

УДК 793.31

ТАРАНТЕЛЛЫ ИТАЛИИ (РЕГИОН БАЗИЛИКАТА,
ТЕРРИТОРИЯ «ВЕЛИКОЙ ЛУКАНИИ»)

Продолжение. Начало в № 1 (66) 2020

*Нори Н.*¹

¹ Итальянская ассоциация исследований танца, ул. Антонио Де Берти, Рим, 00143, Италия.

Исследование итальянского этнографа Норетты Нори посвящено истории и современному бытованию на юге Италии музыкально-хореографической формы тарантеллы. Дается обзор двух разновидностей (чилентской и тарантеллы из Поллино) пасторальных тарантелл «Великой Лукании», характерных для региона Базиликата и частично северной части Калабрии.

Ключевые слова: народные танцы юга Италии, чилентская тарантелла, тарантелла из Поллино, пасторальная тарантелла, регион Базиликата, Лукания, северная Калабрия.

ITALIAN TARANTELLAS (BASILICATA – LUCANIA REGION)

The beginning in No. 1 (66) 2020

*Nori N.*¹

¹ Italian Association for Dance Research, 15, Antonio de Berti St., Rome, 00143, Italy.

Continuation.

The research of the Italian anthropologist Noretta Nori focuses on tarantella, its history, contemporary music and choreography. She emphasizes two types of tarantella – tarantella of Cilento and tarantella of Pollino, that are both typical of the Basilicata region and of a small area of Calabria region.

Keywords: folk dances of Southern Italy, tarantella of Cilento, tarantella of Pollino, shepherding tarantella, Basilicata region, Lucania, Northern area of Calabria.

Территориально обособленную группу итальянских тарантелл представляют тарантеллы и пасторали «Великой Лукании» (рис. 1).



Рис. 1. Территория горного массива Поллино между Луканией и Калабрией

Музыкально-танцевальная культура названного региона юга Италии имеет черты сходства, объяснимого сходством бытового уклада представляющих их коммун и общин, отдающих в хозяйственно-экономической деятельности предпочтение отгонному животноводству и добыче угля¹.

С давних пор в местах сбора пастухов проходят большие ярмарки, приуроченные к религиозным праздникам, самым известным и популярным из которых является День Святого Николая Чудотворца в Бари. Этот праздник (и многие другие подобные ему массовые праздничные мероприятия) способствовал культурному обмену, распространению традиций областей (Абруццо, Молизе, Ирпиния, Апулия и т. д.) Неаполитанского королевства.

На примере танца из Чиленто (пасторальной тарантеллы из долины Валледель-Сармента) далее мы подробно охарактеризуем одну из музыкально-танцевальных региональных традиций.

¹ Вплоть до XIX века отгонное животноводство было ведущей доходной статьей итальянской экономики в целом. В Неаполитанском королевстве, к примеру, контроль над миграцией стад осуществляли две (Королевская овечья таможня в Фодже и Малая таможня Абруццо), которые взимали плату за выпас и перегон скота. В поисках пастбищ, а также спасаясь от поборов, пастухи постоянно перемещались из одной области в другую.

С севера Неаполитанского королевства пастухи перегоняли свои стада на зимовку в Тавольере (Апулия). В гористой Базиликате проходил так называемый «малый перегон по вертикали», когда пастухи гнали скот на зимовку с гор в долины, где зима была более мягкой. Так, из горной области Чиленто, с предгорий массива Сирино и Виджано пастухи спускались к равнинам Баттипальи и Валло-ди-Диано в Кампании, а с Монте Поллино они двигались на восток к апулийскому побережью Ионического моря.

*Пасторальные тарантеллы «Великой Лукании».**Область распространения*

У региона Базиликата существует историческое название — Лукания. Современные границы этой области отличаются от древних: в прошлом территория «Великой Лукании» простиралась от реки Селе на юге Кампании до реки Лаос в районе Скалеа на севере Калабрии. Таким образом, историческая «Великая Лукания» занимала всю территорию современного национального парка Чиленто и северную часть Калабрии, включая долины и часть Апеннинских гор в провинции Матера в центре Базиликаты и горный массив Поллино. Долина Валле-дель-Сарменто, где получила распространение одна из разновидностей пасторальной тарантеллы, простирается к востоку от гор Поллино. Здесь расположены пять небольших общин в коммунах Террановадди-Поллино, Сан Паоло Албанезе, Сан Костантино Албанезе, Черсозимо и Нополи, славящихся богатой историей, культурными традициями и обрядами.

