslungsreicher und unterhaltsam weitergeführt. Wehe dem, der durch Neugier getrieben, dem Wink des Taschentuchs folgt: weder seine Unfähigkeit noch sein Alter dienen als Ausrede; der Brauch verlangt die Einladung nicht abzuschlagen. Die Freude der Umstehenden ist groß bei solch einem lustigen Schauspiel, und die frechen Tänzerinnen lachen, wegen der magischen Macht, die Schönheit auf die Welt ausübt.

*salentina* zum Heiligenfest des San Rocco am 15. August in Torrepaduli;

3) *pizzica pizzica*: als Unterhaltungsmusik während und anschließend an Feierlichkeiten, die an den kirchlichen Jahreszyklus gebunden sind, sowie auch bei weltlichen Feierlichkeiten (Geburtstage, politische Kundgebungen, Spendenaktionen usw. );

4) *neo-pizzica*: als populäre Musik auf den Bühnen des Festivals der Notte della Taranta.

Bei der Pizzica bilden Text und Melodie nicht zwingend eine poetisch-musikalische Einheit. Die verschiedenen Melodien der Pizzica tragen meist einen ortsgebundenen Namen, so gibt es die *Pizzica di Ugento*, *Pizzica di Aradeo*, *Pizzica di Cutrofiano*, *Pizzica di Melendugno* usw. Nach den einleitenden Strophen, reihen die Musiker improvisierte Strophen aneinander, die im günstigsten Fall thematisch aufeinander Bezug nehmen. Alte Aufnahmen zeigen, dass Strophen unterschiedlich kombiniert werden können und auch auf unterschiedlichen Melodien gesungen wurden.

Werden die Lieder als Bühnen- und Konzertstücke verwendet, haben sie eine festgelegte Reihenfolge von ausgewählten Strophen. In den letzten Jahren hat sich ein anderer Lied-Begriff durchgesetzt, der eine poetisch-musikalische Einheit voraussetzt. Aus diesem Grund werden heute bestimmte Texte mit bestimmten Melodien assoziiert und meistens werden dabei die historischen Aufnahmen als „authentisch“ bezeichnet. Dabei wird der mündliche Charakter der Musik und die Tatsache, dass Musik und Text keine Einheit bildeten, sondern improvisatorisch kombiniert wurden scheinbar vergessen.



Abb 9. Der Musikdienstag in der *Trattoria La Botte*, Cisternino (13.9.2011).

Die apulische Tarantella weist eine typische Besetzung auf, wie sie in ganz Süditalien zu finden ist. Charakteristisch ist die vorherrschende vokal-instrumentale Form mit Gesangsstimme, Tamburello, Kastagnetten, Geige und der fünfsaitigen *chitarra battente*<sup>62</sup> (Cofini 1998: 418ff).

Die Pizzica funktioniert bereits in der spärlichen Besetzung von Stimme und Tamburello, alle weiteren Instrumente sind optional. Sie kann von Händeklatschen oder mit rhythmischen Schlägen auf Gegenständen des täglichen Gebrauchs begleitet werden. Die ökonomische Situation der ländlichen Bevölkerung ließ es auch nicht zu teure Instrumente zu kaufen, so wurde das verwendet, was ohne viel Aufwand hergestellt werden konnte. Als Rahmen für die Tamburelli dienten z. B. die Siebe, wie sie zur Olivenernte verwendet wurden.

Im letzten Jahrhundert erlangte das Organetto einen hohen Stellenwert und spielt heutzutage eine wichtige Begleit- sowie Melodiefunktion in der salentinischen Musik. Das Organetto ist eine wechsellönige diatonische Knopfharmonika, deren älteste Variante zwei Bassknöpfe „*du’botte*“ und zwölf Sopranknöpfe hatte. Heute gibt es sie mit 2, 4 oder 8 bis 48 und mehr Bassknöpfen. Das Organetto erlangte seine Stellung in der Volksmusik über die städtische, gebildete Schicht der Handwerker und in der Zeit nach der Einigung Italiens hat das Organetto den Dudelsack, der vor allem in der agro-pastoralen Gesellschaft verankert war verdrängt. Die Melodien sind kaleidoskopartig aufgebaut, eine kurze Melodie wird ständig variiert wiederholt, im Vordergrund stehen dabei der klangliche und rhythmische Aspekt.

Das Gleiche gilt auch für die Tarantella Unteritaliens, bei der eine ganz kurze Melodie ständig wiederholt wird, der dann eine andere, aber sehr ähnliche Melodie folgt. Entsprechend gebaut ist auch die dafür verwendete Knopfharmonika mit in einer Reihe Melodieknöpfe und nur zwei Bassknöpfen. Hier steht neben der klanglichen vor allem die rhythmische Gestaltung im Vordergrund, die sich schon in dem einzelnen Baustein, dem Takt und der Spielfigur äußert. (Magrini 1996a: 1742f)

### 5.3.3 Ternär oder Binär?

Der Ethnomusikologe Diego Carpitella hat sich intensiv mit der Pizzica befasst. Er reflektierte über die binäre oder ternäre Struktur der originalen Tarantella, da sie heute und auch in älteren Quellen im 6/8 Takt transkribiert wird. Die ersten Transkriptionen einiger Tarantelle aus Apulien von Athanasius Kircher stehen in einem 4/4 Takt, und auch Carpitella entscheidet sich dafür, „*poiché si tratta di un 4/4 oscillante dal punto di vista accentuativa*“ (Carpitella 2009: 361; da es sich aus Sicht der Betonung, um einen schaukelnden 4/4 handelt). Die einzige Transkription einer Tarantella im 12/8, ist jene von Storace aus Torre Annunziata (Neapel) Ende 1700. Carpitella vertritt daher die These, dass der Prozess von einem 4/4 zu 12/8 Takt, als eine Stilisierung von populär zu gebildet oder halb gebildet betrachtet werden kann.

---

62 Nach Guizzi (2002) ist die *chitarra battente* noch in drei Gegenden Süditaliens (Gargano, Cilento, Calabria) in Gebrauch. „La chitarra del Gargano ha sempre mantenuto l’incordatura a cinque ordini, che possono essere semplici, doppi o tripli. Si distinguono almeno due tipi di chitarre: il primo, di ridotte dimensioni, ha fondo piatto, tavola con piega e tre fori di risonanza (uno centrale principale e due più piccoli simmetrici più vicini al bordo) [...]“. (Guizzi 2002: 212)

L'unico esempio in 12/8 è quello che lo Storace raccolse a Torre Annunziata alla fine del '700: si può pertanto assumere come più che probabile l'ipotesi che il passaggio dal 4/4 al 12/8 sia dovuto a un processo di stilizzazione da popolare a culto o semiculto: del che sembrano offrire conferma le circostanze singolari in cui fu raccolto il documento dello Storace. In effetti nell'ambito della musica popolare alcune volte i ritmi in ottavi e in quarti sono ben distinti, mentre in altri casi è difficile decidere se si tratta di un 3/8 o invece di 1/8 puntato 1/16: ciò dipende dal carattere espressionistico di questo tipo di musica. (Carpitella 2009: 361)<sup>63</sup>

Carpitella (2009) und De Giorgi (2004) sprechen beim Rhythmus der Pizzica von einer mediterranen Polyrhythmik<sup>64</sup>. Diese besteht aus einer binären Basisfigur im 4/4 Takt, wobei jede Achtelnote ternär in Triolen geteilt ist:

una figurazione di base binaria 4/4, nel cui alveo trova simultaneamente posto una serie ternaria di veloci terzine. Altre interpretazioni sono possibili, ad esempio quella in 2/4 o in 6/8, ma restituiscono con minore esattezza il ruolo determinante attribuito al ritmo dalla tradizione e il complicato gioco degli accenti. (De Giorgi 2004: 191)<sup>65</sup>

### 5.3.4 Der Rhythmus der Pizzica. Eine theoretische Annäherung

#### 5.3.4.1 Das Tamburello<sup>66</sup>

Das Tamburello ist ein einfelliges Membranophon, nach der Instrumentensystematik von Hornbostel und Sachs (1914) eine Rahmentrommeln mit Schellen aus der Familie der unmittelbar geschlagenen Trommeln (Meyer 1998: 854). Eine Rahmentrommel ist als Trommel definiert, deren Korpushöhe gleich groß oder kleiner als der Fellradius ist.<sup>67</sup>

---

63 Das einzige Beispiel im 12/8 ist jenes, welches Storace Ende 1700 in Torre Annunziata gesammelt hat: es kann daher mehr als wahrscheinlich die Hypothese angenommen werden, dass der Übergang von einem 4/4 zu einem 12/8 Takt aufgrund eines Stilisierungsprozesses von populär hin zu gebildet oder halbgebildet passierte. Die Umstände des von Storace gesammelten Dokuments untermauern diese Annahme. In der Volksmusik sind manchmal die Rhythmen in Achteln und Vierteln klar zu unterscheiden, während in anderen Fällen keine klare Aussage getroffen werden kann, ob es sich um einen 3/8 oder eine punktierte Achtel mit Sechzehntel handelt: dies hängt von dem Ausdruckscharakter der Musik ab.

64 Polyrhythmik bedeutet die Überlagerung verschiedener Rhythmen oder Metren.

65 eine binäre Basisfigur im 4/4, in deren Lauf eine Reihe von sehr schnellen Triolen Platz finden. Andere Interpretationen sind möglich, wie z. B. jene in 2/4 oder 6/8, aber diese geben mit weniger Genauigkeit die entscheidende Rolle des Rhythmus in der Tradition und dessen kompliziertes Spiel der Akzente wieder.

66 Für weitere Informationen über Spieltechnik, Morphologie und Verbreitung des Tamburello in Italien wird auf folgende Literatur verwiesen: Guizzi 2002: 59-69, Guizzi 1988 und Guizzi/Staiti 1989.

67 In der Systematik von Hornbostel/Sachs wird sie in letzter Instanz nach Korpushöhe eingeordnet in 211. 3 Rahmentrommeln (2 Membranophone, 21 Schlagtrommeln, 211 Unmittelbar geschlagene Trommeln), wobei dies kein eindeutig feststellbarer Parameter ist. „So ist die Frage nach der Abgrenzung des Begriffs ‚Rahmentrommel‘ (Tambourin) in völlig befriedigender Weise kaum zu lösen. Zweifellos ist die typische Rahmentrommel ein abgeschlossener Begriff, der von einer Klassifikation nicht übersehen werden darf. Der Übergang zwischen der ausgesprochenen Rahmentrommel und der ausgesprochenen Röhrentrommel vollzieht sich aber ohne Unterbrechung, und es ist aus der Form des Stückes oft nicht festzustellen, ob es sich um die eine oder andere Form handelt.“ (Hornbostel/Sachs 1914: 557)

Die älteste Bezeichnung für Trommelinstrumente ist lat. *timpanum* von griech. *Tympanon* (τύμπανον). Der Begriff Tympanon bezog sich auf die in der Antike bekannte flache Rahmentrommel, die aus dem Vorderen Orient nach Griechenland eingeführt wurde und im Dionysos- und Kybele-Kult gespielt wurde. Bei den Rahmentrommeln handelt es sich vermutlich um die ältesten westasiatischen Musikinstrumente (Meyer 1998: 857).

Früher fand die Rahmentrommel vor allem Verwendung bei religiösen Zeremonien. Maurizio Molina untersuchte ikonografische Quellen aus der klassischen Antike (Griechenland und Rom), um die Funktionen von Rahmentrommeln aufzudecken. Ikonografische Quellen zeigen vorwiegend Frauen, die eine runde, quadratische oder auch rechteckige Rahmentrommel zu Fruchtbarkeitsriten spielen. Es ist auch eine säkularisierte Tradition überliefert, die Männer nicht ausgeschlossen hat (Molina 2006: 33).

Griechen und Römer brachten das Instrument nach Europa, wo es vor allem von Frauen gespielt wurde, wenn auch nicht ausschließlich (Blades 1984: 511ff). Sie favorisierten die runde Rahmentrommel. Die antiken Fruchtbarkeitsriten der prähistorischen Mutter-Gottheit überlebten in Griechenland und Rom, in den Kulturen der Kybele und von Bacchus, Dionysius (Molina 2006: 37).

Bis auf den Gebrauch von Rahmentrommeln, weiß man recht wenig über diese Kulte, da die Mitglieder der praktizierenden Gemeinschaften zum Schweigen angehalten waren. Bei römischen Schriftstellern ist belegt, dass Rahmentrommeln im römischen Kult von Kybele und Dionysus vorkamen. Molina schreibt dazu: „round frame drums were used, particularly by women, throughout the Roman Empire to accompany ecstatic dances and processions that were performed as part of mystery cult rituals dedicated to fertility deities.“ (Molina 2006: 45) Im Christentum wurden Rahmentrommeln und andere Instrumente dann verboten, weil sie mit „orgiastic and ecstatic cults of pagan divinities“ (Molina 2006: 46) verbunden wurden.

Bis in das 10. Jh. hinein war die ein- oder zweifellige Rahmentrommel mit einem Durchmesser von 25 bis 30 cm das am meisten verbreitete Trommelinstrument in Europa. Sie wurde in den antiken Mittelmeerkulturen in der linken Hand gehalten und mit der anderen angeschlagen, wobei die Finger der linken Hand auch verwendet wurden um das Fell anzuschlagen oder zu dämpfen. Im 14. Jh. hat sich die Schellentrommel, die in der Antike noch nicht bekannt war, über ganz Europa verbreitet. Im hölzernen Rahmen wurden Metallplättchen, Glöckchen oder Rollschellen eingearbeitet. Sie hat die runde, flache Rahmentrommel ohne Schellen aus der griechischen Antike verdrängt (Buchta/Meyer 1998: 844-853).

Das Tamburello ist in ganz Italien das meist verbreitete Perkussionsinstrument. Diese Trommelart ist heute noch in Teilen Mittel- und Süditaliens, in Sizilien und einigen Gegenden Sardiniens in Gebrauch. Im vorigen Jahrhundert wurden Rahmentrommeln ohne Schellen auch im Norden gespielt. Fotografien aus dem Veneto, die während der beiden Weltkriege entstanden sind, belegen dies. An der Grenze zu Kroatien werden Rahmentrommeln ohne Schellen auch heute noch gespielt (Guizzi 2002: 59).

Die starke Präsenz der Rahmentrommeln erklärt sich aus deren weiter Verbreitung im gesamten Mittelmeerraum. Die Rahmentrommeln der islamischen Welt unterscheiden sich durch

morphologische Charakteristiken und vor allem durch die Spielweise von jenen in Italien; die des kontinentalen Europa (ausgenommen Spanien) durch ihre Funktion. Das italienische Tamburello zeichnet sich durch eine charakteristische Griff- und Schlagtechniken aus: eine Hand dient nur dazu, das Instrument zu halten und es mit den Schlägen der anderen Hand mit zu bewegen. Die Rahmentrommeln in islamischen Gebieten werden stets mit den Fingern beider Hände gespielt, somit auch jenen der tragenden Hand (Guizzi 2002: 59ff).

Im Salento taucht das Tamburello im Zusammenhang mit dem Tarantismus auf und wurde in den Zeremonien hauptsächlich von Frauen gespielt. Das Tamburello spielt in der Heilzeremonie die tragende Rolle. Inwieweit die Rolle der Spielerin – früher war die Rahmentrommel ein primär weibliches Instrument – mit der Rolle eines Schamanen gleichgesetzt werden kann, ist anhand der Quellenlage nicht mehr erklärbar. Falls sie die Rolle der Schamanin inne hatte, war diese Position zu Zeiten der Forschungsreisen von De Martino den Ausführenden selbst nicht mehr bewusst. Laut Erzählungen wurde das Tamburello nach einer Zeremonie weggelegt und nie wieder benutzt wurde (Feldforschung 2009), dies lässt eine Verbindung zur schamanischen Vorstellungswelt erahnen (vgl. Schedtler 1994: 184).

Was für einen Vergleich mit dem Schamanismus spricht ist, dass das Leiden als eine Spinne interpretiert wird. Im Schamanismus treten Krankheiten unter anderem als Insekten auf. Sie zeigen sich im erweiterten Bewusstsein als „gierige oder gefährliche Insekten, scharfzahnige Schlangen oder andere Reptilien und Fische mit sichtbaren Hauern oder Zähnen.“ (Harner 2004: 179) Nach Harner ist die Spinne im Schamanismus ein Tier mit sehr schlechter Kraft (Harner 2004: 179f).

#### **5.3.4.2 Rhythmus, Tarantismus und Trance**

Die Rahmentrommel wurde schon zu Frühzeiten als magisch angesehen und als Ritualinstrument eingesetzt. Um in das erweiterte schamanische Bewusstsein einzutreten werden eine Trommel und Rassel benötigt. Über den ostinaten Rhythmus wird das Bewusstsein mit der Realität verbunden und der Schamane reist darauf, wie auf einem Schiff oder Pferd, in die Untere Welt oder Höhere Welt. Das Schnellerwerden des Rhythmus signalisiert dem Schamanen, den gesteigerten Bewusstseinszustand zu verlassen und zurückzukehren. Die Schamanen wechseln in einen anderen, veränderten Bewusstseinszustand. Die Visionen bleiben dabei in voller Erinnerung, im Gegensatz zu Trancezuständen wo es zu einem Bewusstseinsverlust kommen kann (Harner 2004: 92f).

Ein konstanter Beat und das Scheppern der Schellen spielen in der Heilzeremonie des Tarantismus eine Rolle. Die Musik soll tranceinduzierend wirken; dabei spielen der Beat bestehend aus einem Klangteppich von Sechzehnteltriolen der Schellen, betonten Schlägen auf das Fell und die synkopierte Melodie der Stimme oder Violine eine zentrale Rolle. Der Tarantismus hat seine Funktion in einem mythisch-rituellen Erfahrungshorizont, indem eine Identifikation mit einer Spinne stattfindet. Das Ritual dient der Wiedereinnahme und Resozialisierung nach kritischen Momenten der humanen Existenz, wie der Pubertätskrise, einer verbotenen Liebe oder Konflikte der Jugend in einem ländlichen Lebensstil (De Martino 2009: 304).

Im Zusammenhang mit Rhythmus und Trance wird in der Literatur häufig die von Andrew Neher durchgeführte neurophysiologische Studie 1961 zur Wirkung von Trommelrhythmen auf Gehirnaktivitäten zitiert (vgl. Schedtler 1994: 192f, Rouget 1985: 172-175). Neher untersuchte 1962 die Reaktion von Versuchspersonen auf Trommelschläge und damit zusammenhängende Trancezustände. Seine These besagt, dass rhythmisches Trommeln auf das zentrale Nervensystem wirkt. Ein einzelner Trommelschlag enthält viele Frequenzen, die in das Gehirn übertragen werden, und durch die hohe Obertonanzahl werden größere Gebiete stimuliert, als bei einem weniger komplexen Klang. Da tiefe Frequenzen der Trommel durch stärkere Rezeptoren im Ohr länger ausgehalten werden können, beinhalten sie eine größere Menge an Energie, die zum Gehirn weitergeleitet wird, als Klänge höherer Frequenz. Becker zitiert Neher und schreibt, dass der Grundrhythmus der im Experiment verwendet wurde, das „typische Tempo beim Trommeln der Stammeskulturen“ aufwies und somit dem Grundrhythmus der Alphawellenproduktion sehr nahe kam. Dadurch erzeugte das Trommeln ein „auditives Antreiben der Alphawellen“, welches zu „trancegleichen“ Zuständen der Versuchspersonen führte (Neher zit. nach Becker 2001: 28).

Becker selbst führte ein Experiment über die Wahrnehmung von Trommelklängen durch, stellte jedoch nur den Klang der Djembe der Conga gegenüber. Seine Untersuchung bezog keine Rasseln mit ein und enthielt somit für mich keine Daten von unmittelbarer Bedeutung, da beide Instrumente mit Schlägen auf das Fell gespielt werden und sowohl im Kopf, als auch im Bauch, gefühlt wurden (Becker 2001). Der Instrumentenbauer Gian Piero Donno erklärte mir im Interview, dass der tiefe Schlag auf das Trommelfell, im Bauch gespürt wird, der hohe Klang der Schellen im Kopf (Gian Piero Donno 26.9.2009).

#### 5.3.4.3 Herstellung

[I]l tamburo è lo strumento più importante per la terapia musicale dei tarantati e che bisogna costruirlo in una certa maniera perché il tamburo rappresenta la sintesi della terapia musicale, ed è esso stesso una sintesi di simboli. (Chiriatti 1995: 34)<sup>68</sup>

Das Tamburello besteht aus einem Reif aus Holz, der mit einer Membran aus Ziegenfell bespannt ist. Früher wurde der Holzrahmen von Mehlsieben für die Herstellung der Tamburelli verwendet, heute werden die querverleimten Platten industriell hergestellt. Sie bestehen häufig aus Buche. Der Instrumentenbauer schneidet daraus die passende Grundform aus, die er abhängig vom Durchmesser wählt. Die Grundform wird auf einen Spannrahmen geklemmt und zusammenge-nagelt, dies ermöglicht eine exakte Kreisform des Tamburello. Die Heftstelle mit dem Span besitzt eine Einkerbung als Handhabungsvorrichtung.

Die Schellenreihe im Rahmen ist ein- oder zweizeilig angebracht und mit einem aufeinander treffenden Beckenpaar bestückt. Das Ziegenfell wird nass über den Holzreif gespannt und mit kleinen Holzpflöcken, Nägeln oder heute mit Klammern befestigt (Nagelspannung) (Hornbostel/Sachs 1914). Im trockenen Zustand ist das Fell fest über den Rahmen gespannt und kann

---

68 Die Trommel ist das wichtigste Instrument der Musiktherapie für die Tarantati und es muss in einer bestimmten Weise konstruiert werden, weil das Instrument selbst eine Synthese der Musiktherapie und von Symbolen darstellt.

bespielt werden. Die traditionellen Tamburelli aus dem Salento besitzen keinen Spannrahmen und können nur in geringem Maße durch Wärmeeinwirkung nachgespannt werden. Eine Eigenschaft von Tierfellen ist, dass sie sich durch Feuchtigkeit ausdehnen und bei Trockenheit zusammenziehen.