Контексты и функции

Как уже было сказано, в Средние века отгонное животноводство было одним из основных источников экономического развития и культурной жизни Лукании.

Описания того, как проходили «долгие праздники» в Великой Лукании по случаю возвращения пастухов домой, можно найти в работах этнохореолога Джузеппе Микеле Гала: «Многочисленные луканские праздники следовали двум моментам пастушеской жизни: отъезду и возвращению пастухов. Эти события отмечались торжественными шествиями со статуэтками и иконами Девы Марии, Христа и святых от одной церкви к другой. Самые активные шествия проходили весной (во время празднования выхода пастухов из деревни на горные или равнинные пастбища) и в конце лета (во время празднования возвращения священных изображений в родную церковь). Знаменитые луканские изображения Девы Марии — иконы Черной Мадонны Священной горы Монте Виджано и Мадонны из Поллино — также прошли этими дорогами. <...> Проходящие в Лукании религиозные “долгие праздники” частично сохранили архаичную структуру, включающую пешие переходы, остановки для отдыха и хотя бы одну ночевку рядом с санктуарием. <...> Во время «долгих праздников» из-за продолжительности переходов и необходимости восстановить силы на отдыхе в процессе паломничества, остановок и ночевки, а также во время специальных богослужений возникали спонтанные танцы. Участники исполняли тарантеллы или пасторали, а также особые ритуальные танцы, такие как танец с чентами, танцы с крестами или хоругвями, танец с серпом, тарантелла невесты и другие» [1, с. 6–7].

С историко-культурной точки зрения все остальные празднества Лука-

нии, связанные с календарным циклом, в том числе обряды, связанные с деревьями, впитали в себя особенности пасторальных «долгих праздников». Наиболее значимым, как по количеству участников, так и по количеству мероприятий, является цикл майских празднований. Среди них следует выделить праздник начала лета Маджио ди Аччеттура, начинающийся в местечке Аччеттура (провинция Матера) в первое воскресенье после Пасхи и продолжающийся до дня Святой Троицы. Праздничными являются комплексы обрядовых действий, как-то: движение процессий, исполнение тарантелл под аккомпанемент волынки и бубна. Женщины обычно танцуют, водрузив на голову *ченту* — конструкцию из деревянных реек (напоминающую по форме корзину или башню, либо корабль, украшенный разноцветными бумажными цветами, лентами и бантами), внутрь которой помещают свечи или иконки² (рис. 2).



Рис. 2. Танец с чентами. Фото Стефано Вая (из кн.: [2, с. 61])

Во время религиозных процессий участники периодически становятся в круг или расходятся по парам, пританцовывая под аккомпанемент деревенского оркестра. Мужчины, в руках которых во время процессии находятся статуэтки покровителя праздника Святого Джулиана и «майские» деревья, обычно являются исполнителями танцев с большими шестами — орудиями нападения и защиты во время игры. Участниками религиозной процессии всегда исполняется танец с церковными хоругвями или с хоругвями поселений и религиозных сообществ: исполнители мастерски крутят и подбрасывают древки, умело удерживая их в равновесии различными частями тела.

² Разновидностью тарантеллы, исполняющейся во время майских праздников, является танец греньё, для которого ченты создаются способом плетения из колосьев пшеницы.

Танцы в прошлом сопровождали все события жизни коммуны. Они исполнялись и во время зимних карнавалов, и во время забоя скота. В будние дни, летом, отдыхая после тяжелого трудового дня, соседи, собравшись в группы, танцевали, помимо тарантеллы, различные варианты фигурной польки, а мужчины исполняли танец с серпом либо под волынку, либо под тамбур.

Особый интерес для исследователей народных итальянских тарантелл представляет танец невесты (*tarantella delle zita*), исполнявшийся как в день помолвки, так и в день свадьбы. Он включает в себя элементы, обыгрывающие матримониальные ритуалы (от ухаживания до венчания).

Инструменты, сопровождающие танец

Волынка (*zampogna*) является бесспорной королевой среди музыкальных инструментов «Великой Лукании». Она используется на всех важнейших местных праздниках, например, в честь Мадонны ди Виджано и Мадонны дель Поллино. Музыканты и мастера музыкальных инструментов съезжаются на праздники, чтобы обменяться репертуаром, поделиться друг с другом техниками исполнения, а также купить или обменять инструменты. «Роль волынки не ограничивается исключительно сопровождением религиозных ритуалов (паломничество, религиозные процессии, церковные песнопения, рождественские новенны). Инструмент по-прежнему вовлечен во все значимые социальные (танцы, серенады, музыкальное сопровождение песен) и индивидуальные (пастух на пастбище) контексты, а в настоящее время, когда профессия волынщика становится все более редкой, может стать одним из способов заработать деньги» (цит. по: [1, с. 48]). Однако именно в Чиленто, Базиликате и Калабрии волынка, во всех своих разновидностях, была и остается инструментом, имеющим огромное значение: «Сама форма волынки, а также животное происхождение основных ее частей (не зря ее часто называют *la capra che suona*, “коза, которая звучит”), тесно связаны с магическо-ритуальной сферой, в то время как широкий функционал и огромное значение, которая волынка занимает в музыкальной жизни Лукании, делают ее настоящим звуковым символом региона» (цит. по: [3, с. 21]).

Волынки бывают различных типов и размеров: «волынка с ключом» (*la zampogna a chiave*), волынка-сурдулина (*la surdulina*), волынка-зампунья (*la zampogna*), волынка-зампуньелла (*la zampognella*) и волынка-сунаки (*sunacchi*). Иное название «волынки с ключом» на территории Лукании — «Звуки» (*suoni*). Это аэрофонический инструмент, состоящий из четырех различных по размеру трубок (две чантерные и две бурдонные); все они — с двойной тростью (как у гобоя) — вставляются в трубку усеченного конуса, который взаимодействует с мехом.

Мех волынки служит воздушной камерой, дающей возможность музыкан-

ту постоянно подпитывать воздухом трубки для извлечения непрерывного звука. Мех (воздушный резервуар) сделан из козьей шкуры шерстью внутрь. Воздух выходит из уст волынщика через мундштучную трубку для нагнетания воздуха. Правый чантер (трубка мелодии) содержит шесть звуковых отверстий, в то время как левый (с ключом) необходим для аккомпанемента. Так как нижнее отверстие расположено очень далеко от верхнего, его нельзя закрыть мизинцем. С этой целью используется металлический механизм, так называемый ключ. Две бурдонные трубки, различные по размеру, не имеют звуковых отверстий, и настройка первой трубки осуществляется по высокой ноте *manca*, а второй — по высокой ноте *dritta*.

Наконечники из рога, кости или дерева, которые служат для настройки инструмента, вместе с другими мелкими предметами, играющими магическую защитную роль, подвешиваются к инструменту на веревках. Волынки бывают разными, но все они довольно большие: в две ладони с половиной, в три ладони с половиной, в четыре и в шесть ладоней длиной. Волынка распространена также на юге Калабрии и на Сицилии.

Волынка-сурдулина (*la surdulina*) гораздо меньше по размеру, чем «Звуки». Она имеет четыре простых язычковых трости. Мех (воздушный резервуар) сделан из шкуры козленка. Два чантера (мелодийные трубки) имеют одинаковую длину и состоят из одного деревянного блока, называющегося «трумбетта» (правая и левая). Правая имеет пять отверстий, а левая — четыре. Эта волынка распространена на большой территории горного массива Поллино, в долине Валле дель Сарmento и на севере Калабрии.

Волынки — *зампонья*, *зампуньелла* и *сунакки* — инструменты пастушье-го обихода с конструкцией настолько простой, что на них могли играть даже дети.

Из духовых инструментов в Лукании распространена *чьярамелла* (*la ciaramella*), называемая также *тотарелла* (*la totarella*) — двустольный народный музыкальный инструмент по типу гобоя с восемью отверстиями для пальцев. Это сольный инструмент, обычно сопровождаемый волынкой [4].

Не менее распространенным инструментом является гармонь. Начиная со второй половины XIX века, она вытеснила собой орган и волынку. Чаще всего используются гармонии в четыре или в восемь ладов. Двухрядная гармонь встречается все реже и реже, поскольку ее невозможно широко растянуть для исполнения медленных танцевальных мелодий. Также растет популярность аккордеона.

Следующий инструмент — это бубен, выполненный из кожи козленка и заключенный в круглую деревянную рамку. К рамке в один или в два ряда прикреплены пары раскрашенных круглых бубенчиков из жести или листового кованого железа для извлечения более пронзительного звука. В Базиликате

существуют бубны двух размеров: *tammurè* и *tammurinè*. Первый по размеру больше и составляет около 40 см в диаметре, второй — около 20–30 см. Вместе с *сирè сирè* или тамбуром бубны традиционно сопровождают народные танцы.