Der Handwerker Gian Piero Donno aus Lecce verwendet für seine Schellen alte Illy Kaffeedosen aus Blech, die er zunächst aufschneidet und dann mit einer Flamme erhitzt. Durch die starke Erwärmung erhöht sich der Klang des Metalls. Früher wurden die Deckel der Konservendosen für die Schellen verwendet, das Instrument war deshalb um einiges schwerer und der Klang der Schellen auch ein anderer. Die heutigen viel leichteren Schellen haben auch den Klangcharakter des Rhythmus verändert.

Das Fell trägt auch einen entscheidenden Faktor zum Klang der Trommel bei. Im Salento wird die weiße Kaschmirziege (*capra kashmir*) gehalten. Die dünnere Haut der Zicklein kann wegen ihrer geringen Größe nur für kleinere Tamburelli verwendet werden. Das Fell der jungen Tiere hat einen sehr obertonreichen Klang. Für größere Tamburelli wird die Haut von ausgewachsenen Tieren verwendet. Diese ist dicker und zugleich auch robuster. Es gibt Hinweise darauf, dass in Apulien früher auch die Haut von Eseln und Maultieren wegen ihrer hervorragenden Klangqualität verwendet wurde (Guizzi 2002: 65).

Der Durchmesser der gängigsten gespielten Instrumente beträgt im Salento zwischen 35 und 40 cm. Heute werden sie in allen Größen hergestellt, von klein mit einem Durchmesser von 20 cm bis hin zu groß mit einem Durchmesser von 70 cm. Neben den Rahmentrommeln mit Schellen gibt es auch jene ohne Schellen, sogenannte stumme Trommeln (*tamorre mute*). Sie werden vorwiegend mit einem Durchmesser von 40 bis 70 cm hergestellt.

Grundsätzlich gilt, je größer der Durchmesser, desto tiefer klingt die Trommel. Rahmentrommeln sind unten offen, die Schwingungen der Membran werden nicht gedämpft und sie sind obertonreicher, klingen lauter, länger und tiefer als eine geschlossene Trommel.

Die Tamburelli werden für einen Zweck hergestellt: um die Gebissenen zum Tanzen zu bringen. Kreis, Schellen und Fell haben Symbolwert. Der Holzkreis (*lu farnaru*) repräsentiert die Welt und den magischen Kreis des Rituals. Die Schellen sind die Unordnung, der Konflikt zwischen Bewusstem und Unbewusstem. Sie müssen groß und laut sein (Konservendosendeckel), dass sie auch wirklich ihren Zweck erfüllen. Auf dem Fell wird der konstante Rhythmus geschlagen, der eine Verbindung zu der Realität aufrechterhält und ordnend wirkt (Chiriatti 1995:34f).

#### **5.3.4.4 Spieltechniken**

Die Rahmentrommel wird für Italien charakteristisch in einer Hand gehalten und mit der anderen bespielt. Die Schlagtechniken der Tamburelli unterscheiden sich in den verschiedenen italienischen Traditionen. Es sind zwei Bewegungsabläufe möglich, vertikal von oben nach unten, oder horizontal nach rechts und links.

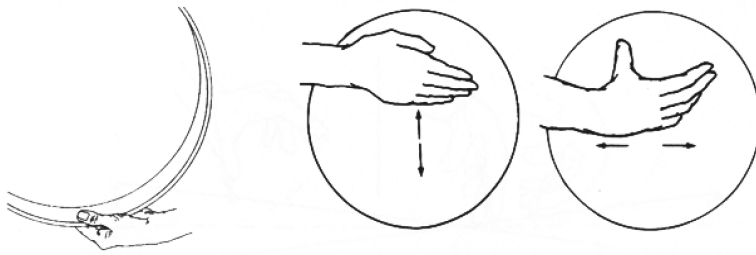


Abb 10. Die Haltung und die Richtung der Basisbewegung der Schläge (Guizzi 2002: 61, Abb. 35).

Allen gemeinsam sind einige Grundprinzipien bei der Ausführung der Schläge (*colpi*), die mit den gruppierten Fingern der Hand, mit der Handwurzel, manchmal mit den Knöcheln und dem Daumen ausgeführt werden. Niemals findet eine Ausführung von Schlagsequenzen mit einzelnen Fingern statt, wie wir sie aus dem arabischen Raum kennen (Guizzi 2002: 66).

Die mnemotechnischen Silben zur Erlernung der Triolenbewegung (*terzine*) sind *TA-ka-da Ta-ka-da*. Das entspricht zwei Sechzehnteltriolen im 4/4 Rhythmus, wobei *TA* die betonte erste Achtel ist und *Ta* die unbetonte zweite Achtel. Es werden zwei verschiedene Klänge produziert, betonte und unbetonte Schläge auf das Fell und Schläge, die dazu dienen die Schellen in Bewegung zu versetzen. Im Salento wird das Instrument folgendermaßen gespielt: Grundstellung der spielenden rechten Hand ist gleich ihrer Ruhestellung, wenn der Arm locker an der Seite hinunter hängt. Der Daumen der Hand schlägt zunächst das erste starke *TA* in der Mitte an, der zweite Schlag erfolgt durch das Überklappen der Finger auf den oberen Teil der Trommel und der dritte Schlag ist das Herunterklappen der Finger. Dadurch entsteht eine rollende Bewegung der Hand, die eine schnelle Spielweise der ternären Pulse erlaubt.

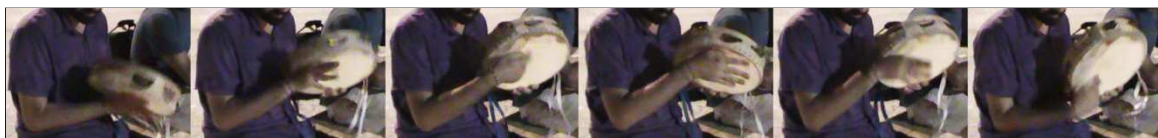


Abb 11. Die ternäre Bewegungssequenz.

Der Rhythmus besteht aus zwei aufeinanderfolgenden Triolen, wobei der erste Schlag der ersten Triole ein stark akzentuierter Fellschlag ist und der erste Schlag der zweiten Triole meist nur dazu dient, die Schellen zu bewegen. Dadurch entsteht in der schnellen Spielweise auf dem Tamburello ein Wandern des Mittelpunktes der ausgeführten Triole, wobei die erste Triole in der Mitte des Tamburello anfängt und an den oberen Rand wandert, die zweite Triole bereits auf der oberen Hälfte des Tamburello begonnen wird. Die Füllpulse der Triole sind primär dazu da, die Schellen zu bewegen; die eigentlichen Impactmomente mit dem Trommelfell sind nicht hörbar, bzw. werden von den Schellen übertönt. Roberto Chiga unterscheidet nach Spielweisen in Dörfern die *pizzica di Aradeo*, die *pizzica di Torrepaduli* und die *pizzica del Capo* (Giacometti 2008).

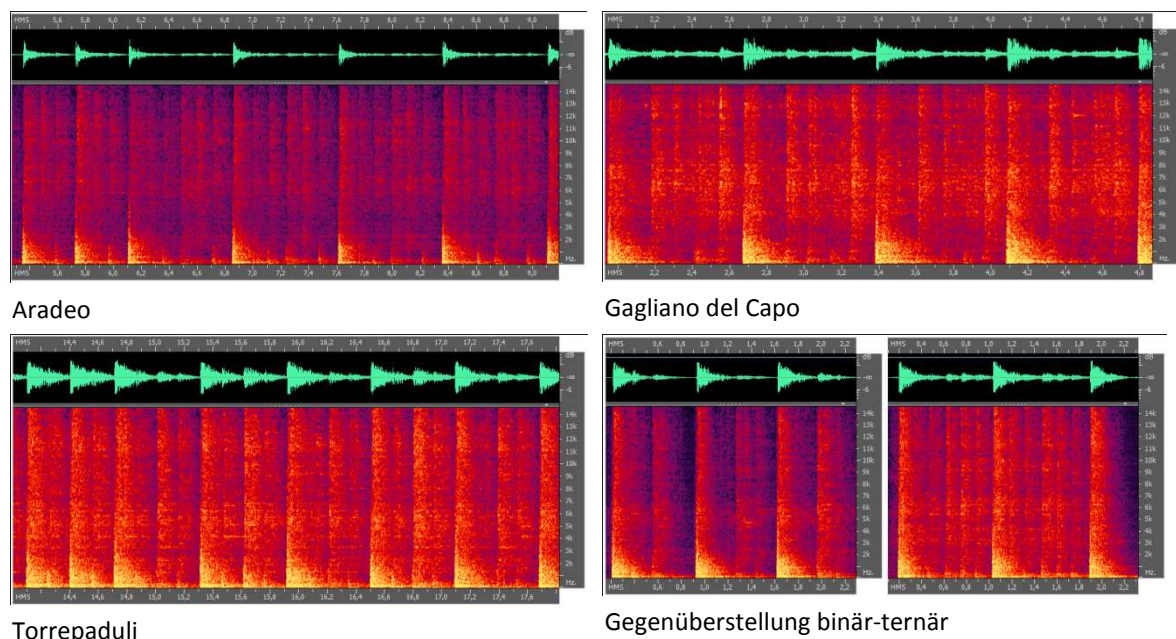


Abb 12. Rhythmen.

Im Sonagramm wird die Rhythmusstruktur deutlich sichtbar. In Aradeo und Gagliano wird der Beat ternär unterteilt, wohingegen in Torrepaduli eine binäre Struktur vorherrscht. In Aradeo werden gleichmäßige Triolen gespielt, der erste Schlag des Beat ist auf dem Fell betont, die anderen Schläge bewegen die Schellen.

Ebenso wie es im Salento unterschiedliche Spieltechniken gibt, so gibt es auch Varianten des Rhythmus, die von der jeweiligen Spielart des Musizierenden abhängig sind. Diese können sein:

- (1) Variationen des Rhythmus,
- (2) Mikro-rhythmische Verschiebungen und
- (3) durch die Spielweise des Tamburello auftretende metrische Gliederungen.

#### 5.3.4.5 Theoretischer und wahrgenommener Aufbau des Rhythmus der Pizzica

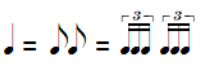
Die Spielweise des Tamburello unterscheidet zwei Ebenen: (1) die beschriebenen Schläge, die Fell und Schellen in Bewegung versetzen, und (2) eine weitere Ebene kommt durch eine Drehbewegung aus dem Handgelenk der haltenden Hand dazu, die das Tamburello in einem ungefähren Winkel bis zu 45° bewegt. Dieser Vorgang bringt die Schellen zum Klingen und hieraus ergibt sich die Frage, welche Auswirkungen diese Drehbewegung der haltenden Hand auf die Rhythmusstruktur hat.

Der Rhythmus der Pizzica in der Ronda ist ein einfaches Fortschreiten von durchgehenden Viertelnoten, deren Klang durch den Schlag des Daumens auf das Fell produziert wird, *botta* (Schlag) genannt. Damit ergibt sich im 4/4 Takt ein Rhythmus bestehend aus vier gleichen Notenwerten ♩ ♩ ♩ ♩.

Dies stellt zugleich die einfachste Betonungsvariante der Pizzica dar. Die beinahe gleich häufig vorkommende Betonungsvariante ♩ ♩ ♩ ♩ führt zu der Schlussfolgerung, dass es sich beim Rhythmus um eine vier Viertel lange Rhythmuseinheit handelt.

Grundlegende Patterns sind in der freien Pizzica der Ronde nicht immer genau zu erkennen und meistens halten sich die Musiker nicht genau an ein Pattern. Es gibt einen Schlusscall der folgende Struktur aufweist: .

Der Hauptrhythmus der Pizzica ist durchgehend binär, wobei es durch die Variationen in der Akzentuierung teilweise auch zu einer Verschiebung der Eins auf die Zwei kommen kann und der Rhythmus scheinbar verkehrt herum gespielt wird. Da der Tänzer bei dem Grundschrift immer die Eins mit einer Gewichtsverlagerung auf das linke oder rechte Bein betont kann es schon einmal dazu kommen, dass der Tänzer auf der unbetonten zweiten Achtel Off-Beat weitertanzte. Die Umkehrung des Rhythmus wird durch eine Akzentuierung eingeleitet. Sind die stärkeren Schläge ungerade, bleibt die Eins bestehen, gerade Akzentuierungen ergeben eine Umkehrung des Beat. Die Akzentuierungen des Off-Beat können von den Tänzern auch in ihren Tanzschritten ausgeführt werden. Eine Wahrnehmungsvariante der Gruppierung der sechs Grundpulse zeigt sich in einem schnellen Tanzschritt, der die Triolenbewegung binär akzentuiert.

Die Polyrythmik entsteht durch die triolische Unterteilung der Achtelnoten, für jede Achtelnote kommen drei Sechzehntelnoten die von den Schellen des Tamburello produziert werden . Es ergeben sich somit ternäre Grundpulse. Durch die Spielweise der rollenden Hand entstehen klar definierte Sechzehnteltriolen, die Carpitella und De Giorgi in ihren Transkriptionen ignoriert haben. Bei der grafischen Darstellung des Rhythmus von Aradeo werden sie deutlich sichtbar. De Giorgi beschreibt den Rhythmus der Schellen als punktierte Achtel mit Sechzehntel oder Achtel mit Sechzehntel als Triole. Wie kommen diese Transkriptionen zustande, obwohl De Giorgi selbst das Tamburello spielen kann?

Es liegen die Vermutungen nahe, dass einerseits bei der Spielbewegung das Überklappen der Hand nach dem akzentuierten Schlag nicht als eigenständige Bewegung wahrgenommen wird und andererseits die ternäre Sechzehntelbewegung so schnell verläuft, dass unser Hirn diese als Rhythmusgruppierungen interpretiert. Bei der Betrachtung der Spielweise aus Gagliano wird sichtbar, dass im Rhythmus, anders als in Aradeo, die Triolen rhythmisch akzentuiert werden und die zweite Sechzehntel des Triolenpaares fast nicht betont wird.

## 6. Die Spielweisen der Pizzica

### 6.1 Danza scherma

#### 6.1.1 Die *danza scherma* als Fechtanz

*Danza scherma* bedeutet wörtlich übersetzt Fechtanz und sie ist ein Messertanz. Die Lehrer selbst bezeichnen sie als *arte marziale*, Kampfsportart. Die *scherma salentina* (salentinisches Fechten) ist ein ritueller Brauchtumstanz, der von Männern aufgeführt wird. Die korrekte Bezeichnung für den Tanz ist *danza scherma*, heute wird er in der Literatur auch als *pizzica scherma* (Fechtpizzica) oder *pizzica schermata* (gefechtete Pizzica) bezeichnet, eine Anspielung auf die moderne Art der Aufführung als Brauchtumspflege (Zweites Dasein, c. Traditionspflege). Immer

paarweise abwechselnd betreten die Kontrahenten die Ronda und bleiben so lange, bis sie von einem Mitstreiter besiegt werden.

Placida Staro typisiert die apulische *pizzica schermata* als „fight dance“ in einem zeremoniellen Kontext. Die neuere Bezeichnung *pizzica schermata* weist auf die inhaltliche Veränderung des Brauchtums hin, dass sie heute mehr als tänzerische Darstellung erkannt wird, denn als Kampfsportart. Placida Staro differenziert drei verschiedene Schwerttänze in Italien:

moresche, that is, ceremonial dances with or without weapons; sword dances, that is, danced fight with or without dancing; and fight dances, usually performed without weapons due to age-old prohibitions by the public authority. [...] Fight dances, [...] even if they lost their sword somewhere, are choreutic events in their own right charged by the community to solve its internal conflicts by means of kinetic stereotypes taken from fighting. (Staro 2001: 115)

Nach der Gliederung von Placida Staro ist die salentinische *scherma* ein Kampftanz. Die *scherma* war ursprünglich ein richtiger Kampf, der sich erst in rezenter Zeit zu einem Schaukampf entwickelt hat um die Tradition in der heutigen Gesellschaft zu wahren. Die Verwendung von Waffen wurde von den Gesetzeshütern unterbunden, deshalb wird die *scherma* heute ohne Messer aufgeführt.

### 6.1.2 San Rocco in Torrepaduli

Die *scherma* wird alljährlich in *Torrepaduli di Ruffano* auf dem Fest des Heiligen San Rocco in der Nacht des 15. August (*Ferragosto*) aufgeführt. Früher stand in Torrepaduli nur das Heiligtum des San Rocco, inmitten von Olivenhainen. Die Leute pilgerten zu Fuß, oder jene die es sich leisten konnten mit den Pferdekarren (*traini*), aus dem ganzen Salento zum jährlichen Fest, um dem Heiligen zu danken oder ihn um Hilfe zu bitten.

Am frühen Abend beginnt eine Prozession durch das Dorf, in der der Heilige San Rocco in Begleitung einer Musikkapelle, in die außerhalb der Ortschaft gelegene Kirche der Madonna delle Grazie gebracht wird. Pilger aus dem ganzen Salento bieten dem Heiligen ihre Musik und Tänze als Gabe, um im Gegenzug Gesundheit und Wohlbefinden zu erhalten. Kameraleute und Schaulustige folgen dem Spektakel. Vor dem Santuario wird die Statue des Heiligen umgedreht und in die Höhe gehalten, bevor sie in das Seitenschiff gestellt wird, wo sich die Gläubigen davor anstellen, um die Statue des San Rocco zu sehen (15.8.2009). Auf dem Fest gibt es Markstände, an denen Köstlichkeiten und handgefertigte bäuerliche Ware feilgeboten werden (Montinaro 2005: 28f). Im Morgengrauen des 16. August eröffnet bei den Eingängen der Stadt ein Tiermarkt. Früher soll hier der größte Markt des unteren Salento gewesen sein (Monaco 2006: 87).



Abb 13. Die festliche Beleuchtung (*luminarie*) zu San Rocco in Torrepaduli (18.8.2011).

Nach Mitternacht bildet sich vor dem Platz der Kirche *Madonna delle Grazie* bildet sich eine große Ronda, der Kreis, in dessen Mitte die *scherma* ausgetragen wird, der vom ostinaten Rhythmus der Pizzica mit Tamburelli und Mundharmonika begleitet wird. Die Nacht des San Rocco wurde seit jeher genutzt, um bestehende Rivalitäten öffentlich auszutragen. Leonardo Donadei erzählte dazu in einem Interview mit Monaco auf die Frage, ob die *scherma* ein Tanz sei:

Non è una danza. San Rocco era un luogo dove si trovavano per sfidarsi. Aspettavano la notte di San Rocco a tirarsi coi coltelli in piazza, a Torrepaduli. C'era questo luogo, c'era una sfida che in tutto l'anno, se io avevo qualcosa con te, aspettavo quel giorno per incontrarti a San Rocco e prima, quando si andava, si andava in squadre e si sfidavano con le altre. I più forti rimanevano in gioco e quelli che perdevano, se ne dovevano andare. Anno per anno, sempre così. I più forti rimangono sempre nelle ronde [...]

Prima si faceva sul serio, con i coltelli, veramente. (Monaco 2006: 82)<sup>69</sup>

Früher war der Kampf in Torrepaduli ernst. Verschiedene Gruppen kämpften unter anderem um die Vorherrschaft über ein gewisses Gebiet. Die Duelle wurden vermutlich wurden durchgeführt, um einen guten Standort auf dem Makt zu erobern. In der heutigen *danza scherma*

69 Sie ist kein Tanz. San Rocco war ein Ort wo sie sich trafen um sich herauszufordern. Sie haben auf die Nacht des San Rocco gewartet um sich mit Messern auf dem Platz in Torrepaduli zu treffen. Da war dieser Ort, eine Rivalität das ganze Jahr, wenn ich etwas gegen dich hatte, habe ich auf diesen Tag gewartet um dich an San Rocco zu treffen. Und als man früher hinging, ging man in Gruppen um sich mit anderen Gruppen zu messen. Die stärksten blieben im Spiel und die die verloren, mussten gehen. Jahr für Jahr, immer in der gleichen Manier. Die stärksten bleiben immer in den Ronde [...]. Früher war es ernst, mit Messern.

scheint die frühere ernste Kampfhandlung auf eine spielerische und spektakuläre Weise konserviert zu werden. Unter anderem deshalb wird die *scherma* heute *pizzica scherma* genannt und weil der Schwerttanz gegenwärtig in einer Ronda zu dem Rhythmus der Pizzica der Tamburelli aufgeführt wird.

Die Wurzeln der *scherma salentina* liegen in der Gesellschaft der Verbrecher, der ehrenwerten Gesellschaft (*l'onorata società*), wie die Mafia bezeichnet wird. In Apulien heißt sie *Sacra Corona Unita* (vereinte Heilige Krone). Zur Zeit der Einigung Italiens unter Garibaldi 1860 wurde die Gemeinschaft zur Erhaltung der öffentlichen Ordnung eingesetzt. Chotjewitz schreibt in seinem Buch über die sizilianische Mafia, dass die Gründerjahre in die Periode des Risorgimento zwischen 1812 bis 1866 fallen, als das Feudalsystem aufgelöst und der moderne Staat gegründet wurde (Chotjewitz 1973: 356). Damals pflegte die Aristokratie ihre Meinungsverschiedenheiten öffentlich in einem Zweikampf mit Messern, zwischen emotionalen und applaudierenden Schaulustigen auszutragen. Die ehrenwerte Gesellschaft eiferte der Aristokratie nach, so bot auch sie ihre Geschicklichkeit in öffentlichen Schaukämpfen dar (Monaco 2006: 77f).

Der genaue Ursprung der *scherma salentina* ist ungewiss. Sie wird nur in einigen wenigen Quellen genannt, unter anderem in der Erzählung *Cavalleria rusticana* von Giovanni Verga aus dem Jahr 1884. Giovanni Verga war sizilianischer Schriftsteller des *Verismo* (*vero* bedeutet Wahres, Wahrheit; Einfluss aus dem Positivismus und Naturalismus). Er schrieb über das ländliche Leben der bäuerlichen Gesellschaft in Sizilien. Seine Geschichten vermitteln ein Gefühl der süditalienischen Welt und sind von unschätzbarem Wert, da sie die damaligen Empfindungen dokumentieren.

Die *scherma* wird auch in dem Buch *La camorra* von Ernesto Serao aus dem Jahr 1907 genannt. Darin wird die *zumpata napoletana* beschrieben. Der *maestro di scherma* wird *pazziaro* genannt und dies weist auf eine Verwandtschaft zu der *scherma salentina* hin, die auch *pazziata* genannt wird. Für das Verb *pazziare* und das Nomen *pazziatore* gibt es keine deutsche Übersetzung. Raffaele Donadei erklärt den Begriff im Interview mit Davide Monaco als „Spitze des Fußes und der Ferse“ (*punta di piede e tacco*). Leonardo Donadei erklärt, dass die Fußspitze das Messer ist und mit Ferse die Schritte gemeint sind (Monaco 2006: 61f, 77f).

Die Pflege der *pazziata* liegt in den Händen von Familien. Der Vater übermittelte dem Sohn sein Wissen und diese gaben es an ihre Söhne weiter. Eine dieser großen Familien sind die Donadei, gelehrt vom großen Meister der *scherma salentina al coltello* (salentinisches Fechten mit dem Messer) Raffaele Donadei (Monaco 2006: 5).

### 6.1.3 Die *danza scherma* als Fechtanz

Es drängt sich die Frage auf, warum wird die *scherma* von den Ausführenden als *danza scherma* bezeichnet, als Fechtanz? Raffaele Donadei erklärte dies dadurch, dass sich der Kämpfer in der Ronda bewegt, er muss nicht nur alle Kampfschritte können, sondern sich nach vorne und hinten frei im Kreis bewegen. Die *Ronda* ist die typische Raumdefinition der süditalienischen Tänze in einem Kreis. Sein Sohn Leonardo Donadei erklärt im Interview, dass er den gespielten Rhythmus nicht benötigt, weil er ihn mit den Füßen stampft.

È come un duello danzato, un pazziamiento; un pazziatore in gamba quando pazzia è come una dama, un ballerino che usa punta e tacco. Pazziare significa 'punta di piede e tacco'. Il vero pazziatore, il tamburello e l'organetto li deve mettere da parte [...], per il pazziamiento questa musica non deve esistere. Questa musica va bene per la tarantella. [...]

Certo bisognava adeguarsi alla musica, in base alla musica ti dovevi muovere, la maggior parte delle puntate erano di scherma, però ogni tanto dovevi girare tanto per mantenere la musica, per non dire mi fermo [...]. (Monaco 2006: 10, 12)<sup>70</sup>

Die Ronda des *Pazziamiento* wird aus Tamburelli, Mundharmonika, Pazziatori und Schaulustigen gebildet. Je größer der Durchmesser der Ronda, desto besser können die zwei Kontrahenten ihre Fertigkeiten zeigen. Die Duellierung wird mit einer Einladung begonnen, die von beiden Ausführenden gemeinsam ausgeführt wird. Die Fechtbewegungen werden mit Armen und Beinen tanzend ausgeübt (Monaco 2006: 18).

Der Rhythmus der *danza scherma* ist anders als der Rhythmus der *pizzica pizzica*, erklärt Daniele Vigna. Der Rhythmus für die *Tarantate* war sehr schnell und meist im Accelerando gespielt, während derjenige für die *scherma* langsam gespielt wird, in einem Tempo zwischen 60 und 70 bpm (Monaco 2006: 45).

Die erste Tonaufnahme einer *scherma salentina* in Torrepaduli ist jene von Montinaro aus dem Jahr 1976. Bereits zu der Zeit dieser Aufnahme von Montinaro wurde die *danza scherma* ohne Messer, aber in Begleitung der unermüdlichen Schläge auf das Tamburello aufgeführt. Anstelle des Messers wird heute mit der Geste der rechten Hand ein solches angedeutet. Die Stellung der Finger ist so, als ob ein Messer in der Hand gehalten würde (Montinaro 2005: 29f, 73ff, 88). In Anlehnung an die Tradition wird heute noch in weißen Hemden getanzt, wo man früher die blutenden Verletzungen durch die Messerstiche sofort erkennen konnte.

Neben der *scherma salentina* gibt es im Salento auch die *scherma* der Roma, die sich aus der Tarantella entwickelt hat. Die Familien Bevilacqua und Rinaldi tradieren diese weiter. Dem Gegner wird unter anderem auch der Rücken zugewendet, eine Bewegung, die in der *scherma* nie passieren darf (Monaco 2006: 20f).

#### 6.1.4 Texte

In Villa Castelli (Provinz Brindisi) wurde das Organetto zu der *scherma* gespielt, um den Kampf zwischen zwei Männern als Tanz zu tarnen. Das Ziel war es den Gegner mit einem spitzen Gegenstand, einem Taschenmesser, Nagel oder Glassplitter zu verletzen. Die musikalische Begleitung war von Kontext und Musiker anhängig, der einen ternären Rhythmus (12/8) und in Dur spielt (Caramia 2008: 37). Salvi und Caramia haben eine Aufnahme einer *scherma* aus Villa

---

70 Sie ist wie ein getanzt Duell, ein Pazziamiento; ein Pazziatore auf den Beinen ist wie eine Dame, ein Tänzer der Zehenspitze und Ferse verwendet. Pazziare heißt „Spitze des Fußes und der Ferse“. Der richtige Pazziatore, muss das Tamburello und das Organetto beiseite legen [...], für das Pazziamiento darf diese Musik nicht existieren. Diese Musik ist gut für die Tarantella. [...]

Klar musste man sich an die Musik anpassen, nach der Musik musste man sich bewegen. Die meisten Teile der Puntate waren vom Fechten, aber manchmal musste man im Kreis gehen um die Musik zu erhalten, um nicht zu sagen ich bleibe stehen [...]

Castelli mit eigenem Text publiziert, die sie 2002 aufgenommen haben. Der Text ist im brindiser Dialekt.

#### Sonata a scherma

Na' nana' tu lutièn' e nan milu dà,  
ti ponäffa' le spese comme na spaddä di baccalà.

E ij' mi n'agghj' a sci' da 'sta bruttā masserie,  
na' ttänd' pe lli patrùne so' li ualàn' li lazzarùne.

Cilu Signore vòle m'agghj' 'ccattà 'sta massariä,  
ve' lu zite vecchje mije li ualàn' li mandä vie.

E uècumpa', cumpa' ti l'agghj' ditt' nan ti 'nzura',  
di tutte li maniere so' cazz' 'ncule cu' la migghier'.  
(Salvi/Caramia 2008: 60f)

#### Musikstück des Fechtens

Na, du hast es und gibst es mir nicht, sie  
können dich wie ein Stück Stockfisch behan-  
deln.

Ich muss von diesem Gutshof fortgehen,  
nicht so sehr wegen der Gutsherren, sondern  
wegen der Bauern, die Gauner sind.

Wenn der Herr will, kaufe ich den Hof, dann  
kommt mein Mann und schickt die Bauern  
fort.

Ich habe dir empfohlen nicht zu heiraten,  
Freund, es wird immer Schwierigkeiten mit  
der Frau geben.

Longhini und Bosio haben am 15.8.1968 in Torrepaduli eine Version der Pizzica Pizzica *lu tamburieddhu* aufgezeichnet und den Text transkribiert. Aus den Kommentaren von Bosio geht hervor, dass die Musiker aus Aradeo, Cutrofiano und Galatina, die Pizzica *tarantella napoletana* nannten. Zu einem späteren Zeitpunkt führten Tänzer die *scherma* dazu auf. Die Nachfragen von Bosio führten zu keinem eindeutigen Ergebnis, weil der Interviewte auswich und keine konkreten Antworten gab (Chiriatti/Della Mea/Longhini 2007: 207-211, 281). Diese Verse werden am Häufigsten in den Ronde gesungen, von 1968 bis heute sind sie genau so geblieben.

#### Tamburru lu Tamburieddhu

Tamburru lu tamburieddhu mia vinne de Roma,  
managgia ci lu canta e ci lu sona.

Lu tamburieddhu mia jè [è] di cucuzza,  
ca managgia ci lu sona e ci lutuzza.

Ci vidi ci vidi ca se cottula lu pede,  
quistu è lu segnu ci [ca] vole ballare.

Ulia ulia te la menu la scuperta,  
susu lu limitare de la porta.

Santu Paulu santu Paulu mia te Galatina,  
fanne la grazia a sta bella fijola.

Ci ne l'hai, ci ne l'hai fare fanne la mprima,  
ca nu li fare cu lucisca crammatina.

Balla moi viva ci balla moi,  
ca balla nu cardillu e na palomba.

Santu Paulu mia te le tarante,  
pizzica le caruse fra le gambe.

#### Trommel das Tamburello

Mein Tamburello kommt aus Rom,  
wie schön es singt und tanzt.

Mein Tamburello ist aus Kürbis,  
wie schön es singt und tanzt.

Wenn du siehst, wie sie die Beine bewegt,  
ist es das Zeichen, dass die tanzen will.

Ich möchte dich öffentlich lieben,  
auf der Schwelle der Haustür.

Mein Heiliger Paulus von Galatina,  
erteile diesem schönen Mädchen die Gnade.

Bringe sie ihr gleich,  
warte nicht noch einen weiteren Tag.

Schau wer jetzt tanzt,  
ein Vogel und eine Taube.

San Paulo der Spinnen,  
stichst die Mädchen zwischen den Beinen.

Tamburru lu tamburieddhu mia vinne de Roma,  
eca me l’ha nduttuna napulitana.  
(Chiriatti/Della Mea/Longhini 2007: 207-211)

Mein Tamburello kommt aus Rom,  
und wurde mir von einer Neapolitanerin  
gebracht.

Im Gegensatz zu der *pizzica taranta* und der *pizzica pizzica* existiert laut Aussagen der SalentinerInnen kein spezifisches Repertoire an Texten für die *scherma*. Wie im vorangegangenen Beispiel zu sehen ist, werden Strophen verschiedenen Inhalts zur Begleitung der *scherma* gesungen. Die Vermutung liegt nahe, dass das Textrepertoire im Laufe der Zeit durch populärere Inhalte ersetzt wurde.

## 6.2 Pizzica Taranta

### 6.2.1 Die *pizzica taranta* als Musik des Tarantismus

No one in the traditional culture identifies the *pizzica tarantata* as a “human dance” – it is, instead a therapy. (Staro 2005: 67)

Die *pizzica taranta* oder *pizzica tarantata* ist jene Spielweise der Pizzica, welche im Ritual des Tarantismus gespielt wird. Der Musik wird eine heilende Wirkung zugesprochen, die den betroffenen Personen Genesung bringt und sie von ihrer Apathie entbindet. Die Musik erfüllt nach Raheli zwei Aspekte, „a rhythmical side whose function it is to obsess, to haunt the *tarantata*, and a melodic side which must surprise and wake her up.“ (Raheli 1998: 127)

Placida Staro schreibt in ihrem Artikel *Reconstructing the Sense of Presence* (2001), dass die *pizzica taranta* im allgemeinen Wortschatz als Therapie und nicht als Tanz bezeichnet wird. Das Schreien, Schlagen, Laufen, Hüpfen und Liegen ist eine kulturell geduldete Art und Weise, sich wieder mit der Welt und anderen Menschen in Kontakt zu bringen, nachdem eine Art Trennung von der Außenwelt stattgefunden hat (Staro 2001: 66f).

Der Ritus wurde zu Hause durchgeführt (*cura domiciliare*) und konnte mehrere Tage dauern. Die Musiker wurden eingeladen, um den *tarantati* aufzuspielen, bis der Heilige Paulus die *grazia* (Erlösung) brachte. Nachdem der Heilige Paulus die Erlösung gebracht hatte, pilgerten die Gestochene nach Galatina zur Kapelle des Heiligen und dankten ihm mit der jährlichen Wiederkehr am 28. Juni.

### 6.2.2 Musik

Die führenden Instrumente der *pizzica taranta* sind die Violine und das Tamburello. Die Violine spielt die Melodie, das Tamburello den Rhythmus. Die Trommel ist das wichtigste Instrument für die Musiktherapie der *Tarantati* (Chiriatti 1995: 34). Die Gitarre und das Organetto unterstützen den Rhythmus und haben eine begleitende Funktion. In der ältesten Literatur über den Tarantismus wird eine größere Vielfalt an verwendeten Instrumenten beschrieben, so etwa verschiedene Seiten- und Blasinstrumente, Trommeln und Dudelsäcke.

Kircher (1643) beschreibt mehrere Liedtexte und Tanzweisen, die bei den Heiltänzen verwendet wurden und nennt seine Transkriptionen *Antidotum tarantulae* (Gegengift von Spinnen).

„Die anonymen Beispiele zeigen ein Grundcharakteristikum des Tanzes: Geradtaktigkeit und eine taktweise binäre melodische Struktur in den ersten drei Tarantella-Modi.“ (Cofini 1998: 414)

Die Melodie der *pizzica taranta* folgt dem gleichen Schema wie die Tarantella, einem Fortschreiten:

a vortice che avanza sia verso le zone alte che quelle basse e dell’ottava, in un gioco ripetuto di varianti. È uno dei caratteri più tipici della tarantella, fortemente espressivo anche quando è limitato all’ambito di una quarta o di una quinta. Il percorso melodico, ascendente o discendente, compie un breve ritorno e una ripresa, si sviluppa per gradi congiunti o per semifrasi, spesso a canone, evocando le spire del labirinto. (De Giorgi 2004: 219)<sup>71</sup>

Diego Carpitella hat während der Feldforschungsreise 1959 Aufnahmen von (1) zwei Tarantelle, die während des Ritus zu Hause (*cura domiciliare*) für Maria, Rosaria und Michele aus Nardò gespielt wurden gemacht; für ihn wurden (2) vokale und instrumentale Stücke für die Heilzeremonie außerhalb des Kontextes eingespielt wurden; er erstellte (3) Aufnahmen in der Kapelle, wo die Musikstücke der privaten Heilzeremonie nur bruchstückhaft wiedergegeben wurden.

Carpitella analysiert die musikalische Struktur der zwei Tarantelle, die er während der Heilung im privaten Rahmen aufgenommen hat. Die Melodien besitzen rhapsodischen Charakter und sind vorwiegend tonal, was ihren modalen Stimmcharakter verrät (lydische Tonleiter mit verminderter Quarte).<sup>72</sup>

Es herrscht eine klare Trennung zwischen dem Beat der rhythmischen Sektion (Organetto, Gitarre, Tamburello) und dem Off-Beat der Violine, der sich vor allem in den Synkopen und den Tonwiederholungen zeigt. Der Rhythmus wird obsessiv, mit wechselnden Betonungen, wiederholt (Carpitella 2009: 360). Die Isometrie des Beats ist dennoch nicht monoton, weil sie unterschiedlich akzentuiert wird:

per quanto concerne l’off beat il rilievo non è dato dal tipo di melodia impiegata, ma dal modo di esecuzione, dal che deriva il carattere rapsodico o d’improvvisazione della parte melodica. Ne risulta un duplice aspetto di queste musiche, che meriterebbe di essere compiutamente analizzato dal punto di vista psicologico, in quanto in esse si riflettono due momenti tipici delle tecniche religiose: dilatazione ed esasperazione della crisi che musicalmente si risolvono in particolari tecniche espressive (ritmica accentuativa, sincope, effetti strumentali, vari modi di percussione del tamburello, grida, lamentazioni ritmate); e controllo della crisi che si riflette soprattutto sull’ostinato del ritmo isometrico. (Carpitella 2009: 360)<sup>73</sup>

---

71 Ein Wirbel, der sich in einem wiederholten Spiel aus Variationen, von den höheren zu den tiefen Noten der Oktav bewegt. Das macht den typischen Charakter der Tarantella aus, die auch dann hochexpressiv ist, wenn der Tonumfang auf eine Quart oder Quint begrenzt ist. Der melodische Verlauf, auf- oder absteigend, entwickelt sich stufenweise oder in Halbphrasen, oftmals Regeln befolgend, die den Windungen des Labyrinths ähneln.

72 Carpitella 2009: 360; „iterazione ritmica ossessiva (ostinato) con varianti melodiche di carattere rapsodico; ritmo isometrico diversamente accentato; ambito melodico prevalentemente tonale, per quanto riveli talvolta la sua origine modale di carattere vocale (quinta diminuita, quarta eccedente, tritono, etc.).“

73 was den Off Beat betrifft, ist die Entlastung nicht durch die verwendete Melodie gegeben, sondern durch die Art der Aufführung, aus der ein rhapsodischer Charakter der Melodie resultiert. Das Ergebnis ist der doppelte Aspekt dieser Musik, der es sich verdient in vollem Umfang aus psychologischer Sicht analysiert zu werden, da in ihm zwei typische religiöse Momente reflektiert werden: die Erweiterung und Ver-

Die von Diego Carpitella aufgezeichneten und transkribierten Tarantellen für die Heilzeremonie wurden in den Tonarten A-Dur, D-Dur, H-Moll und A-Moll gespielt. Die *tarantate* tanzten nur zu einer dieser Tonarten und sprachen auf bestimmte musikalische Merkmale besonders an, während sie auf andere nicht reagierten. Spielte ein Tamburello, eine Harmonika oder ein anderes Instrument einen Rhythmus, der nur im Entferntesten an die Pizzica erinnerte, begannen die Tarantati zu zappeln (*scazzicare*). Wurde der richtige Rhythmus, die richtige Tonart und Melodie gefunden, konnte der choreografische Zyklus beginnen (Chiriatti 1995: 29, 32). Während der Forschung von Carpitella gab es keine direkten Hinweise zur Auswahl der verschiedenen musikalischen Stücke, es schien vielmehr so, als wäre dies aus dem Bewusstsein der Leute verloren gegangen. Unbeantwortet bleibt, ob mit unterschiedlichen Themen der *pizzica taranta*, die je nach Farbe der Taranta variierten, nur andere Tonlagen gemeint waren, oder auch andere Melodien.

Das Forscherteam von De Martino begleitete 1959 zwei Heilzeremonien von tanzenden Tarantate und ein Ritual eines tauben Tarantato (Michele di Nardò), das sich durch einen lustlosen Tanz charakterisiert, als wäre die Person taub für die musikalische Stimulierung.

Die Forscher haben keine singenden Tarantati (*canterina*) aufgenommen, welche keine Musik brauchen sondern selbst singen und in ihren Liedern den Heiligen Paulus und die Taranta anflehen (vgl. Chiriatti 1995). Die älteste Quelle über den Tarantismus von Epifanio Ferdinando nennt bereits die heilende Wirkung von melancholischen Gesängen (*canti melanconici*) oder Totenklagen (*nenie funebri*), die jene Gesänge der singenden Taranta waren. Die Forschung 1959 dokumentierte Lieder aus dem traditionellen Repertoire, sowie einige erzählende bekannte Lieder der italienischen Poesie, die im Kontext des Tarantismus auf melancholische Weise gesungen werden (*il cognato traditore*, *Scibilia Nobili o la donna rapita da' turchi*, *Rosina al ballo*) (Carpitella 2009: 372f).

Der Friseur und Violinist Luigi (Gigi) Stifani gilt als der letzte Heiler der Tarantate. Er verstarb am 28. Juni 2000, zum Fest des Heiligen Paulus, Beschützer all jener Frauen, die er kuriert hatte. Stifani ist der Hauptakteur des Dokumentarfilms von Mingozzi (1961) und die Aufnahmen seiner Stücke wirkten kanonbildend auf die salentinische *pizzica taranta* (Chiriatti 1998: 124). Luigi Stifani nennt drei Spielweisen für den Tarantismus: die Besessene (*l'indivolata*), die Stumme (*la sorda*) und jene in Moll (*la minore*):

„la prima veniva considerata capace di stimolare una maggiore agitazione e furia coreutica per estromettere il male, la seconda era usata quando la „taranta“ non rispondeva al primo motivo e si mostrava appunto „sorda“ alle stimolazioni musicali della prima, la terza era detta così perché tonalità minore, diffusa in altre parti del sud presso orchestre di liuteria.“ (Gala 2003: 24)<sup>74</sup>

---

schärfung der Krise, die sich musikalisch in speziellen expressiven musikalischen Techniken zeigt (akzentuierte Rhythmik, Synkopen, instrumentale Effekte, verschiedene Spielweisen des Tamburello, Schreie, rhythmische Klagen); und die Kontrolle der Krise, die vor allem durch das Ostinato des isometrischen Rhythmus erreicht wird.

74 Die erste Spielweise [die Besessene] galt als jene, welche die Choreografie mit größter Heftigkeit erregen konnte, um das Schlechte zu verdrängen. Die Zweite [die Stumme] wurde dann verwendet, wenn die

In Villa Castelli (Provinz Brindisi) wird das Ritual des Tarantismus „*sfogare la malinconia*“ (den Kummer herauslassen) genannt und erforderte die *sonata a „malinconia“*, eine Pizzica oder Tarantella in Moll. Die Textverse drücken Trauer und Kummer aus. Die *pizzica pizzica* hingegen wird in dieser Gegend in Dur gespielt, wegen des begrenzten Tonumfangs des Organetto auf G-Dur/D-Dur (gestimmt in G/C mit 8 Bässen) oder *alla cegliese* mit einer erhöhten Quart F-Lydisch/C-Dur (Caramia 2008: 32f).

### 6.2.3 Texte

Die Lieder der *pizzica taranta* stehen in direktem Bezug zum Ritual des Tarantismus und handeln von der Tarantel und der Schutzwirkung des Heiligen Paulus. Die erzählenden oder satirischen Texte besitzen einen erotischen und oft zweideutigen Charakter. Im Vordergrund steht die choreografische Funktion des Liedes, dessen Ziel es ist, die Gebissenen zum Tanzen anzuregen und um dies zu erreichen ist der Text der Melodie und dem Rhythmus untergeordnet (Gala 2003: 25).

Die ältesten Überlieferungen von Verszeilen zum Tarantismus wurden 1643 von Athanasius Kircher aufgeschrieben.

|                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Non fù Taranta, nè fù la Tarantella,<br>Ma fù lo vino della garratella.<br>Dove te mozicò dill'amata dove fù,<br>Ohime si fusse gamma, ohime mamma, ohime. | Es war weder die große noch die kleine Spinne,<br>es war der Wein aus der Flasche.<br>Sag' mir Geliebte,<br>wohin hat sie dich gebissen,<br>oh, wenn es dein Bein war, oh, Mama, oh. |
| Deu ti muzzicau la Tarantella?<br>Sotto la Pudia della vanella.<br>(Kircher 1643: 762)                                                                     | Wo hat dich die kleine Spinne gestochen?<br>Unter dem Zipfel des Rocks.                                                                                                              |

Der letzte unvollständige Elfsilber, der bereits bei Kircher belegt ist, wird in der Gegenwart fast exakt genau so gesungen. Er wurde auch Diego Carpitella während der Forschung 1959 von der Tamburellospielerin Salvatora Marzo vorgesungen.

|                                                                                            |                                                               |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| Addò ti pizzicò la tarantella?<br>Sotto la putia de la 'unnella.<br>(Carpitella 2009: 370) | Wohin sticht dich die kleine Spinne?<br>Unter dem Rockzipfel. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|

Die folgenden Zweizeiler stellen eine Verbindung des Heiligen Paulus zu Galatina und den Spinnen her, von deren Bissen er die Gläubigen kuriert.

|                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Santu Paulu meu di Galatina,<br>facitene la grazia stamattina.<br>Santu Paulu meu di li tarante,<br>facitene la grazia a tutte quante.<br>(Carpitella 2009: 369) | Mein Heiliger Paulus von Galatina,<br>bringe ihnen an diesem Morgen die Gnade.<br>Mein Heiliger Paulus der Spinnen,<br>bring ihnen allen die Gnade. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

---

Tarantati nicht auf das erste Motiv reagierten, sie galten als „stumm“ gegenüber der musikalischen Stimulierung der ersten. Die Dritte heißt so, weil sie in Moll gespielt wird, sie ist in anderen Gegenden des Südens in Streichmusikensembles verbreitet.

Während in den vorherigen Zeilen der Heilige die Erlösung bringt, bewirkt in den folgenden Versen Paulus selbst die Veränderung, indem er die Mädchen und Burschen in ihre Genitalbereiche zwickt. Bei den Mädchen wird das Geschlecht nicht namentlich genannt. Für den Hoden werden in den Liedtexten verschiedene Synonyme verwendet (z. B. *pampasciuni sal.*, wildwachsende Zwiebelart), die dem vulgären Wort *cujuni* vorgezogen werden.

O Santu Paulu meu delle tarante,  
che pizzichi le caruse tutte quante.  
O Santu Paulu meu delle tarante,  
che pizzichi le caruse 'nmezz'all'anche  
e le fai sante.  
O Santu Paulu meu de li scorpioni,  
che pizzici li carusi int'a i balloni.  
(Carpitella 2009: 370)

Oh, Heiliger Paulus der Spinnen,  
der alle Mädchen sticht.  
Oh, Heiliger Paulus der Spinnen,  
der die Mädchen zwischen die Beine sticht  
und sie heilig macht.  
Oh Heiliger Paulus der Skorpione,  
der die Burschen in den Hoden sticht.

Die vom Heiligen Paulus und der Spinne handelnden Texte werden entweder alleine, oder in Kombination mit anderen Inhalten gesungen. Diese Verse sprechen von der Liebe oder vom Tanz und weisen keinerlei inhaltliche Verbindung zum Tarantismus auf.

Die folgende *pizzica taranta* ist vom Soloalbum Ninnamorella (2008) der Sängerin Anna Cinzia Villani. Der Text stammt von Salvatora Marzo (za' Tora) aus Nardò, der Tamburellospielerin des Therapeuten der Tarantati Luigi Stifani. Villani hat den Text auf ihrer CD traditionell interpretiert. Die Tonart C-Dur und die Melodie des Organetto entsprechen jener *pizzica tarantata*, welche 1959 von Carpitella während einer Hauszeremonie aufgezeichnet worden ist.

Pizzica Pizzica di Nardò  
Santu Paulu miu di li tarante,  
pizzichi le caruse e le fai sante.  
Santu Paulu miu di Galatina,  
facitime nna grazia a mmie la prima!  
Ci vidi ca te cotula lu pede,  
quistu è ll'u segnu ca vole ballare.  
Fusci mamma, fusci tata,  
la taranta l'ha pizzicata!  
E lla pizzicau ddha ffore,  
mamma mia cce dolore!  
E no mme sunati cchiui ca so guarita,  
la grazia mi l'ha fatta sta matina.  
(Anna Cinzia Villani 2008)

Pizzica Pizzica aus Nardò  
Mein Heiliger Paulus der Tarante,  
sticht die Mädchen und macht sie heilig.  
Mein Heiliger Paulus von Galatina,  
bring die Gnade mir als Erstes!  
Wenn du siehst, wie sich deine Beine bewegen,  
ist es das Zeichen, dass sie tanzen will.  
Lauf Mama, lauf Papa,  
die Tarantel hat sie gebissen!  
Und sie wurde da draußen gebissen,  
Mama was für Schmerzen!  
Spielt nicht mehr für mich, ich bin geheilt,  
er hat mir heute morgen die Gnade gewährt.

Der Text der Salvatora Marzo weist nur an jener Textstelle, in der beschrieben wird, wie Paulus die Mädchen sticht, eine mögliche sexuelle Konnotation auf. Diese muss nicht gezwungenermaßen gegeben sein, oder Marzo wollte eine Sexualisierung bewusst vermeiden. Der Heilige Paulus wird angefleht die Gnade zu bringen, die in den letzten Versen gewährt wird und das Spiel der Musikanten beendet.

Das letzte Beispiel dient zur Veranschaulichung, wie die inhaltlich verschiedenen Verse kombiniert werden können. Die Pizzica öffnet mit Versen des Tarantismus, der Heilige Paulus sticht die Mädchen zwischen die Beine und unter dem Rock. Die folgenden Verse können dahingehend interpretiert werden, als dass sie ein Liebesspiel beschreiben, sei dies nun als ein körperlicher oder rein mentaler Akt. Das kulturelle Umfeld, indem diese Verse entstanden sind, ist eine patriarchal konservative Gesellschaft, in der Männer und Frauen getrennt von einander sozialisiert wurden und erst in der Hochzeitsnacht intim werden konnten. Das Paar trifft sich am Brunnen und spielt dort ihr Liebesspiel, was symbolisch mit einem Biss in den noch sauren Granatapfel verglichen wird und somit wohl auch nicht unbedingt positiv konnotiert war. Der Brunnen war neben der Kirche der einzige öffentliche Ort, den die Frauen zum Wasserholen aufsuchten und somit gleichzeitig die einzige Möglichkeit ein paar Wörter und Blicke auszutauschen. Die schließenden Zeilen führen inhaltlich wieder zum Tarantismus zurück und beenden den choreografischen Zyklus mit der Erlösung des Heiligen Paulus.

#### Pizzica Tarantata

O Santu Paulu mia di li tarante,  
pizzica li carose in miezzu all'anche.  
Addò ti pizzicau la tarantella,  
e sott'a la putia di la vunella.  
Pirì, pipirì, piricuoculi piricueculi,  
cu li femmine è bellu sciuechi.  
Ti mosciano lu iddicu,  
n'adda cosa nun ti la dicu.  
Cu ti ricuerdi l'acqua di lu puzzu,  
addò ndi mangiammu la mela ngranata.  
Ni la mangiammu cu lu curtidduzzu,  
male fortuna mia mi seppe 'mara.  
Na coppia di sorelle e voi chi siete,  
la luna fa la ronda e voi dormite.  
Amore amore ce m'a fattu fare,  
di quindic'anni m'a fattu 'mpaccire.  
Bedda ci ti mariti guarla la razza,  
cu nno cacci li corne co' la cozza.  
E jo ti l'accattava na 'este di do lire,  
tu si na pulandrosa non ti la sai tinire.  
O Santo Paulu mia di li tarante,  
pizzica li carose an miezzu all'anche.  
Addò ti pizzicau la tarantella,  
e sott'a la putia di la vunella.

#### Pizzica Tarantata

Oh mein Heiliger Paulus der Spinnen,  
stichst die Mädchen zwischen den Beinen.  
Wo sticht dich die kleine Spinne?  
Unter dem Zipfel deines Rocks.  
Pirì, pipirì, piricuoculi piricueculi,  
es ist schön mit den Frauen zu spielen.  
Sie zeigen dir den Bauchnabel  
und eine andere Sache, die ich dir nicht sage.  
Erinnerst du dich an das Wasser des Brunnens,  
wo wir den Granatapfel gegessen haben.  
Wir haben ihn mit dem Messer gegessen,  
mein Unglück war, dass er bitter war.  
Ihr seid ein Schwesternpaar,  
der Mond ist rund und ihr schlaft.  
Liebe was hast du mir angetan,  
mit Fünfzehn hast du mich verrückt gemacht.  
Schöne, schaue dir deinen Bräutigam an,  
sonst kaufst du die Katze im Sack.  
Ich hätte dir eine teure Jacke gekauft,  
du bist eine Hure<sup>75</sup> und kannst sie nicht behalten.  
Mein Heiliger Paulus der Tarantate,  
stichst die Mädchen zwischen die Beine.  
Wo beißt dich die kleine Spinne?  
Unter dem Rockzipfel.

75 Der Begriff *pulandrosa* wurde sinngemäß und nicht in einer schöneren Formulierung übersetzt. Der Sänger verwendet den Begriff bewusst abwertend für eine Frau mit wechselnden Sexualpartnern, er spricht nicht von einer Prostituierten.

Non mi sunati chiù ca so' guarita,  
la grazia mi l'a fatta stamattina [...].  
(Gala 2003: 25)

Musiziert mir nicht mehr,  
er hat mir heute Vormittag die Gnade erteilt.

#### 6.2.4 Die Choreografie des Rituals

Carpitella (2009) beschreibt das Ritual des Tarantismus bestehend aus einem zweigeteilten choreografischen Zyklus: einem liegenden und einem stehenden Abschnitt (*fase al suolo, fase in piedi*). Die Grundlagen für Carpitellas Beobachtungen boten die beiden Exorzismen der Tarantata Maria und Rosaria aus Nardò (siehe Kapitel 5.1.3). Ein Ritual zeichnet sich durch einen Ablauf in einem festgelegten Modell aus, dessen Grundstruktur normativ ist und über längere Zeiträume gleichbleibend tradiert wird (Korenjak 2012: 143).

Die Musik führt in einen Trancezustand und hilft aus dem krankhaften Zustand heraus. Die Musik ordnet die Zeremonie in Phasen, die jeweils von einer kurzen Ruhephase unterbrochen werden. Der rituelle Zyklus beginnt mit einer Periode auf dem Boden und endet nach einem immer schneller werdenden Abschnitt im Stehen. Im Zyklus des Tarantismus verkörpert die Tarantata zunächst in der liegenden Phase das Tier selbst und ahmt dessen Bewegungen nach, steht dann auf und wird zur Person, die das Tier symbolisch zertreten will. Fehlt die Musik als ordnendes Element, wie bei der jährlichen Wiederholung in der Kapelle von Galatina, erfolgt kein strukturierter Zyklus und die Choreographie bleibt ungeordnet (Schedtler 189ff).

Abschnitt im Liegen. Die erste liegende Phase beginnt in einer Ruheposition auf dem Rücken liegend. Die Beine sind leicht geöffnet oder geschlossen, die Arme liegen locker geöffnet oder geschlossen an den Seiten des Körpers. Mit dem Einsetzen der Musik beginnt eine vibrierende und rollende Bewegung des Körpers, der Kopf und die Beine werden rhythmisch geschaukelt. Es folgt ein Kriechen auf dem Rücken, begleitet von rhythmischem Klopfen der Fersen auf den Boden, das von Rollbewegungen des Körpers unterbrochen wird.<sup>76</sup>

Abschnitt im Stehen. Die zweite Phase beginnt, wenn sich die Person erhebt. Die Choreografie der *pizzica taranta* ist improvisiert und die Bewegungen finden in einem imaginären Kreis statt. Es gibt Figuren, die im Stehen (*fermo o quasi fermo*), oder in Bewegung ausgeführt werden. Dies sind der einfache gehüpfte Schritt (*passo saltellato semplice*), der einfache seitliche und vor-zurück-Schritt (*semplice laterale e semplice avanti-dietro*), oder der doppelt gehüpfte Schritt (*saltellato doppio*) mit folgenden speziellen Figuren:

- a) braccia rilassate lungo il corpo, testa flessa in avanti, testa rovesciata indietro;
- b) braccia rilassate lungo i fianchi, tenendo alle due estremità un panno colorato;
- c) un braccio rilassato lungo i fianchi, mentre l'altro, in alto fa roteare il fazzoletto;
- d) braccia in avanti leggermente oblique in dentro, tenendo un fazzoletto alle due estremità all'altezza della vita o della testa;
- e) braccia flesse con mani ai fianchi;

---

<sup>76</sup> Carpitella 2009: 346; „la tarantata, al prorompere dei suoni, inizia un movimento ondulatorio e sussultorio del corpo, con inclinazione e rotazione ritmica della testa e una corrispondente inclinazione ritmica delle gambe in senso unico e contrario. Segue uno strisciare sul dorso, a gambe raccorciate, lungo il perimetro cerimoniale, puntando ritmicamente i talloni e continuando il movimento della testa.“

- f) un braccio flessò al fianco mentre l'altro leggermente obliquo in avanti fa oscillare il panno colorato lateralmente;
  - h) braccia in alto, leggermente oblique in fuori, pestando il panno colorato;
  - i) braccia in alto, leggermente oblique in fuori, pestando il panno colorato;
  - i) braccia flesse, l'uno in avanti in alto, e l'altro in basso indietro, tenendo il fazzoletto alle due estremità teso dietro alla schiena;
  - m) braccia flesse all'altezza della testa, tenendo il panno colorato alle due estremità teso dietro il collo;
  - n) soprassalto su un piede che fa perno, mentre l'altro, puntato a terra, segue;
  - o) soprassalto su un piede mentre l'altro si avvicina e si allontana incrociandosi;
  - p) soprassalto sul panno colorato con braccia oblique in fuori;
  - q) soprassalto sul panno colorato con braccia in avanti, con mani unite, o anche battendole.
- Le figurazioni in movimento, eseguite con passo saltellante semplice, doppio e lanciato, ripetono in sostanza le figurazioni da fermo. Il passo lanciato può essere a passi lunghi o brevi, trasformandosi in quest'ultimo caso in passo ritmato. (Carpitella 2009: 347)<sup>77</sup>

Der choreografische Zyklus endet in der Phase im Stehen. Mit gehüpften einfachen oder doppelten Schritten (*passi saltellati semplici e doppi*)<sup>78</sup> werden dauernd kleinere konzentrische Kreise ausgeführt, die sich in instabile Piruetten verwandeln, bis die Person zu Boden fällt. Der Zyklus endet mit der Ruheposition (*posizione di riposo*) und wird von ihr ausgehend mit dem ersten Abschnitt im Liegen wieder begonnen.

Der Bodenabschnitt wird auch „als das Tier nachahmend“ (*zoantropico*) bezeichnet, da er eine gelebte Identifikation mit der Spinne darstellt. Die Bewegungen der Tarantel werden symbolisch durch das Abwinkeln der Beine, der Kreisbewegung des Körpers und dem Schwenken des Kopfes, auf dem Rücken auf den Knien oder allen Vieren kriechend, mit der Mimik sich in enge Räume zu schleichen oder akrobatisch auf etwas zu klettern dargestellt.<sup>79</sup>

---

77 a) die Arme hängen entspannt am Körper hinunter, der Kopf wird nach vorne oder zurück gebeugt; b) die Arme liegen entspannt entlang der Hüfte, in den Händen werden die Ecken eines farbigen Tuchs gehalten; c) ein Arm hängt entspannt an der Seite herunter, während mit dem anderen ein Taschentuch kreisend bewegt wird; d) die Arme zeigen leicht schräg nach vorne, in den Händen wird ein Tuch auf Höhe der Hüften oder des Kopfes gehalten; e) die Arme sind in die Hüften gestemmt; f) ein Arm hängt locker an der Seite herunter, während der andere schräg nach vorne das farbige Tuch schwingt; h) beide Arme sind nach oben, schräg außen gestreckt, eine Hand schlägt wild mit dem Tuch; i) die Arme sind gebogen, einer in der Hüfte, der andere hält hinter dem Rücken entspannt das Taschentuch; m) die Enden des farbigen Tuchs werden in den Händen der gebogene Arme, auf Höhe des Halses hinter dem Rücken gehalten; n) das Gewicht wird hüpfend von einem Standbein, auf das andere verlagert; o) das Gewicht ruht auf einem Bein, während das andere sich überkreuzend nähert und entfernt; p) auf dem Tuch hüpfend, mit den Armen schräg nach vorne zeigend; q) auf dem Tuch hüpfend, die Arme sind mit gefalteten oder schlagenden Händen geradeaus gerichtet. Die Figuren in Bewegung, mit dem einfachen gehüpften oder dem doppelten Schritt, wiederholen im Wesentlichen jene im Stehen. Der Startschritt kann kurz oder lang sein und entwickelt sich zu einer rhythmischen Bewegung.

78 De Martino 2009: 88; „e componendo di tanto in tanto alcune note figure della tarantella tradizionale, mediante un fazzoletto colorato che aveva nelle mani (per esempio braccia rilassate lungo i fianchi tenendo il fazzoletto ai due capi; braccia tese in alto tenendo il fazzoletto ai due capi al di sopra della testa; braccia flesse, una in alto, e l'altra indietro in basso, tenendo il fazzoletto ai due capi dietro la schiena etc.).“

79 Carpitella 2009: 348; „facendo perno sulla testa, strisciare sul dorso, con la deambulazione sulle ginocchia o carponi, con la mimica dell'insinuarsi in spazi angusti o dell'arrampicarsi acrobatico, e in breve con

Korenjak teilt die Abfolge des Tarantismus (nach Carpitella und Chiriatti) in vier Bereiche, die musikalische und farbliche Erkundung, den choreographischen Zyklus und die Heilung. Die Musiker finden zunächst das „Gemüt“ der Taranta heraus und spielen verschiedene Tonarten und Rhythmen, bis das richtige Stück gefunden wird. Farbige Bänder dienen zur Erkennung, welche Farbe die Taranta hatte, ob sie grün, weiß, rot oder gelb war (Korenjak 2013: 143).

Zur Zweiteilung des Zyklus von Carpitella, fügt sie einen weiteren Abschnitt ein und nennt die „Nachahmung der Spinne, Identifikation mit der Spinne, Tötung und Befreiung von der Spinne“ (Korenjak 2013: 143). Die Choreografie beginnt mit der Ruhephase auf dem Boden liegend oder stehend, wobei das Verhalten der Spinne imitiert wird. „Darauf folgt ein orgiastischer Tanz (in aufrechter Haltung), der die Befreiung von der Tarantel darstellt. Dabei wird versucht, die Tarantel mit den Füßen zu verfolgen und zu zertreten.“ (Korenjak 2013: 143) Nach dem Heilritual im privaten Rahmen endet die gegenwärtige Krise und die Person ist, vorläufig bis im nächsten Jahr zur Zeit des ersten Bisses, geheilt.

Vom 28. bis 29. Juni wird das Ritual in der Kapelle wiederholt, was als Wiederbiss (*rimorso*) bezeichnet wird. Hier fehlen die Klänge der Musik fast gänzlich, deren Rhythmus in der privaten Zeremonie eine regulierende Funktion einnimmt. Die Abwesenheit verursacht eine unartikulierte Gliederung des zweigeteilten choreografischen Zyklus, wie er in der Hauszeremonie vorkommt, die Tanzbewegungen treten fragmentarisch und chaotisch auf, und erinnern dadurch stärker an krankhafte psychische Zustände (Carpitella: 347f). Die Tarantati und deren Familienangehörige versuchen so gut es geht, die Umstände des häuslichen Ritus herzustellen und helfen sich mit Gesängen der *pizzica tarantata* aus, oder begleiten sich mit Händeklatschen, als Ersatz für das Tamburello.

Das Ziel von Ritualen oder Übergangsritualen ist die Rückführung eines Individuums in den „Normal“-Zustand. Gennep schreibt dazu, dass hinter dem großen Spektrum an Formen von Riten, ex- oder implizit eine bestimmte Reihenfolge erkannt werden kann und nennt diese Strukturschemen. Das Individuum wechselt von einem klar definierten Zustand in eine andere genauso bestimmte Situation (Gennep 2005: 183).

Im Tarantismus tritt zu Beginn ein Unwohlsein (*malessere*) auf, da zwischen gewünschter und tatsächlicher Realität ein Ungleichgewicht herrscht. Die Person erleidet eine Krise, beschreibt diese mit dem Biss einer Taranta und tritt in den Besessenheitszustand ein. Ab diesem Zeitpunkt findet eine Identifikation mit dem Tier statt, das verschiedene Charaktere und Farben aufweist. Die Heilung erfordert je nach Charakter und Farbe der Taranta, Musik und Tanz. Im musikalischen, choreografischen und chromatischen Ritual treten immer wieder Szenen auf, in denen die Person etwas zertritt, oder mit dem Tuch symbolisch tötet. Nachdem der Heilige Paulus die Gnade erteilt hat und das Individuum von der Taranta befreit ist, kehrt der Normalzustand zurück.

Viele der rezent beschriebenen Fälle des Tarantismus bei De Martino (1961) weisen darauf hin, dass die Tarantati am Rande der Gesellschaft lebten und durch das Ritual eine Wiederein-

---

quant'altro imita un essere incapace di stazione eretta, aderente al suolo, e che si comporta più o meno come una 'taranta'.

gliederung in die Dorfgemeinschaft erreichten. In den historischen Quellen tritt nicht nur diese Komponente auf, es werden auch Wohlhabende und Adelige gebissen, daher könnte vermutet werden, dass dieses Element und die mit ihr einhergehende implizite Bedeutungsebene erst eine neuere Entwicklung ist.

## 6.3 Pizzica Pizzica

### 6.3.1 Die *pizzica pizzica* als Unterhaltungstanz

In Apulia the tarantella is usually danced by a man and a woman, with other dancers in a circle around them; when either partner tires, he or she is replaced from the circle. The women preserve a shy demeanor as they dance, keeping their heads bent and their eyes on the ground. (Au 1998: 104)

Die *pizzica pizzica* ist der Paartanz zur Musik des vokal-instrumentalen Tanzliedes Pizzica, das je nach Kontext aus einem Repertoire von Versen und Melodien schöpft. Die *pizzica pizzica* wird zur Unterhaltung bei Feierlichkeiten zwischen Frauen, oder in gemischt Paaren getanzt, seltener sind Männerpaare. Der Tanz wurde hauptsächlich von der ländlichen Bevölkerung getanzt und durch seine Nähe zum Tarantismus hat er nie Einzug in den städtischen Kulturraum gefunden, auch wenn der Tarantismus im Zuge des Folk Revival aufgewertet wurde. Die *pizzica pizzica* bleibt ein Ausdruck des ländlichen Milieus (Torsello 2006: 39f).

Die *pizzica pizzica* ist ein improvisierter Unterhaltungstanz, dem festgelegte Ordnungsprinzipien zu Grunde liegen. Die Improvisation basiert auf einem sozialen Regelwerk und einem Kanon an Schritten und Bewegungskombinationen. Der Tanz wird heute als ein *ballo di corteggiamento* (Werbetanz) bezeichnet. Der Tanz kommt vollständig ohne körperlichen Kontakt aus, die Tänzer nähern und entfernen sich voneinander und umkreisen sich spielend. Getanzt wird während Konzerten und in den Ronde. Während der Konzerte ist das Tanzen frei und unterliegt nicht der strengen Regelung der Ronde, in die nur ein Tanzpaar nacheinander eintreten darf.

Ein wichtiger Bestandteil der modernen Pizzica ist ein Tuch (*fazoletto, maccaturu*). In der Neo-Pizzica wird es als die Gunst der Frau interpretiert. Die Frau hält es in der Hand und bietet es nach ihrem Ermessen einem auserwählten Tanzpartner an. Dieser darf es nicht mit Gewalt an sich reißen, es jedoch berühren und an sich nehmen, wenn es die Frau erlaubt. Manchmal macht es den Anschein, als würde der Tanz wie ein Dialog um das Tuch herum stattfinden.

Der ständige Augenkontakt ist auch eine modische Erscheinung der Neuzeit. Der Augenkontakt ist vermutlich deshalb so wichtig, weil der Tanz die Bedeutung eines Werbetanzes angenommen hat. Die Tänzer sehen sich in die Augen, um sich trotz der physischen Entfernung nahe zu sein. Früher war dies nicht von unmittelbarer Wichtigkeit.

Romolo Crudo lernte mir einige Tanzschritte (2009) und wies mich auf verschiedene Tanzstile hin. Ihm erscheint es als wichtig, dass jede seinen eigenen Stil findet. Manche tanzen traditioneller, manche moderner, die Unterschiede überlappen sich. Crudo betont, dass heutige Tanzpraktiken zwar sehr wohl in einer Tradition stehen die in einem anderen kulturellen Kontext entstanden sind, jedoch Neuerungen durchaus legitim sind. Im Tanz wurden mir neue Bedeutungen

erklärt und all dies schien von höchster Relevanz zu sein: Handbewegungen, Blicke, Antworten auf die Bewegungen des Gegenübers und die Umsetzungen Veränderungen in der Musik in Tanzbewegungen. Außerdem wurde darauf hingewiesen, dass sich der Musikkreis und die Tänzer in einem wechselseitigen Diskurs befinden.

### 6.3.2 Texte

When the ritual pizzica was performed apart from the rite – during festivals, weddings, capocanali (celebrations concluding collective tasks), and so forth – it became a tarantella for accompanying the dance. (Tarantino 2002)

Die Texte der profanen Pizzica sprechen vom Tanz und von der Liebe, es werden Strophen der *pizzica taranta* gesungen und in den frei improvisierten Versen werden Alltagsthemen aufgegriffen. Erotische Andeutungen waren in beiden Kontexten häufig, profan wie rituell. Bei der *pizzica pizzica* wird dem Rhythmus und der Melodie vor dem Liedtext Priorität eingeräumt. Dies ist daran erkennbar, dass die elfsilbigen Verse gesplittert werden oder Nonsens-Silben eingeschoben werden, um die Melodie aufzufüllen (Tarantino 2002).

Am folgenden Beispiel soll die üblichste Art der Weiterverarbeitung der Texte veranschaulicht werden. Der unterstrichene Text markiert die Zeilen des Verspaares, die der Melodie angepasst und fragmentarisch wiederholt werden. Die Nonsenssilbe *nà* dient zur textlichen Auffüllung der Melodie, wie die Bindewörter *e* (und) oder *ma* (aber). Die Silben *veuli veulà* oder *nani nana* ersetzen die Wiederholung eines Textes. Was an dem Text weiter auffällt ist die harte Schreibweise des Buchstaben -t- in *ti* (mit Fett gekennzeichnet), was nicht der dialektalen weichen Aussprache des *di* (von) entspricht.

Inhaltlich werden in dieser *pizzica pizzica* zwei Verspaare aus dem Tarantismus gesungen. Sie handeln vom Biss und der Heilung durch den Heiligen Paulus. Eine mögliche sexuelle Bedeutung wird durch den Biss auf die Handfläche und die Gnade, die durch das Herz erfolgt, in den Hintergrund gestellt. Die *pizzica pizzica* wird von einer typischen Strophe der Tanzmusik umrahmt, in der das Tanzpaar mit turtelnden Tauben im Taubenschlag verglichen wird. Im Salento wurden zahlreiche Taubenschläge (*palommari*, *sal. palumbari*) in den *masserie* gebaut, in denen die Vögel gezüchtet worden sind. Folgende Verse vermitteln somit auch indirekt einen wichtigen Aspekt der bäuerlichen Kultur.

Pizzica pizzica

Ballamu tutti e dhoi ti parù parù

comu palummi *nà*

*nà veuli veulà*

comu palummi ti lu palummaru

lu palummaru lu palummaru

*nà ni nà ni nà ni nà*

beddha l'amore e ci lu sape fà

Nu pizzicu ni dese a dha carosa

Nu pizzicu li dese a dha carosa

susu susu la chianta ti

Ci cu li cacia coccia a lu cappieddhu

ci cu li cacia coccia a lu cappieddhu

quannu lu porti *nà veuli veulà*

quannu lu porti a l'ecchi calatu

l'ecchi calatu

l'ecchi calatu

*nà ni nà ni nà ni nà*

beddha l'amore e ci lu sape fà

Nù nù nù nù nù nù quannu si vecchìu nu vali cchiù

ti scappanu li cazzi

susu la chianta  
susu la chianti ti la manu  
 ma ti la manu ma ti la manu  
 susu la chianta ti la manu  
 nà ni nà ni nà ni nà  
 beddha l'amore e ci lu sape fà  
Ca santu Paulu mia ti Galatina  
 ca santu Paulu mia ti Galatina  
 la grazia mi l'ha fare, mi l'ha fare, mi l'ha fare  
la grazia mi l'ha fare cu lu core  
 ma cu lu core ma cu lu core  
 la grazia mi l'ha fare, mi l'ha fare, mi l'ha fare  
 la grazia mi l'ha fare e ci su sape fa  
 nà ni nà comu lu porti lu scialabà  
 ca cu rote e senza rote l'imu fare caminà  
È mara la cicora catalogna  
 è mara la cicora catalogna  
 ca ci nu bera mara  
 ca ci nu bera mara  
ca ci nu bera mara scia bivia  
 nà ni nà ni nà ni nà  
 beddha l'amore e ci lu sape fa

li casettu ti cadenù  
 nà ni nà comu lu porti lu scialabà  
 ca cu rote e senza rote l'imu fare caminà  
Pizzica pizzicà pizzicarella  
 pizzica pizzicà pizzicarella  
 quannu camini te nà  
 quannu camini te  
quannu camini te stu core balla  
 stu core balla  
 stu core balla  
 quannu camini te stu core balla  
 nà ninà ninnà nà nà ni nà  
 ni nà ni nà ni nà [...]  
Ballamu tutti e dhoi ti paru a paru  
 ballamu tutti e dhoi ti paru a paru  
 comu palummi nà  
 comu palummi nà  
comu palummi ti lu palummaru  
 lu palummaru lu palummaru  
 comu palummi di lu palummaru

Wir zwei tanzen zusammen, wie Tauben im Taubenschlag.  
 Nà ninà ninà ninà, schön ist die Liebe und für den, der weiß, wie er sie machen kann.  
 Er sticht das Mädchen in die Handinnenfläche.  
 Mein heiliger Paulus von Galatina, bringe mir die Gnade mit deinem Herzen.  
 Wie du deinen Karren ziehst, mit und ohne Rädern zum Laufen bringst.  
 Der katalonische Zichorie (Wegwarte) ist sehr bitter, wäre er nicht so bitter, würde ich ihn trinken.  
 Möge dein Hut weggeweht werden, wenn du ihn zu tief über den Augen trägst.  
 Wenn du alt bist, verlierst du deinen Wert.  
 Kleine *pizzica*, wenn du läufst, tanzt das Herz.  
 Wir zwei tanzen zusammen, wie Tauben im Taubenschlag.

Der Text der Pizzica aus Corigliano ist sehr bekannt und wird meist unter dem Namen *lu tamburieddhu* geführt. Alle Verse beziehen sich auf den Tanz, schildern dessen Charakteristika als Paartanz und einmal explizit als Werbetanz. Die Frau ist das Objekt der Begierde dem gefolgt wird und die Frau gibt sich distanziert.

Pizzica pizzica di Corigliano  
 Lu tamburieddhu miu vinne di Roma  
 E ci me lu 'ndusse na napolitana  
 Comu ballati belli a 'mparu cucchia  
 La donna s'alluntana e l'omu cucchia  
 Comu ballati belli a ddoi a ddoi

Pizzica pizzica aus Corigliano  
 Mein Tamburello kommt aus Rom  
 und wurde mir von einer Neapolitanerin gegeben.  
 Wie schön tanzt ihr als Paar,  
 die Frau entfernt sich, der Mann nähert sich.  
 Wie schön tanzt ihr zu zweit,

Comuna coppia de basilicoi

wie ein Paar Basilikumpflanzen.

Comu ballano belli a paru paru  
Comua li palumbelli de lu palumbaru

Wie schön tanzt ihr gemeinsam,  
wie zwei Tauben im Taubenschlag.

Lu tamburrieddhu miu nu vizio tene  
Addu vide caruse canta e sona

Mein Tamburello hat ein Laster,  
wenn es Mädchen sieht singt und spielt es.

Ballati vui ca teniti le scarpe nove  
Le mie so vecchie e non pozzu ballare  
(Gala 2003: 25)

Tanzt ihr, die ihr neue Schuhe habt,  
meine sind alt und ich kann nicht tanzen.

Die folgende Pizzica von Anna Cinzia Villani hat einen amourösen Inhalt. Zunächst wird der Schmerz besungen, der dadurch entstanden ist, dass sie den Liebsten am Vormittag nicht im Dorf angetroffen hat. Es folgt die Hoffnung ihn am Abend zu sehen und als der Duft von Zitronenblüten die Luft erfüllt, schwärmt die Erzählende und wünscht sich, dass ihr Angebeteter den Wohlgeruch geschickt hat

Pizzica pizzica

No cantu ca me vene de lu core,  
cantu ca tegnu nna malinconia.

Malincunia, stu core allegru mai,  
caccilu fore ddhu maru cateni!

Ca tutti l'aggiu visti stamattina,  
sulu Ninellu meu no visciu 'ncora.

Credu ca l'aggiu bbidere stasira,  
cu lli cumpagni soi a passeggiare.

Lu jentu ci me vene de sta vanna,  
porto lu 'ndoru de verde lumia.

Forsi è lu bene meu ca me lu manna,  
quiddhucavoletantu bene a mmia.

Na nana, nana nena,  
amamebeddha e nu mmebbandunà!  
(Anna Cinzia Villani 2008)

Pizzica pizzica

Ich singe nicht weil es von Herzen kommt,  
sondern weil ich Kummer in mir trage.

Melancholie, das Herz ist nie fröhlich,  
vertreibe deine Bitterkeit.

Heute Morgen habe ich alle gesehen,  
nur meinen Ninellu habe ich noch nicht gesehen.

Ich hoffe, dass ich ihn heute Abend sehe,  
wenn er mit seinen Freunden spazieren geht.

Der Wind, der um das Haus weht,  
trägt den Duft von Zitronenblüten.

Vielleicht schickt ihn mir mein Liebster,  
der mich sehr gerne hat.

Lieb mich Schöne und verlass mich nicht!

Die *Pizzicarella* ist von Niceta Petrachi (*la Simpatichina*). Sie ist die Urheberin dieser Variante der *pizzica pizzica*, die auch den Namen „aus Melendungo“ trägt. Hier werden Verse aus einer lokalen Variante der Pizzica dargestellt. Der Text spricht von Liebe, die alles um sich herum vergessen lässt. Trotzdem soll die Frau die Liebe nur demjenigen versprechen, der ehrlich lieben kann. Inhaltlich wird die Liebe, der Tanz und der Biss des Tarantismus bearbeitet.

Pizzicarella

Pizzicarella mia Pizzicarella,  
lu caminatu tou pare ca balla.

A dhu te pizzicau ca nu se scerne,  
sutta lu giru giru de la suttana.

Kleine Pizzica

Meine Pizzicarella,  
dein Gang erinnert an einen Tanz.

Wo hat sie dich gestochen, man sieht es  
nicht, unter dem Rockzipfel.

Amore ce m'hai fattu fare,  
de quindici anni m'hai fattu mpaccire.  
(Chiriatti 2003: 36f)

Liebster was hast du mir angetan, mit Fünf-  
zehn hast du mich vor Liebe verrückt ge-  
macht.

### 6.3.3 Die Ronda

Ballare in una ronda é magico. (Stefano 2009; In einer Ronda tanzen ist magisch.)

In der Ronda tanzen sei magisch, meint der Tamburellospieler und Tänzer Gianpiero Stefano. Die Ronda ist der Raum, in dem das kulturelle Ereignis der Pizzica stattfindet. Musiker, Tänzer und Zuschauer bilden einen Kreis, in dessen Mitte die Tänzer treten, immer ein Paar nach dem anderen. Wie bei der von Cofini beschriebenen Tarantella (Kapitel 5.2.3), bewegen sich auch die Tänzer der Pizzica elliptisch um einen Mittelpunkt. Die Tanzpartner laden sich gegenseitig zum nächsten Tanz ein und verlangen in der Ronda nach einem Wechsel. Die Musiker übernehmen den Ruf *Scambio!* (Wechsel) und erlauben somit dem nächsten Tanzpaar die Ronda zu betreten. Ein Tanz dauert zwischen 2 und 5 Minuten. Je mehr Tänzer die *Ronda* mitgestalten, desto schneller erfolgen die Wechsel.

Die Ronde sind ein buntes, wildes Durcheinander. Es wird gesungen, gespielt, getanzt, geredet, gerufen und gelacht. Die Musiker spielen so lange es ihnen gefällt und pausieren, wenn sie selbst tanzen möchten, oder um sich mit jemandem zu unterhalten. Je später es wird, desto mehr Leute verlassen die *Ronda*, aber solange es noch Tänzer gibt wird weitergespielt. Den Musikern gefällt es, wenn schöne Tänze in ihrer Mitte getanzt werden und drücken dies in ihren Strophen oder positiven Zurufen aus. Auch das Gegenteil ist der Fall, gefällt ihnen ein Tanzpaar nicht, kann es passieren, dass die Musiker mit dem Spielen aufhören und erst dann wieder weiterspielen, wenn das Paar den Kreis verlassen hat.

Der erste Tanz des Abends in einer Ronda ist immer für den Lebenspartner reserviert. Danach gibt es theoretisch die Freiheit nach Belieben mit jedem zu tanzen, an diesem Punkt wird die soziale Rolle bedeutend und faktisch wird der Tanzpartner nur sehr selten gewechselt, vor allem wenn die Personen in einer Partnerschaft leben.

Hat ein neues Tanzpaar die Ronda betreten, begrüßt es zunächst die Musiker, indem es einen vollendeten Kreis tanzt und dabei mit den Musikern in Blickkontakt tritt, sie mit einem Nicken begrüßt. Die Anfangsphase ist somit nach außen an die Musiker gerichtet. Während der Begrüßung wird der Raum in der *Ronda* mit einfachen Grundschritten definiert. Zwischen den Anwesenden in der Ronda findet eine ständige Interaktion statt. Die Tänzer folgen den musikalischen Veränderungen und die Musiker würdigen gute Tänzer mit positiven Zurufen. Es ist wichtig auf den Rhythmus der Tamburelli zu achten, um gegebenenfalls die Rhythmusbetonungen im Tanz umzusetzen.



Abb 14. Ronda.

Im Grunde genommen darf jeder in einer Ronda tanzen, auch wenn er die traditionelle Tanzweise nicht beherrscht, wichtig sind Rhythmusgefühl und gewisse Grundkenntnisse des Tanzes. Anfangs wurde mir oft gesagt, dass es besser sei einfach zu tanzen, als einen Tanzkurs zu besuchen, da einem durch den Tanzkurs ein erkennbarer Tanzstil vermittelt wird. Jedoch ist es für aus einem anderen kulturellen Umfeld stammende Tänzerin schwierig, die richtigen Schritte zu erkennen und die immanenten Regeln zu befolgen. Der Tanz gibt sich in einem ersten Eindruck als sehr frei, ist aber bei näherer Betrachtung sehr komplex und unterliegt vielen Regeln.

#### **6.3.4 Die Haltung und die Tanzschritte**

Die Grundhaltung der Tänzer bei der Pizzica ist bei Männern und Frauen verschieden. Die Bewegungen richten sich an der sozialen Rolle. Die biologischen Unterschiede zwischen Mann und Frau, werden dazu benutzt kulturelle und soziale Unterscheidungen der Geschlechter durchzuführen. Der Mann zeigt sich maskulin, die Frau feminin. Gegen die allgemein anerkannten Rollenerwartungen wird in der Regel nicht verstoßen. Die Konventionen der Gemeinschaft sind auch in der Pizzica deutlich zu erkennen. Die Frau definiert sich im Tanz als Frau, ihr Oberkörper ist gerade und ihre Bewegungen anmutig und leicht. Sie zeigt sich reserviert und wahrt immer den Abstand. Der Mann ist bodenständig, seine Schritte sind kraftvoller und größer als jene zierlichen und grazilen Bewegungen der Frau.

Bei der Benennung der Tanzschritte orientiere ich mich an der Terminologie von Franca Tarantino, da es im allgemeinen Sprachgebrauch keine speziellen Bezeichnungen zu geben scheint. Die Beschreibung der angeführten Tanzschritte basieren auf den Erklärungen von Franca Tarantino und Anna Cinzia Villani, sowie auf eigenen Beobachtungen. Tarantino und Villani lehren die traditionelle Tanzweise, die sie unter anderem in Gesprächen mit älteren Vertretern der Tradition erforscht haben.

Die Tanzschritte entsprechen dem binären Rhythmus der Betonungen der Pizzica, und erfolgen als eine abwechselnde Gewichtsverlagerung auf den schweren Zeiten vom rechten Fuß auf den linken Fuß. Bei der Grundhaltung sind die Knie im Tanz leicht abgewinkelt und die gesamte Fußsohle berührt den Boden. Die Arme der Frau sind entweder an ihre Hüften gelegt, oder aber

sie hält den Rock bzw. die Schürze leicht nach oben. Der Mann verschränkt seine Hände in der Grundhaltung im Lendenbereich hinter dem Rücken.

Die Schritte der Pizzica sind bei Mann und Frau gleich. In der Feinmotorik werden Unterschiede in der Ausführung erkennbar. Diese resultieren aus der unterschiedlichen Grundhaltung und werden von der sozialen Rolle beeinflusst. Alle weiteren Tanzschritte folgen der Betonungsart des Grundschrittes. Die Betonungsvarianten folgen einem bestimmten Muster, diese können vom Rhythmus vorgegeben werden oder einfach nur von den Tänzern getanzt werden. Folgen z.B. drei Achtel aufeinander, werden im Tanz drei schnellere Tanzschritte ausgeführt: die Wippbewegungen auf den unbetonten Achteln werden zu vollständigen Tanzschritten.

### *Il passo base* (der Grundschritt)

Der Grundschritt wird auf dem Platz stehend oder in Bewegung ausgeführt, dabei wird abwechselnd das Gewicht während der schweren Zeiten des Rhythmus (den Vierteln) vom rechten auf den linken Fuß verlagert. Der Grundschritt kann trocken ausgeführt werden, aber im Normalfall füllt der Tänzer den Grundschritt mit einem leichten Wippen mit den Knien auf der jeweils unbetonten zweiten Achtel aus.



Abb 15. Grundschritt.

### *La campana* (die Glocke)

Dieser Schritt kommt vermutlich von der Tarantella aus Brindisi (*tarantella brindisina*), aus Mittel- und Nordapulien. Die *campana* wird am Platz stehend ausgeführt, oder mit Füllschritten in Bewegung. Es ist anzunehmen, dass dieser Schritt in Bewegung vor allem ein Männerschritt war, da ihn die älteren Frauen nicht verwenden (vgl. Giacometti 2008). Bei der *campana* wird zu den starken Schlägen des Tamburello abwechselnd rechts/links ein Bein nach außen bewegt.



Abb 16. *La campana*.

### *L'impostato*

Beim *impostato* wird die gleiche Bewegung der *campana* nicht seitlich sondern gerade nach vorne ausgeführt. Der *impostato* kann sowohl nur mit einem Bein erfolgen, als auch abwechselnd rechts/links. Des Weiteren kann bei der Vorwärtsbewegung des unbelasteten Beines der Boden mit jenem berührt werden oder nicht. Diese Bewegungen werden aber nicht vermischt und folgen somit nicht unmittelbar aufeinander. Das Antippen des Bodens, oder nur das Vorwärtsbewegen des unbelasteten Beines, erfolgt auf den betonten Schlägen des Tamburello, kann aber auch die Zwischenschläge durch Wippen mitbetonen. Dieser Schritt erfolgt nur am Stand.

### *L'incrociato* (der Überkreuzte)

Der *incrociato* ist ebenfalls eine Vorwärtsbewegung des unbelasteten Beines, wobei hier jedoch im Gegensatz zu dem *impostato* das Knie des unbelasteten Beines abgewinkelt wird und den Boden vor dem Standbein berührt. Diese Bewegung kann nur mit einem Bein ausgeführt werden, oder abwechselnd rechts/links. Auch dieser Schritt erfolgt nur am Stand. In der Beschreibung der choreografischen Form im Ritual des Tarantismus beschreibt Carpitella im Punkt diese Tanzschrittes, auf einem Standbein stehend wird das andere Bein davor überkreuzt bewegt (Carpitella 2009: 397; „o) soprassalto su un piede mentre l'altro si avvicina e si allontana incrociandosi;“).

In den Ronde gibt es bestimmte wiederholte Rhythmusschemata, die vom Gesang abhängig sind. Nach dem Refrain folgen betonte Schläge aufeinander, die Tänzer wissen können diese antizipieren und tanzen dementsprechend schnellere Schritte. Die Tänzer können dabei alle Schritte (den *impostato*, die *campana* oder den *incrociato*) schneller ausführen. Grundsätzlich können die Schritte in Bewegung oder am Platz ausgeführt werden, manche jedoch nur am Platz (*l'impostato* und *l'incrociato*).

### Arm- und Handbewegungen

Frauen und Männer haben teils gleiche Armstellungen, jedoch andere Unterarmbewegungen und Handbewegungen. Die Hauptbewegungen werden mit den Unterarmen ausgeführt, die Oberarme werden nicht bewegt oder nur mit den Unterarmen mit, die Handbewegungen dienen der Ausschmückung. Die Ausgangsposition der Frau ist die der Grundhaltung, bei der sie die Hände in die Seiten stützt, bzw. den Rock oder die Schürze anhebt. Es gibt drei Höhen der Armhaltung: auf der Höhe der Hüfte, der Schultern und über dem Kopf.



Abb 17. Die Armbewegung des Mannes auf Schulterhöhe.

### Das Tuch

Ein wichtiges Accessoire der Pizzica ist ein Tuch oder Schultertuch, *fazzulettu* oder *maccatùru* genannt. Es ist ein Relikt des salentinischen Arbeitsgewands wie es auf den Feldern getragen wurde. Während der Arbeit wurde es zum Schutz vor der sengenden Sonne auf den Kopf gebunden. Zum Tanz wurde es abgenommen und diente ursprünglich dazu, Personen des anderen Geschlechts aufzufordern (vgl. Grimaldi 1821: 209f, Gala 2003: 24). Diese Bedeutung ist den Tänzern heute nur noch selten bekannt und ist in der Praxis nicht zu sehen. Das Tuch wird auch nur in den drei Höhen der Armhaltung (Hüfte, Schultern, Kopf), vor der jeweiligen Körperpartie gehalten und dabei von links nach rechts bewegt.

Heute hat das Tuch im Tanz die Bedeutung der Gunst der Frau. Lässt sie es während der Tanzhandlung dem Mann zukommen, bedeutet dies, dass er das Herz der Frau erfolgreich erobert hat. Die Bedeutung wirkt noch aus Vergangenheit, wo mittels eines Taschentuchs ein Verlobungsversprechen gegeben werden konnte.

Si arriva man mano al fidanzamento: la dichiarazione è espressa dal dono di un garofano rosso; nel Lecce il primo dono consiste in un coltellino dalle molteplici allusioni. La giovane donna ricambia con un fazzoletto che ha ricamato con simboli e frasi. (Baldacci 1962: 235)<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Die Verlobung wird Schritt für Schritt erreicht: die Erklärung erhält ihren Ausdruck durch eine rote Nelke; in der Region Lecce wird dies durch ein kleines Messer ausgedrückt. Die junge Frau schenkt im Gegenzug ein mit Symbolen und Sätzen ausgeschmücktes Taschentuch.

## 6.4 Exkurs: Zwischen Tradition und Neo-Pizzica



Abb 18. Eine Ronda auf der Notte della Taranta (27.8.2011).

Als Neo-Pizzica wird jene Szene bezeichnet, die sich mit dem Festival der Notte della Taranta gebildet hat. Die Ausführenden kommen nicht mehr aus demselben Dorf oder der gleichen Region, sondern sind eine heterogene Gruppe, was ihre Herkunft betrifft. Sie sind der Pizzica im Zuge des Revivals begegnet und haben die Tanzschritte und Bewegungsmuster in Tanzkursen erlernt.

Im Sommer sind die Ausführenden der Ronde häufig keine SalentinerInnen mehr, sondern KulturtouristInnen, die eigens für das Festival aus ganz Italien angereist sind. Inzwischen bezieht sich diese Tatsache mit wenigen Ausnahmen (Etappe in Alessano) auf fast alle Ronde, die im Anschluss an die Konzerte der Notte della Taranta stattfinden.

Die Paarweise getanzte choreografische Form der Neo-Pizzica wird als *pizzica de core* bezeichnet. Sie ist ein Werbetanz, Schritte und Bewegungsmuster weichen von der traditionellen Tanzweise ab. Grundschrift, Schritte und Bewegungen, sowie die neue Tracht gehen auf die Gruppe Arakne Mediterranea zurück. Die Tanzweise der Arakne Mediterranea unterscheidet sich von jener Franca Tarantinos und ist Neo-Pizzica. Ein Begriff, der zwar auf viel missfallen stößt, jedoch hier unumgänglich ist. Den KulturtouristInnen wurde genau jene Pizzica gelernt, die in den letzten Jahren erfunden worden ist. Gegenwärtig findet man auf allen Plätzen den Neo-Pizzica Schritt, nicht nur beim Kulturtourist, der sich darüber erfreut die Pizzica in vier Stunden gelernt zu haben, sondern auch bei den Kindern der Einheimischen, weil ihnen teilweise in der Grundschule ihre „Tradition“ gelehrt wird (12.8.2009).

Die Gruppe Arakne Mediterranea wurde von Giorgio di Lecce vor ungefähr 15 Jahren gegründet und arbeitet mit der Universität Lecce und lokalen und regionalen Verwaltungen zusammen.

Das Anliegen der Gesellschaft ist es Handlungen, Bräuche und Sitten, Tänze und populäre Gesänge zu konservieren und weiterzuvermitteln. In ihrer Beschreibung steht, dass es zwei Arten der Tradierung von traditioneller Musik gibt: die Weiterentwicklung dieser durch Einflüsse der eigenen Person und von außerhalb, und die Überlieferung der Tradition in ihrer ursprünglichen Weise, die von den Eltern, Großeltern und Urgroßeltern weitergegeben wurde. Selbst ordnen sie sich eindeutig der traditionellen Überlieferung hinzu, ihr Tanzstil ist weder traditionell, noch authentisch, sondern frei erfunden. Ihre Tanzweise basiert auf keinen fundierten Recherchen. Sie verkaufen ihren Neuen Stil, als die „authentische traditionelle“ Pizzica (12.8.2009).

Die typischen Elemente der Neo-Pizzica sind der Grundschrift, wobei ein Bein das Standbein ist und das andere auf der Eins nach vor und der Drei nach hinten gestellt wird. Der Kulturtourist lernt, dass dieser Schritt das Töten der Tarantel darstellt und durch diese historische Verortung ist die Authentizität der Tanzschritte von Arakne gewährt.

Im traditionellen Tanz wird das Tuch nur auf den drei Höhen der Armhaltung (Hüfte, Schultern, Kopf) bewegt, jegliche andere Ausführungen zeichnen die Neo-Pizzica aus, den Bewegung der Arme sind keinerlei Grenzen gesetzt. Wiederum finden sich choreografische Elemente des Tarantismus, die im traditionellen Unterhaltungstanz nicht verwendet wurden, da sie mit dem tabuisierten Ritual identifiziert wurden. Carpitella beschreibt dass das Taschentuch im Ritual kreisend bewegt wurde (c), geschwungen (f) und wild geschlagen (h) wurde (Carpitella 2009: 397). Ein weiterer Bestandteil der Neo-Pizzica ist das schnelle virtuose, oft minutenlange Drehen der Tänzerinnen.

Neben den teilweise erfundenen Tanzschritten wurde das weiße Kleid mit einem roten um die Hüften gebundenen Tuch zur Pizzica-Tracht. Abgeleitet wird das Kleid vom Nachthemd der Tarantata, die von einer roten Spinne gebissen wurde und deshalb ein rotes Tuch trägt. Für die Solotänzerinnen auf den Bühnen ist die Verwendung der neuen „Tracht“ charakteristisch. Der Rock endet über den Knöcheln, so dass die Füße und die grazilen Schritte sichtbar sind.

Wo früher der Tarantismus ein tabuisiertes Ritual zur Befreiung aus einer Randexistenz darstellte, erfüllt die Pizzica wie damals die gesellschaftliche Funktion Menschen in Kontakt zu bringen. Wo die Tarantati früher psychische Leiden im Ritual kurierten und alljährlich zum Rimorso nach Galatina pilgerten, befreien sich die Pizzicati aus ihrem Alltag und reisen für zwei Wochen auf das Festival der Notte della Taranta nach Melpignano. Kuriert werden die Massen, deren Beine zum Rhythmus der Pizzica zu zappeln beginnen und deren Zustände durch Hitze, laute Musik und Alkohol durchaus an Trance erinnern können. Während des Concertone in Melpignano können durchaus die zwei Phasen des choreografischen Zyklus (nach Carpitella 2009: 397) des Tarantismus beobachtet werden. Auf die Phase im Stehen, legen sich die Besucher bei Erschöpfung auf dem Boden vor der großen Bühne hin und stehen zum Weiterfeiern wieder auf. Dass sich am Tag danach viele nicht mehr an die Nacht erinnern, wird wohl weniger an der erreichten Trance liegen.

## 7. Conclusio

### 7.1 Tarantismus und Frau

Heute ist die Meinung verbreitet, dass vor allem Frauen vom Tarantismus befallen waren. Durch die Kommerzialisierung der salentinischen Volksmusik rund um die Pizzica und den Tarantismus in Italien, befassen sich zahlreiche Menschen, ob wissenschaftlich oder nicht, mit dem damit zusammenhängenden mystischen Phänomen. Der Tarantismus kratzt an unserem rationalen Denken, da in ihm Aberglaube und Unbewusstes, realen Ausdruck finden.

Gibt es einen Biss, gibt es die Spinne wirklich? Sind die Tarantati psychisch oder physisch krank und welcher modernen Krankheit entspricht die Symptomatik? Fragen, die den westlich gebildeten Menschen interessieren, und die er anhand seines eurozentrischen Weltbildes zu erklären versucht.<sup>81</sup> Emisch betrachtet existieren Biss und Spinne, etisch handelt es sich dabei um soziokulturell gelernte Symbole im Glaubensumfeld des Tarantismus.

Die deutsche Psychiaterin Gisela Schmeer schreibt 2001, als Schlussbetrachtung ihrer Reise zum Heiligenfest des Paulus nach Galatina:

Prima di concludere, vorrei dire a coloro che non lo sanno e non l'hanno ancora notato, che nel tarantismo pugliese, i ragni, che del resto sono stati riprodotti su diverse tele del XVIII secolo dai monaci cistercensi, in realtà non esistono. E perciò, come scrisse un illustre monaco, il morso non può essere guarito, se non con la musica, la danza e il miracolo.  
(Schmeer 2001: 132)<sup>82</sup>

Kann deshalb, wie Gisela Schmeer dies macht, behauptet werden, es gäbe den Biss nicht, wo er doch für die ausführende Kultur explizit existiert?

Die Frage welcher modernen Krankheit der Tarantismus gleichzusetzen ist, kann wegen ihres impliziten Eurozentrismus schlichtweg nicht beantwortet werden. Natürlich existieren Parallelen, ähnliche Symptome und alternative Behandlungsweisen, wie die lange Zeit angewandte Elektrokrampftherapie zur Behandlung der psychischen Störungen des Tarantismus. Das Problem an solchen Erklärungsversuchen ist ihre Zeitabhängigkeit. Jede Zeit hat ihre charakteristischen Erklärungsmodelle, anhand derer sie die Wirklichkeit veranschaulicht. Ein neuerlicher Erklärungsversuch würde daher, meiner Meinung nach, die eigene Realität des Tarantismus nicht anerkennen und nur eine weitere moderne Sichtweise der Dinge wiedergeben.

---

81 Grundlegend für den Eurozentrismus ist die Annahme, dass „die allgemeine historische Entwicklung, die als charakteristisch für das westliche Europa und das nördliche Amerika betrachtet wird, ein Modell darstellt, an dem die Geschichten und sozialen Formationen aller Gesellschaften gemessen und bewertet werden können.“ (Conrad/Shalini 2002: 11) Süditalien befindet sich zwar geografisch auf dem europäischen Kontinent, die „Verwestlichung“ hat jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg eingesetzt. Eine Hauptaussage des 1945 erschienenen Buches „Christus kam nur bis Eboli“ (Levi 1994) ist, dass Christus nicht bis Süditalien gekommen ist und die Bewohner jenseits nicht als Menschen (*christiani*) gesehen werden. Der Eurozentrismus wird somit als ein Konzept der Transformation durch den westlichen Fortschritt verstanden (vgl. Conrad/Shalini 2002).

82 Vor Abschluss möchte ich jenen, die es nicht bereits gemerkt haben sagen, dass die Spinnen, welche von den Zisterzienser Mönchen im 18. Jahrhundert auf mehreren Gemälden abgebildet wurden, im apulischen Tarantismus in Wirklichkeit nicht existieren. Und so wie es ein berühmter Mönch schrieb, konnte der Biss auch nicht geheilt werden, wenn nicht durch Musik, Tanz und ein Wunder.

Historische Quellen zum Tarantismus sind von Männern geschrieben. Zunächst glaubte Mann noch an die Giftigkeit der Spinne (Kircher 1643, Forster 1785, Grimaldi 1821). Verifiziert oder falsifiziert werden konnte dies nicht, denn auch wenn die Spinne nicht giftig oder real war, die Symptome des Patienten waren zweifellos vorhanden. Dann suchte Mann nach medizinischen Erklärungen und fand sie neben Epilepsie im hysterischen Gemüt der Frau. Der tagelange ekstatische Tanz des Tarantismus schien nahezu prädestiniert dafür, mittels der Hysterie der Frau erklärt zu werden.<sup>83</sup>

In den Quellen ist ein klar ersichtlicher Wandel durch die Zeit zu erkennen. 1936–52 wurden 43 Fälle von Latroductismus gezählt, von denen 34 Männer waren. Eine weitere Zählung von 1949–51 auf, führt 231 Latroductismus-Fälle auf, von denen 181 Männer waren. De Martino erklärt dies an der einfachen Tatsache, dass die Männer auf den Feldern arbeiteten und so der Gefahr gebissen zu werden ausgesetzt waren. Wo früher von Mann und Frau gleichermaßen gesprochen wurde (vgl. Kircher 1643, Baglivi 1695), änderte sich im Laufe der Zeit die Zuschreibung des Tarantismus als Krankheitsbild der Frau und ungefähr 300 Jahre später überwiegen bei De Martino (1961) die Fälle von Frauen.

Heute wird fast ungefragt davon ausgegangen, dass es sich beim Tarantismus um ein explizit weibliches Phänomen handelt. Rund um das Thema Tarantismus und Frau publizieren auch Frauen ihre Thesen und Erklärungsmodelle. Es scheint gerade so, als sie dies als Aufklärung verstehen, anstatt dass sie die Erklärungsmodelle einer patriarchalen Wissenschaftsstruktur hinterfragen und entlarven. Egal wo das Phänomen angesprochen wird, die Menschen gehen davon aus, dass der Tarantismus ein weiblicher Ausdruck ist.

Die dafür gewählten Erklärungen sind, dass die Frauen unterdrückt sind, ihre Sexualität nicht ausleben können und von der Gesellschaft nicht wertgeschätzt werden. Die konservative patriarchale Gesellschaftsstruktur geht mit einer Unterdrückung der Frau einher und dies führt wiederum zum Schluss, dass Frau ein Ventil brauchte um ihre Situation zu kompensieren – den Tarantismus.<sup>84</sup>

Dies mag auf einen Aspekt des Tarantismus auch zweifellos zutreffen, es waren aber bis vor dem Zweiten Weltkrieg im Salento nicht nur die Frauen unterdrückt, sondern die ganze Gesellschaft und der Tarantismus wurde von beiderlei Geschlecht durchgeführt. Die Landbevölkerung litt unter dem Feudalsystem und der damit einhergehenden prekären wirtschaftlichen und gesundheitlichen Lage.

Ab 1880 setzte eine zunehmende Welle von Emigration nach Argentinien, Brasilien, aber vor allem in die USA ein. In den 50 Jahren bis 1930 wanderten 17 Millionen Personen aus (Bevilacqua/De Clementi/Franzina 2001: 187ff). Die Aussicht auf ein besseres Leben ließ viele Männer

---

83 Beschreibungen von Hysterie als „Gebärmutterleiden“ (*womb disease*) traten schon bei Hippocrates im ersten Jahrhundert nach Christus auf (vgl. Maines 1999).

84 Maines schreibt in ihrer Arbeit dazu, dass die „Hysterie“ als typisches Leiden einer patriarchalen Gesellschaft gesehen werden kann. „Thus the symptoms defined until 1952 as hysteria, as well as some of those associated with clorosis and neurasthenia, may have been at least in large part the normal functioning of women’s sexuality in a patriarchal social context, that did not recognize its essential difference from male sexuality, with its traditional emphasis on coitus.“ (Maines 1999: 3)

ihre Heimat aufgeben und die Frauen waren gezwungen daheim für ihre Familien zu sorgen. Im Zweiten Weltkrieg wurden wiederum die arbeitsfähigen Männer abgezogen und die Frauen übernahmen die Arbeit der Männer. Viele kamen nicht mehr vom Krieg zurück. Die Frauen arbeiteten weiter unter den Großgrundbesitzern auf den Tabakfeldern und übernahmen die Wein- und Olivenernte. Dieser Wandel in der Gesellschaftsstruktur infolge der starken Emigration, hat meiner Meinung nach dazu geführt, dass bei De Martino in den 60er Jahren, hauptsächlich Frauen den Tarantismus ausführten.

## 7.2 Die traditionelle salentinische Musik und ihr Kontext

Im Salento gibt es ein eigenes Repertoire an Melodien und Texten. Die sogenannten Melodien beziehen sich auf die musikalische Spielweise, die Texte können *a stisa* (mehrstimmig gesungen), *a pizzica* (zum Tanz gespielt) oder *a stornello* (gestanzelt) gesungen oder gespielt werden. Werden die Lieder als Bühnen- und Konzertstücke verwendet, haben sie eine festgelegte Reihenfolge von ausgewählten Strophen. Wenn eine Melodie an einen Text gebunden ist, so ist das die moderne Erscheinung des Revivals, wo Melodie und Texte zu einer poetischen Einheit als Lieder umfunktioniert wurden.

Bei der Pizzica bilden Text und Melodie nicht zwingend eine poetisch-musikalische Einheit. Es kann z.B. auch ein Lied aus einem anderen Repertoire *a pizzica* vorgetragen werden. Die verschiedenen Kontexte der Pizzica sind aus den verwendeten Strophen ersichtlich, so handeln die Texte der *pizzica taranta* von den Stichen der Tarantel und die der *scherma* von dem Kampf um die Ehre. Alte Aufnahmen des Repertoires für den Tarantismus zeigen, dass Strophen unterschiedlich kombiniert werden können und auch auf unterschiedliche Melodien gesungen werden.

Der funktionale Kontext der salentinischen Musik ist sozialen und kulturellen Veränderungen unterworfen. Ökonomische Veränderungen beeinflussten die Struktur der Gesellschaft und damit änderte sich der Kontext der musikalischen Darbietungen, und ihre Funktion als Musik, die um ihretwillen gespielt wird, blieb nicht uneingeschränkt bestehen. Das Geschehen verlagerte sich von den *masserie* (Guts-) oder *curti* (Innenhöfe), in den öffentlichen Raum auf Dorfplätze und Bühnen, damit einhergehend änderte sich die Struktur der Ausführenden und des Publikums. Die Gesellschaft ist heterogen und definiert sich nicht mehr über die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht, sondern das verbindende Element ist die Rezeption der traditionellen salentinischen Musik.

Im Salento gibt es das Volkslied, den Volkstanz und Bräuche, die heute noch traditionell oder in populärem Gewand, und somit fern von ihrem ursprünglichen Kontext, gepflegt werden. Das Repertoire hat seine Wurzeln im Tarantismus, den ursprünglich paganen Festen und christianisierten Bräuchen, sowie in der bäuerlichen Welt. Das Repertoire der traditionellen salentinischen Musik reicht von der zweckentfremdeten Musik des Tarantismus, über Unterhaltungstänze bis hin zu Liedern, die von einer Gruppe gesungen werden oder für ein bestimmtes Moment gedacht sind. Jenes orale Repertoire für Tätigkeiten, die heute nicht mehr ausgeführt werden, wird als Volksmusik in Zweitem Dasein gepflegt (Folklore, volkstümliche Musik und Traditions-

pflge). Das wären Lieder von speziellen Gruppen, wie der *tabacchine* (Tabakplantagenarbeiterin), der *trainieri* (Wagenlenker) oder *trappitàri* (Weinernte).

Es gibt noch oral tradierte Musik die ursprüngliche Funktionen erfüllt, auch wenn sich die Trägergesellschaft verändert hat. Die Frau kann heute arbeiten gehen, aber trotzdem noch Wiegenlieder singen. Das öffentliche Waschen wird heute wegfallen, da fast jeder Haushalt eine Waschmaschine besitzt. Dennoch ist Zusammenhalt und Gemeinschaft in einer Süd-italienischen Familie stark, und gemeinsames Kochen sowie Feiertage werden zum Musizieren und Singen genutzt. Der Mann vergnügt sich auch heute noch im Wirtshaus, singt *stornelli* und Pizziche zur Unterhaltung im privaten oder öffentlichen Raum.

Veränderung ist immer Teil einer lebendigen Musiktradition. Kommt es zum Stillstand, bedeutet dies den Tod für sie. Der salentinische Schwerttanz wird heute noch in einem funktionellen Kontext aufgeführt. Auch wenn er vermutlich keinen weitreichenden Einfluss mehr auf die Gesellschaft besitzt, ist er doch ein Zeugnis oral vermittelter Tradition im Rahmen eines Brauchtums. Auf die traditionelle Volksmusik trifft dies gleichermaßen zu. Wie ein dünner Faden ist die orale Überlieferung mehrere Generationen verfolgbar.

Andererseits hatte die Vermarktung der Pizzica, die mit dem Festival der Notte della Taranta einhergeht, Einfluss auf ihre Funktion und ein Großteil der heute in der Öffentlichkeit sichtbaren salentinische Musik dient dem Tourismus und damit der Wirtschaft. Die traditionellen Normen und Werte werden dabei häufig zu Gunsten des Geldes interpretiert. Das Festival Notte della Taranta hat die Volksmusik populär gemacht und einmal im Jahr wird der Höhepunkt des Festivals, das *Concertone* (große Konzert), live im Fernsehen, in ganz Italien übertragen. Der Tourismus bringt mehr Geld in die Randregion, mehr Geld bedeutet die Möglichkeit zu besserer Bildung. Die schlechte Arbeitssituation im Süden führt zu Migration in den Norden Italiens oder weiter weg. Die Situation von der Gruppe aus Otranto (2011) ist dafür ein gutes Beispiel, mehr als die Hälfte der Männer dieser Gruppe studieren, leben und arbeiten im Norden und kommen nur während der Ferien in ihre Heimat zurück. Das große Interesse an der traditionellen salentinischen Musik ermöglicht jedoch auch traditionellen MusikerInnen eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen und wertvolle Projekte zu finanzieren.

## 8. Abstract

Der funktionale Kontext der traditionellen Musik des Salento, dem Absatz des italienischen Stiefels, ist sozialen und kulturellen Veränderungen unterworfen. Die Pizzica ist ein Genre, das als Ritualmusik im Tarantismus, als Begleitung zum Messerkampf *scherma* und zur Unterhaltung gespielt wird. Die unterschiedlichen Funktionen der Pizzica bedingen eigene Texte, musikalische und choreografische Formen, zu deren Erfassungen zwei Feldforschungen durchgeführt wurden. Mittels teilnehmender Beobachtung wurde Tanz und Musik erlernt und Datenmaterial erhoben. Neben den im Feld gesammelten Informationen wurden historische Quellen analysiert, die die Grundlage für einen Vergleich mit der aktuellen Aufführungsweise der Pizzica bilden. Die Entwicklung der Pizzica zum populären Ausdruck einer neuen Szene, korrelierte mit dem Wachstum des Festivals „Notte della Taranta“. Die Spinne (Taranta) des Tarantismus wurde zum Symbol des musikalischen Revivals der Pizzica, die als Bühnenform einen neuen Kontext fand.

## 9. Bibliografie

### Literatur

- ADAMO, Giorgio (2005): Aspekte der Zweistimmigkeit in der Volksmusik Italiens. In: Gruber, Gernot; Schmidhofer, August; Weber, Michael (Ed.): Mehrstimmigkeit und Heterophonie: Bericht zur Tagung in Wien, 11. bis 12. Dezember 1999. Wien (et al.): Lang, 153-167.
- AGAMENNONE, Maurizio (2005): Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959, 1960). Roma: Squilibri.
- AGAMENNONE, Maurizio; DI MITRI, Gino L. (Ed.) (2002): L'eredità di Diego Carpitella, Ethnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea. Galatina: Besa.
- ALESSANDRO, Lillo (2000): Viaggio in Italia. La danza tradizionale del popolo di ieri vista dall'uomo di oggi. Castrovillari: Il Coscile.
- Anonymus (1667): Tarantel-Biß. 389-394.
- AU, Susan (1998): Tarantella. In: International Encyclopedia of Dance: A project of Dance Perspectives Foundation. New York (et al.): Oxford University Press, 104-105.
- BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (2008): Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press.
- BASILE, Antonio (2000): Taranto Taranta Tarantismo. Taranto: Nuoveproposte.
- BAUMANN, Max Peter (2000): Ethnomusikologische Feldforschung. In: Haid, Gerline (Ed.): Volksmusik - Wandel und Deutung: Festschrift Walter Deutsch zum 75. Geburtstag. Wien (et al.): Böhlau, 28-47.
- BECKER, Boris (2002): Wirkung und Wahrnehmung von Trommeln. Münster, Hamburg, London: Lit.
- BEVILACQUA, Piero; DE CLEMENTI, Andreina; FRANZINA, Emilio (Ed.) (2001): Storia dell'Emigrazione Italiana. Partenze. Roma: Donzelli.
- BEVILACQUA, Piero (2005): Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi. Roma: Donzelli.
- BLADES, James (1984): Tambourine. In: Stanley, Sadie: The New Grove Dictionary of Musical Instruments 3. London, New York: Macmillian Press Limited, 511-513.
- BOSIO, Gianni; LONGHINI, Clara (2007): 1968 una ricerca in Salento. Suoni grida canti rumori storie immagini. Calimera: Kurumuny.
- BRÖCKER, Marianne (1994): Zum Thema aus der Sicht einer u. a. auf die Volksmusikpflege und –forschung im deutschsprachigen Raum spezialisierte Ethnomusikologin. In: Bröcker, Marianne (Ed.): Der Musiker in traditionellen Gesellschaften. Roundtable: Ethnomusikologie in der Verantwortung. Freie Berichte. Bericht über die Tagung des Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music (UNESCO) am 12. und 13. Februar 1993 in Köln. Bamberg: Univ.-Bibl. Bamberg, 90-95.
- BRÖCKER, Marianne (1998a): Volksmusik. In: Finscher, Ludwig (Ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9. Kassel (et al.): Bärenreiter, 1733-1752.
- BRÖCKER, Marianne (1998b): Tanz, E. Volkstanz. In: Finscher, Ludwig (Ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9. Kassel (et al.): Bärenreiter, 364-408.
- BUCHTA, Harald; MEYER, Andreas: Trommeln. In: Finscher, Ludwig: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9. 2. Edt. Kassel (et al.): Bärenreiter, 844-879.

- CANTALUPPI, Vladimiro (2003): Dissemination and Styles of Performance of the “Cecilia” Ballad in the Comparative Italian Folk and Traditional Music. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44/1-2, 105-117.
- CAPANI, Giuliano: *Un ritmo per l’anima, Tarantismo e terapie naturali*. Otranto: Anima Mundi 2004 [DVD].
- CAPONE, Federico (2009): *Cesare Monte. I canti del Salento*. Calimera: Kurumuny.
- CAPONE, Lorenzo (2005): *Lecce e il Salento. Paesaggio, storia, arte; itinerari turistici*. Lecce: Capone.
- CAPUTI, Nicola (1741): *De tarantulae anatome et morsu*. Academia R. S. Neap. Sodalis: Typis Dominici Viverito.
- CARAMIA, Giandomenico (2008): Ritrovare la parola e il suoni. In: Salvi, Mario; Caramia, Giandomenico (Ed.): *La Pizzica nascosta. L’organetto nella musica e nei canti tradizionali di Villa Castelli*. Calimera: Kurumuny, 23-42.
- CARPITELLA, Diego (Ed.) (1975): *L’etnomusicologia in Italia. Primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*. Palermo: Flaccovio.
- CHIRIATTI, Luigi (1995): *Morso d’amore. Viaggio nel tarantismo salentino*. Cavallino, Calimera: Capone, Kurumuny.
- CHIRIATTI, Luigi (Ed.) (1997): *Tarantismo: un saggio di Giuseppe De Masi, 1874*. Tricase: Gino Bleve.
- CHIRIATTI, Luigi (1998): *Viaggio nella musica popolare salentina 1970-1998*. Calimera: Aramirè.
- CHIRIATTI, Luigi (et al.) (Ed.) (2000): *Io al santo ci credo. Diario di un musicista delle tarantate*. Lecce: Aramirè [CD].
- CHIRIATTI, Luigi (et. al) (Ed.) (2003): *Malachianta. Niceta Petrachi „la Simpatichina“*. Canti salentini di tradizione orale. Calimera: Kurumuny.
- CHIRIATTI, Luigi (Ed.) (2006a): *Alan Lomax in Salento. Le fotografie del 1954*. Calimera: Kurumuny.
- CHIRIATTI, Luigi (2006b): 1954, luoghi e volti. In: Chiriatti, Luigi (Ed.): *Alan Lomax in Salento. Le fotografie del 1954*. Calimera: Kurumuny, 21-26.
- CHIRIATTI, Luigi; RAHELI, Roberto (Ed.) (2006): *Bonasera a quista casa... Antonio Aloisi – Antonio Bandello – “Gli Ucci” – Pizziche, Stornelli, Canti Salentini*. 2. Edt. Lecce: Aramirè [CD].
- CHRISTENSEN, Dieter (et al.) (1999): *Ethnomusikologie*. In: Finscher, Ludwig (Ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. neubearb. Edt. Kassel (et al.): Bärenreiter (et al.), 1259-1291.
- COLAZZO, Salvatore (2007): *Processi di istituzionalizzazione: dai Menamenamò all’Università popolare della Musica e delle Arti*. In: Fumarola, Piero; Imbriani, Eugenio (Ed.): *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*. Nardò: Besa, 45-62.
- CONRAD, Sebastian; RANDEIRA, Shalini (2002): *Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt*. In: Conrad, Sebastian; Randeira, Shalini (Ed.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 9-49.
- COSTANTINI, Antonio (1995): *Le masserie del Salento. Dalla masseria fortificata alla masseria-villa*. Galatina: Congedo.

- COSTA, Michele; CHIRIATTI, Luigi (2012): Corimondo. La strina suoni e canti di Corigliano d'Otranto. Voci suoni ritmi della tradizione. Calimera: Kurumuny.
- COFINI, Marcello (1998): Tarantella. In: Finscher, Ludwig (Ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9. Kassel (et al.): Bärenreiter, 408-427.
- D'ARONCO, Gianfranco (1962): Storia della danza popolare e d'arte: con particolare riferimento all'Italia. Florzen: Olschki.
- DABOO, Jerri (2010): Ritual, Rapture and Remorse. Study of Tarantism and "Pizzica" in Salento. Bern: Peter Lang.
- DE GIORGI, Pierpaolo (1999): Tarantismo e rinascita. I riti musicali e coreutici della pizzica-pizzica e della tarantella. Lecce: Argo.
- DE GIORGI, Pierpaolo (2002): Pizzica-Pizzica. La musica della rinascita. La tarantella del tarantismo e la sua resurrezione. Struttura musicale, stato dell'arte e neotarantismo. Lecce: Pensa MultiMedia.
- DE GIORGI, Pierpaolo (2004): L'estetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo. Galatina: Congedo.
- DE GIORGI, Pierpaolo (2005): Pizzica e tarantismo. La carne del mito dall'etnomusicologia all'estetica musicale. Galatina: Santoro.
- DE MARTINO, Ernesto (1958): Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo. Torino: Edizioni Scientifiche Einaudi.
- DE MARTINO, Ernesto (2004): Sud e magia. Introduzione di Umberto Galimberti. 4. Edt. Milano: Feltrinelli.
- DE MARTINO, Ernesto (2009): La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud. 5. Edt. Milano: il Saggiatore.
- DE MASI, Margherita; COLOMBO, Giovanni (2001): Il tarantismo tra mito, rito e malattia. Padova: Cleup.
- DE NIGRIS, Davide Ferrari (Ed.) (1997): Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea. Genova: Erga.
- DE SIMONE, Luigi Giuseppe (1876): La vita della Terra d'Otranto. Il Ballo. La Taranta, la Pizzica-Pizzica, la Tarantella. In: Imbriani, Eugenio (Ed.): Il Tarantismo in Terra d'Otranto. Lecce: Del Grifo, 43-63.
- DEL GIUDICE, Luisa (2002): Historical Introduction to Puglia and the Salento. In: Plastino, Goffredo: The Alan Lomax Collection: Italian Treasury. Puglia: The Salento. (Originalaufnahmen von Alan Lomax 1954) Massachusetts: Rounder Records Corp [CD].
- DEL GIUDICE, Luisa; VAN DEUSEN, Nancy (Ed.) (2005): Performing Ecstasies: Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean. Ottawa: Institute of Medieval Music.
- DEL GIUDICE, Luisa (2005): The Folk Music Revival and the Culture of Tarantismo in the Salento. In: Del Giudice, Luisa; Van Deusen, Nancy (Ed.): Performing Ecstasies: Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean. Ottawa: Institute of Medieval Music, 217-272.
- DEL GIUDICE, Luisa (2006): Il Salento: storia e tradizione orale. In: Chiriatti, Luigi (Ed.): Alan Lomax in Salento: le fotografie del 1954. Calimera: Kurumuny, 11-20.
- DI MITRI, Gino Leonardo (1999): Tarantismo. Transe, possessione, musica. Nardò: Besa.
- EMERSON, Robert M.; FRETZ, Rachel I.; SHAW, Linda L. (1995): Writing Ethnographic Fieldnotes. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- FISCHER, Hans (Ed.) (1985): *Feldforschungen: Berichte zur Einführung in Probleme und Methoden*. Berlin: Reimer.
- FONDO VERRI (2012): *I Luoghi d'Allerta*. URL: <http://luoghidallerta.blogspot.it/> [Zugriff: 22.12.2012].
- FORSTER, Johann Reinhold (Bearb.) (1785): SWINBURNE, Heinrich: *Reisen durch Beide Sicilien, in den Jahren 1777, 1778, 1779 und 1780*. Hamburg: Karl Ernst Bohn.
- FREMBGEN, Jürgen Wasim (2004): *The Scorpion in Muslim Folklore*. In: *Asian Folklore Studies*, 95-123.
- FUMAROLA, Pietro; IMBRIANI, Eugenio (Ed.) (2006): *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*. Nardò: Besa.
- GALA, Giuseppe Michele (Hg.) (2003): *Pizzica Taranta. Musiche e balli tradizionali del Salento. Ethnica 23. Le tradizioni musicali in Puglia – Vol. 3*. Firenze: Taranta Associazione Culturale.
- GALANTI, Bianca M. (1950): *Dances of Italy*. London: Parrish.
- GALLINI, Clara; FAETA, Francesco (Ed.) (1999): *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino. Fotografie di Arturo Zavattini, Franco Pinna e Ando Gilardi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- GENNEP, Arnold van (2005): *Übergangsriten (Les rites de passage. Aus dem Franz. von Klaus Schomburg)*. 3. Edt. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- GIACOMETTI, Marco (2008): *Nu pizzicu de pizzica. Docu-corso di pizzica salentina (mit Anna Cinzia Villani)*. Italia: LiquidVision.
- GIANNATTASIO, Francesco (Ed.) (2003a): *EM. Rivista degli archivi di etnomusicologia*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Squilibri.
- GIANNATTASIO, Francesco (2003b): *EM. Una nuova impostazione*. In: Giannattasio, Francesco (Ed.): *EM. Rivista degli archivi di etnomusicologia*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Squilibri, 7-20.
- GIOIA, Ted (2006): *Healing Songs*. Durham, London: Duke University Press.
- GIRTLE, Roland (2009): *10 Gebote der Feldforschung*. 2. Edt. Wien: LIT.
- GIURIATI, Giovanni (1995): *Italian Ethnomusicology*. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 27, 104-131.
- GIURIATI, Giovanni (Ed.) (1985): *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Ethnomusicologia e didattica*. Milano: Edizioni Unicopli.
- GRAMSCI, Antonio (2008): *La questione meridionale*. Calzedda, Stefania (Ed.). Cagliari: Davide Zedda.
- GRIMALDI, Giuseppe Ceva (1821): *Itinerario da Napoli a Lecce: e nella provincia di Terra d'Otranto nell'anno 1818*. Neapel: Porcelli.
- GRUPE, Gerd (2005): *Was ist wem „fremd“? Warum vergleichen?* In: Grupe, Gerd (Ed.): *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich. Das „Fremde“ und das „Eigene“?*. Aachen: Shaker-Verlag, 97-115.
- GUIZZI, Febo (2002): *Gli strumenti della musica popolare in Italia. Guida alla musica popolare in Italia*. 3. Lucca: Lim.
- HARNER, Michael (2004): *Der Weg des Schamanen: Das praktische Grundlagenwerk zum Schamanismus*. Neuausgabe. Berlin: Ullstein.

- HIRSCHEN, Andrea (1662): Kircherus Jesuita Germanus. Germaniae redonatus: sive Artis Magnae de Consono & Dissono Ars Minor; Das ist Philosophischer Extract und Auszug aus deß Weltberühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universali in Sechs Bücher verfasst. Schwäbisch Hall: [o. V.]. (Reprint: Zentralantiquariat Leipzig, 1988, als Band 1 der „Bibliotheca musica therapeutica“).
- HORDEN, Peregrine (Ed.) (2000a): Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity. Aldershot (et al.): Ashgate.
- HORDEN, Peregrine (2000b): Commentary on Part IV, with a Note on the Origins of Tarantism. In: Horden, Peregrine (Ed.): Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity. Aldershot (et al.): Ashgate, 249-254.
- HORBOSTEL, Erich M. von (1914): Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. Berlin: Reimer.
- IMBRIANI, Eugenio (2001): La letteratura sul Tarantismo in Terra d'Otranto dopo l'Unità d'Italia. In: O. A.: Rimorso. La Tarantola tra scienza e letteratura. Atti del Convegno del 28-29 maggio 1999 a S. Vito dei Normanni (Tagung vom 28.-29. Mai 1999 in San Vito dei Normanni). Nardò: Besa, 23-39.
- IMBRIANI, Eugenio (2005): La ricerca sul tarantismo di Ernesto de Martino. In: Agamennone, Maurizio: Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959, 1960). Roma: Squilibri, 133-145.
- IMBRIANI, Eugenio (Ed.) (2008): Il Tarantismo in Terra d'Otranto. Lecce: Del Grifo.
- KIRCHER, Athanasius (1643): Magnes Sive De Arte Magnetica Opus Tripartitum. 2. Edt. Coloniae Agrippinae: Kalcoven.
- KORENJAK, Andrea (2013): Musik und rituelle Heilung am Beispiel des Tarantismus. Historische, ethnologische und psychologische Reflexionen. In: Belzen, Jacob A. v. van (Ed.): Musik und Religion. Psychologische Zugänge. Wiesbaden: Springer, 125-163.
- KRÜGER, Simone (2009): Experiencing Ethnomusicology. Teaching and Learning in European Universities. Surrey (et al.): Ashgate Publishing Limited (et al.).
- LANTERNARI, Vittorio (1997): Il tarantismo rivisitato dopo de Martino, e ripensato in chiave etnopsichiatrica. In: Lanternari, Vittorio: Antropologia Religiosa. Etnologia, Storia, Folklore. Bari: Edizioni Dedalo, 141-162.
- LEVI, Carlo (1994): Cristo si è fermato a Eboli. 7. Edt. Torino: Einaudi.
- LEYDI, Roberto (Ed.) (1996): Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- LEYDI, Roberto (Ed.) (2001): Guida alla musica popolare in Italia. 2. I repertori. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- LILLO, Alessandro (2000): Viaggio in Italia: la danza tradizionale del popolo di ieri vista dall'uomo di oggi. Castrovillari: Coscile.
- LÜDTKE, Karen (2000): Tarantism in Contemporary Italy. The Tarantula's Dance Reviewed and Revived. In: Horden, Peregrine: Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity. Aldershot: Ashgate, 293-312.
- LÜDTKE, Karen (2009): Dances with Spiders. Crisis, Celebrity and Celebration in Southern Italy (Epistemologies of Healing, Volume 4). New York, Oxford: Berghahn Books.

- LUSSI, Lucio (2011): Col sangue sempre vivo. Intervista ad Edoardo Winspeare. (In: Il Paese Nuovo. 5.3.2011) URL: <http://www.vincenzosantoro.it/dblog/articolo.asp?articolo=609> [Zugriff: 15.12.2013].
- MAGRINI, Tullia (1996a): Italien. C. Volksmusik. In: Finscher, Ludwig (Ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4. 2. Edt. Kassel (et al.): Bärenreiter, 1282-1306.
- MAGRINI, Tullia (1996b): Aspetti del canto monodico in Italia. In: Leydi, Roberto (Ed.) (1996): Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 103-160.
- MAGRINI, Tullia (2001): Italy. II. Traditional Music. In: Stanley, Sadie (Ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 12. 2. Edt. London: Macmillan Publishers Limited, 664-680.
- MAINES, Rachel P. (1999): The Technology of Orgasm. "Hysteria", the Vibrator and Women's Sexual Satisfaction. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MALECORE, Irene Maria (1997): Magie Di Japigia: Etnografia E Folklore Del Salento. Neapel: Alfredo Guido Editore.
- MANCARELLA, Giovan Battista (Ed.) (1998): Salento. Monografia regionale della "carta dei dialetti italiani". Consiglio nazionale delle ricerche, Centro di studio per la dialettologia Italiana 'Oronzo Parlangeli'. Lecce: Del Grifo.
- MANTOVANI, Sandra (2001): "Lo daremo all'uomo nero". Il repertorio infantile. In: Leydi, Roberto: Guida alla musica popolare in Italia. 2. I repertori. Lucca: Lim, 3-21.
- MARCONI, Silvio (2002): Dietro la tammurriata nera. Polisincretismi afromediterranei e loro proiezioni afroamericane, relativi ai riti di transe possessiva, all'uso della musica percussiva ed alla codificazione delle relazioni sessuali e della sessualità. Lecce: Aramirè.
- MASSAFRA, Angelo; SALVEMINI, Biagio (Ed.) (2005a): Storia della Puglia. 1. Dalle origini al Seicento. Roma: Laterza.
- MASSAFRA, Angelo; SALVEMINI, Biagio (Ed.) (2005b): Storia della Puglia. 2. Dal Seicento a oggi. Roma: Laterza.
- MERICO, Maurizio (Ed.) (1999): Intorno all'anatomia, morso ed effetti della tarantella (Bearb. von R. Pellegrini 1842). BAGLIVI, Giorgio: De Tarantula (1695). Lecce: Aramirè.
- MERICO, Maurizio: Identità meridiane e patrie culturali: i giovani e la musica popolare salentina. Unvollständig
- MERRIAM, Alan. P. (1964): The Anthropology of Music. Illinois: Northwestern University Press.
- MEYERS ENZYKLOPÄDISCHES LEXIKON (1979): Tradition. Band 23: Sue-Tuo. Mannheim: Bibliographisches Institut, 627-628.
- MINA, Gabriele; TORSELLO, Sergio (2006): La tela infinita, Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo 1945-2006. Nardò: Besa.
- MONACO, Davide (2006): La scherma salentina... a memoria d'uomo. Dalla pazziata alla danza-scherma. Lecce: Aramirè.
- MONTINARO, Brizio (1996): San Paolo dei serpenti. Analisi di una tradizione. Palermo: Sellerio.
- MONTINARO, Brizio (Ed.) (2005): Musiche e canti popolari del Salento Vol. 3. Musica salentina documenti originali. Lecce: Aramirè.
- MONTINARO, Brizio (2007): Danzare col ragno. Musica e letteratura sul tarantismo dal XV al XX secolo. Lecce: Argo.

- MUCI, Dario (2008): *Sorelle Gaballo. Canti polivocali del Salento (Nardò/Arneo)*. Calimera: Kurumuny.
- MYERS, Helen (1992): *Fieldwork*. In: Myers, Helen (Ed.): *Ethnomusicology. An Introduction*. New York: W. W. Norton, 21-49.
- NACCI, Anna (Ed.) (2001): *Tarantismo e neotarantismo. Musica, danza, transe. Bisogni di oggi, bisogni di sempre*. Nardò: Besa.
- NASELLI, Carmelina (1951): *L'Etimologia di Tarantella*. In: *Archivio storico pugliese*. V, 1951, 218-227. [Neu aufgelegt in: Cazzato, Mario (2005): *Fonti inedite e sconosciute per la storia del tarantismo*. Galatina: Crsec, 117-125.]
- NEHER, Andrew (1962): *A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums*. In: *Human Biology*, 34/2, 151-160.
- NETTL, Bruno (2005): *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*. 2. Edt. Urbana, Ill. (et al.): Univ. of Illinois Press.
- O. A. (2001): *Rimorso. La Tarantola tra scienza e letteratura. Atti del Convegno del 28-29 maggio 1999 a S. Vito dei Normanni (Tagung vom 28.-29. Mai 1999 in San Vito dei Normanni)*. Nardò: Besa.
- OPELA, Anna (1990): *Tanzwut und Tarantismus in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- PATRUNO, Lino (1996): *Puglia e Basilicata. La natura e i segni dell'uomo*. Milano: Mondadori.
- PIGONATI, Andrea (1779): *Sul Tarantismo. Brief an sig. Abate Angelo Vecchi (Neapel, 28.09.1779)*. In: Amoretti, Carlo; Soave, Francesco (Ed.): *Opuscoli Scelti Sulle Scienze E Sulle Arti. Tratti dagli Atti delle Accademie, e dalle altre Collezioni Filosofiche, e Letterarie, dalle Opere più recenti Inglesi, Tedesche, Francesi, Latine, e Italiane, e da Manoscritti originali, e inediti, Band 2*. Marelli, 306-310.
- PINN, Anthony B. (2009): *Spirit Possession*. In: Pinn, Anthony B. (Ed.): *African American Religious Cultures. Volume 1: A-R*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 676-682.
- PLASTINO, Goffredo (2002): *The Alan Lomax Collection: Italian Treasury. Puglia: The Salento*. (Originalaufnahmen von Alan Lomax 1954) Massachusetts: Rounder Records Corp [CD].
- QUARTA, Dario (Ed.) (2007): *La Notte della Taranta 1998-2007*. Lecce: Guitar.
- RAHELI, Roberto (2005a): *Pizzica Taranta: Reflections of a Violin Player*. In: Del Giudice, Luisa; Van Deusen, Nancy (Ed.): *Performing Ecstasies: Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean*. Ottawa: Institute of Medieval Music, 125-130.
- RAHELI, Roberto (2005b): *Tabacco e Tabacchine nella tradizione musicale*. In: Santoro, Vincenzo; Torsello, Sergio (Ed.): *Il Salento levantino. Memoria e racconto del tabacco a Tricase e in Terra d'Otranto*. Lecce: Aramirè, 151-166.
- REUER, Bruno B.; TARI, Lujza (1994): *Perspektiven der Musikethnologie: Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. Beiträge des Internationalen Symposiums in Budapest (22. - 26. April 1990)*. München: Südostdeutsches Kulturwerk.
- RIEDER, Alexandra (2009): *Il (neo)tarantismo in letteratura: c'è sempre morso nella terra dei rimorsi*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- ROHLFS, Gerhard (1967): *Greek Remnants in Southern Italy*. In: *The Classical Journal*, 62/4, 164-169.

- ROHLFS, Gerhard (1956): Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto). München: Verl. d. Bayer. Akad. d. Wiss. (et al.).
- ROSSI, Annabella (1970): Lettere da una tarantata. Nota linguistica di Tullio De Mauro. Bari: De Donato.
- ROUGET, Gilbert (1985): Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- SALVI, Mario; CARAMIA, Giandomenico (Ed.) (2008): La Pizzica nascosta. L'organetto nella musica e nei canti tradizionali di Villa Castelli. Calimera: Kurumuny.
- SANJEK, Roger (Ed.) (1990): Fieldnotes. The Makings of Anthropology. New York: Cornell University.
- SANTORO, Patrizia (2005): Una ricerca etnomusicologica nell'ambito delle cure 'alternative': tre pratiche musicali di guarigione. In: Università degli Studi di Milano-Bicocca: Rivista di Antropologia 2005 numero V, 12-20.
- SANTORO, Vincenzo (2009): Il ritorno della taranta (Buch mit CD). Roma: Squilibri.
- SANTORO, Vincenzo; TORSSELLO, Sergio (Ed.) (2002): Il ritmo meridiano, la pizzica e le identità danzanti del Salento. Lecce: Aramirè.
- SAVIANO, Roberto (2009): Gomorrha. Reise in das Reich der Camorra. 4. Edt. München: DTV.
- SCHEDTLER, Susanne (1994): Musiktherapeutische Aspekte der Tarantella in Geschichte und Gegenwart. In: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde Band 15, 181-221.
- SCHMEER, Gisela (2001): Il panno rosso. Dove si narra di un uomo pizzicato dalla tarantola. Lecce: Capone.
- SCHNEIDER, Marius (1999): La danza delle spade e la tarantella. Saggio musicologico, etnografico e archeologico sui riti di medicina (La danza de espadas y la tarantela 1948. Aus dem Span. von De Giorgi). Lecce: Argo.
- SCHULZE, Gerhard (2005): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. 2. Edt. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- SCHWANDT, Erich (2001): Tarantella. In: Stanley, Sadie (Ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 25. 2. Edt. London: Macmillian Publishers Limited, 96-97.
- SIMON, Artur (2008): Ethnomusikologie: Aspekte, Methoden und Ziele. Berlin: Simon Verlag für Bibliothekswissen.
- SIPORIN, Steve (2009): The Land of Remorse: A Study of Southern Italian Tarantism. Journal of American Folklore 122, 104-106.
- SOBRERO, Alberto A. (Ed.) (2002): Profili linguistici delle Regioni: Puglia. Roma: Laterza.
- SPEDICATO, Mario (2001): Chiesa e trasgressione. Il tarantolismo in Terra d'Otranto in età post tridentina. In: O. A.: Rimorso. La Tarantola tra scienza e letteratura. Atti del Convegno del 28-29 maggio 1999 a S. Vito dei Normanni (Tagung vom 28.-29. Mai 1999 in San Vito dei Normanni). Nardò: Besa, 9-23.
- STARO, Placida (1996): Il ballo tra tradizione e modernità. In: Leydi, Roberto (Ed.): Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 197-244.
- STARO, Placida (2005): Reconstructing the Sense of Presence: Tarantula, Arlìa, and Dance. In: Del Giudice, Luisa; Van Deusen, Nancy (Ed.): Performing Ecstasies: Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean. Ottawa: Institute of Medieval Music, 55-70.

- STEHL, Thomas (1980): Die Mundarten Apuliens. Historische und strukturelle Beiträge. Münster: Aschendorff.
- TARANTINO, Sandra (2002): Song Notes. In: Plastino, Goffredo: The Alan Lomax Collection: Italian Treasury. Puglia: The Salento. (Originalaufnahmen von Alan Lomax 1954) Massachusetts: Rounder Records Corp [CD].
- TORSELLO, Sergio (2006): Panorami e percorsi. La letteratura sul tarantismo dopo la terra del Rimorso. In: Mina, Gabriele; Torsello, Sergio: La tela infinita, Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo 1945-2006. Nardò: Besa, 25-48.
- TORSELLO, Sergio (2013): Le storie del tarantismo. Scritti minori sul tarantismo tra il 1945 e il 1970 e la ricezione salentina de La Terra del Rimorso. 28.1.2013. URL: <http://www.vincenzosantoro.it/dblog/articolo.asp?ID=745> [Zugriff: 12.2.2013].
- TOSCHI, Paolo (1950): A Question about the Tarantella. In: Journal of the International Folk Music Council, Vol. 2, 19.
- TUCCI, Roberta (2003): Diego Carpitella: bibliografia. Roma: Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'.
- VALLONE, Giancarlo (2004): Le donne guaritrici nella terra del rimorso. Dal ballo risanatore alla sputo medicinale. Con prefazione di Giuseppe Galasso. Galatina: Congedo.
- VERGA, Giovanni, (1892): Cavalleria rusticana ed altre novelle. Vita dei Campi. 6. Edt. Milano: Treves.
- VIOLA, Loredana (Ed.) (2002): Tarantate. Galatina: Centro sul Tarantismo e Costumi Salentini.
- WICKE, Peter (1997): Populäre Musik. In: Finscher, Ludwig (Ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 7. Kassel (et al.): Bärenreiter, 1694-1704.

## Filme

- BARBANENTE, Mariangela: Sole (I, 2000, 53 Min).
- BARBANO, Adriano: Paese degli olivi (I, 1951, 10 Min).
- BARLETTI, Davide; CICHETTI, Edoardo; CONTE, Lorenzo: Diario di uno scuro (I, 2008, 52 Min).
- CARPITELLA, Diego: Meloterapia del Tarantismo (I, 1960, 17 Min).
- CANNIZZARO, Piero: Salento. Terra di pietre e di tarante (2002).
- CECERE, Giorgia: Il primo incarico (I, 2010, 90 Min).
- DE SETA, Vittorio: Parabola d'oro (I, 1955, 10 Min). Pasqua in Sicilia (I, 1955, 11 Min). Pastori di Orgosolo (I, 1958, 11 Min). Un giorno in Barbagia (I, 1958, 14 Min). I dimenticati (I, 1959, 20 Min). In Calabria (I, 1993, 85 Min). Articolo 23 - Pentedattilo (I, 2008, 5 Min).
- DEL PRETE, Luigi: Le tabacchine (I, 2003, 52 Min).
- DI GIANNI, Luigi: Il male di San Donato (I, 1965, 10 Min).
- MANGINI, Cecilia: Stendali (I, 1960, 11 Min).
- MONGIORGI, Paolo; Barbieri, Luisa: Attraverso la Notte della Taranta. Arcoiris TV (I, 65 Min) URL: [http://www.arcoiris.tv/modules.php?name=Flash&d\\_op=getit&id=15106](http://www.arcoiris.tv/modules.php?name=Flash&d_op=getit&id=15106) [Zugriff: 3.1.2013].
- MINGOZZI, Gianfranco: La tarantolata: la vedova bianca, le italiane e l'amore (I, 1961), La taranta (I, 1962, 20 Min), Sud e magia (I, 1977), Sulla terra del rimorso (I, 1982, 7 Min).
- MISCUGLIO, Anabella: Morso d'Amore (I, 1981).

PISANELLI, Paolo: Where we go (I, 2000, 34 Min). Il sibilo lungo della taranta (I, 2006, 88 Min).  
SALVATORES, Gabriele: Io non ho paura (I/E/GB, 2003, 109 Min).  
VOSWINCKEL, Klaus: La banda (D, 1987, 44 Min).  
WINSPEARE, Edoardo: Pizzicata (I/D, 1996, 93 Min). Sangue Vivo (I, 2000, 95 Min). Il miracolo (I, 2003, 93 Min). La passione de "Il miracolo" (I, 2005, 9 Min). Galantuomini (I, 2008, 100 Min).

## **Internetquellen**

Anima Mundi Edizioni. URL: [www.suonidalmundo.com](http://www.suonidalmundo.com).  
Archivio Sonoro Puglia (Phonogrammarchiv Apulien). URL: [www.archiviosonoro.org/puglia](http://www.archiviosonoro.org/puglia).  
Pizzicata.it. URL: [www.pizzicata.it](http://www.pizzicata.it).  
Istituto Ernesto de Martino. URL: [www.iedm.it](http://www.iedm.it).  
Kurumuny Edizioni. URL: [www.kurumuny.it](http://www.kurumuny.it).  
La Taranta nella Rete. URL: [latarantanellarete.wordpress.com](http://latarantanellarete.wordpress.com).  
La Terra del Rimorso. URL: [www.laterradelrimorso.it](http://www.laterradelrimorso.it).  
QuiSalento: Eventi, Turismo, Cultura e Attualità (Events, Tourismus, Kultur und Aktuelles). URL: [www.quisalento.it](http://www.quisalento.it).  
Salentoweb.tv. URL: [www.salentoweb.tv](http://www.salentoweb.tv).  
Vincenzo Santoro: Musiche e culture popolari dal Salento al Mediterraneo: approfondimenti, pubblicazioni e iniziative (Musik und Popkultur vom Salento bis zum Mittelmeerraum: Erkenntnisse, Publikationen und Initiativen). URL: [www.vincenzosantoro.it/dblog](http://www.vincenzosantoro.it/dblog).

## **Discografie**

Anna Cinzia Villani (2008): Ninnamorella. Otranto: Anima Mundi.  
Aramirè (2001): SudEst. Lecce: Aramirè.  
Ariafrisca (2009): La Strada delle Rose. Felling: Ass. Culturale Musicale Ariafrisca.  
Canzoniere Greco Salentino (2001): Pizzica Pizzica. Castromediano: Salento Altra Musica.  
Canzoniere Greco Salentino (2010): Focu d'amore. Milano: Ponderosa Music & Art.  
Canzoniere Greco Salentino (2012): Pizzica indavolata. Milano: Ponderosa Music & Art.  
Dario Muci (2007): Mandatari. Otranto: Anima Mundi.  
Dario Muci (2011): Sulu. Otranto: Anima Mundi.  
Enza Pagliara (2009): Frunte de luna. Otranto: Anima Mundi.  
Ghetonia (2011): Krifi. Otranto: Anima Mundi.  
Giancarlo Pagliarone (2011): T'amai. Otranto: Anima Mundi.  
Officina Zoè (2004): Terra, canti e danze del Salento. Otranto: Anima Mundi.  
Raffaella Aprile (2009): Pagana. Otranto: Anima Mundi.  
Salentorkestra (2008): Centueuna. Otranto: Anima Mundi.  
Triace (2008): Sebben che siamo donne. Otranto: Anima Mundi.

## **Interviews**

CHIGA, Roberto: Perkussionist aus Merine.  
D'ELIA, Giovanni: Rechtsanwalt aus Veglie.  
DE FILIPPIS, Mauro: Informatiker aus Felling, Musiker bei Aria Frisca.

DONNO, Gian Piero: Instrumentenbauer aus Lecce. Er stellt Tamburelli her und verkauft sie in der Bottega della Tarantola. Donno fotografiert und filmt MusikerInnen der Volksmusikszene und ist auf der Notte della Taranta als Fotograf dabei.

MUCI, Dario: Musiker aus Santa Maria al Bagno. Er ist der Neffe von Luigi (Gigi) Stifani, dem Therapeuten der Tarantati.

PALANO, Cristian Raffaele: Landwirt aus Cannole, lebt in Pordenone.

CRUDO, Romolo: Schulwart aus Taurisano.

STEFANO, Gianpiero: Angestellter aus Casarano.

TARANTINO, Franca: Psycho- und Tanzbewegungstherapeutin aus Rom.

VIGNA, Daniele: Musiker aus Parabita.

VILLANI, Anna Cinzia: Musikerin aus Zollino.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb 1. Salento. (Bearbeitung der Autorin, Original URL: [http://www.salentoviaggi2000.com/salentoviaggi/cartina\\_salento.gif](http://www.salentoviaggi2000.com/salentoviaggi/cartina_salento.gif) [Zugriff: 28.03.2013])
- Abb 2. Die Fassade des Doms von Lecce (17.8.2011).
- Abb 3. Ein *furnieddu* in der Umgebung von Alessano (25.8.2011).
- Abb 4. Die *masseria* Torcito in Cannole (2.9.2011).
- Abb 5. Die salentinische Frauentracht (Malecore 1997: 64, 106).
- Abb 6. Ein Verkaufsstand von chinesischen Tamburelli auf der Notte della Taranta (Melpignano 27.8.2011).
- Abb 7. Das Abschlusskonzert der Notte della Taranta in Melpignano (27.8.2011).
- Abb 8. Aufnahmesession mit den Sängerinnen von Cannole (7.9.2011)
- Abb9. Der Musikdienstag in der Trattoria La Botte, Cisternino (13.9.2011).
- Abb 10. Die Haltung und die Richtung der Basisbewegung der Schläge (Guizzi 2002: 61, Abb. 35).
- Abb 11. Die ternäre Bewegungssequenz.
- Abb 12. Rhythmen (Darstellung in Adobe Soundbooth).
- Abb 13. Die festliche Beleuchtung (*luminarie*) zu San Rocco in Torrepaduli (18. 08. 2011).
- Abb 14. Ronda (Melpignano 27.8.2011).
- Abb 15. Grundschrift (Alessano 18.8.2011).
- Abb 16. *La campana* (Alessano 18.8.2011).
- Abb 17. Die Armbewegung des Mannes auf Schulterhöhe (Carpignano Salentino 4.9.2011).
- Abb 18. Eine Ronda auf der Notte della Taranta (Melpignano 27.8.2011).

# Curriculum Vitae

**Sonja Kieser**

## Ausbildung

09/2001–07/2005 Lehranstalt „Peter Mitterhofer“ Meran, Fachrichtung Werbegrafik.  
ab 10/2005 Diplomstudium Musikwissenschaft, Universität Wien  
Studienschwerpunkt: Ethnomusikologie  
Titel der Diplomarbeit: Die Pizzica im soziokulturellen Kontext  
Betreut von Dr. August Schmidhofer  
Wahlfach: Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien

## Auszeichnungen

08–10/2011 Feldforschung in der Provinz Lecce, Apulien (Süditalien) für die Diplomarbeit über die traditionelle populäre Musik im Salento, am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Projektförderung durch das Kurzfristige Auslandsstipendium (KWA) der Universität Wien für 1,5 Monate und Archivierung der Aufnahmen im Phonogrammarchiv, Österreichs wissenschaftliches audiovisuelles Archiv.

## Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

08–09/2009 Exkursion in die Provinz Lecce, Apulien (Italien)  
10/2009 Seminar Taranta nella Rete in der Provinz Lecce, Apulien (Italien)  
08/2008 Musikfestival Notte della Taranta in der Provinz Lecce, Apulien (Italien)

## Universitäre Exkursionen

03/2011 Fasching in Bad Aussee, Steiermark (Österreich)  
02–03/2010 Karneval in Recife, Pernambuco (Brasilien)  
04/2009 Straßenmusikszene in Berlin (Deutschland)

## Wissenschaftliche Tätigkeiten

03–06/2012 Tutorin für Musikwissenschaft III: Ethnomusikologie, am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien.  
ab 12/2011 Kooptiertes Mitglied für die junge Musikwissenschaft der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft ÖGMW.  
ab 02/2011 Gründungsmitglied des Ethnomusikologischen Kulturvereins EMuK, in Funktion der Stellvertretenden Vorsitzenden.

## Sprachkenntnisse

Muttersprache Deutsch  
Italienisch fließend in Sprache und Schrift  
Englisch fließend in Sprache und Schrift