Традиционными инструментами ручной работы являются мандолины и скрипки, ударная гитара (основной инструмент, сопровождающий тарантеллу из Гаргано), арфа из Виджано [1, с. 207].

Традиционный репертуар

Тарантеллы «Великой Лукании», некогда включавшей в себя Базиликату, Чиленто, Валле-дель-Селле, расположенные на территории Поллино, можно разделить на три схожие ритмико-мелодически и различные в хореографическом отношении подгруппы.

А) Луканско-чилентская тарантелла центральной части южной Италии

Она получила широкое распространение в провинции Матера, в предгорьях Апеннин на юге и в центре региона Базиликата, на территории горного массива Поллино и в северной Калабрии. Структура танца типична для южных регионов и делится на две части: фронтальное положение в паре или движение по кругу с изменением направления: с поворотами и полуповоротами, а также с добавлением положений в *épaulements*.

Когда-то тарантелла танцевалась с кастаньетами, а также под аккомпанемент тамбура. На сегодняшний день кастаньеты заменяют щелканьем пальцев рук.

Луканско-чилентская тарантелла может исполняться как гетерогенными, так и гомогенными (двумя мужчинами или двумя женщинами) парами в трех композиционных вариантах [1, с. 30–38]:

1. на месте, без продвижения, с фронтальным положением в паре;
2. с поворотами в парах (с сохранением фронтального положения);
3. по большому кругу, который называется *giro grande*, когда все следуют друг за другом, поворачиваясь в сторону партнера, стоящего то впереди, то сзади.

Б) Саннийско-луканский тип тарантеллы

Этот тип популярен на территории, простирающейся от Молизе до Саннио, от Ирпинии до долины Селе, включая северную часть нынешней Базиликаты. Эта тарантелла под влиянием контраданса, модного в Европе в XVIII–XIX веках, танцуется по фигурам несколькими смешанными парами одновременно. В ее основе лежат элементы кадрили и контраданса, такие

как круг, цепь, звезда, круговая полька, шажки и т. п. Танец ведет *caroballo* («старший по танцу»).

В) Пасторальный тип тарантеллы

Был популярен в предгорьях массива Поллино. Его танцевали даже *arbereshe*, местные албанцы, поселившиеся на этой территории еще в XVI веке. Это наиболее архаичная танцевальная форма, имеющая множество вариантов исполнения и ритмических акцентов. Стилль исполнения пасторальной тарантеллы характеризуется горделивой осанкой и тяжелыми «заземленными» движениями ног с опорой на всю стопу.

Основные характеристики и композиционная структура Чилентской тарантеллы

Чилентская традиционная тарантелла, возможно, известна меньше других региональных разновидностей. Вместе с тем она жива и все еще исполняется. Танец исполняется под аккомпанемент духовой чьярамеллы и волынки с ключом, мажорное звучание которых придает танцу задорный характер.

Вид: парный танец.

Основная цель, смысловая нагрузка:

- подчеркивает культовый, ритуальный характер как в индивидуально-бытовом контексте, так и в групповых церемониях;
- выполняет функцию развлечения и приятного времяпрепровождения в свободное от работы время.

Композиционная структура танца: импровизационная комбинация кинетических связок из немногих базовых лексических мотивов без определенной обязательной последовательности.

Хорео-мелодическая структура: открытая свободная структура, между танцевальной формой и музыкальным сопровождением существует сильное ритмическое и тональное соответствие, вне зависимости от мелодического рисунка, в унисон.

Принципы композиции: музыкальное сопровождение в соответствии со своей итерационно-вариантной структурой диктует свободную композицию танца, в которой основные части связаны и повторяются с пространственными, динамическими или ритмическими микро-вариациями основной формы. Требует постоянного обязательного выстраивания взаимоотношений между танцующими.

Движение в пространстве: исполнители движутся лицом друг к другу и по большому кругу в повороте вокруг своей оси, по малому кругу, взявшись за руки, в центре круга с боковыми переходами.

Темп и ритм: двухдольный метр с трехдольным подразделением в 6/8.

Начальное построение: танцоры обращены лицом друг к другу и находятся диаметрально противоположно по окружности.

Основные хореографические мотивы, движения ног:

**Танец во фронтальном положении лицом друг к другу:*

a: Основное движение (дважды $\text{7} - \text{♩} \text{7} \text{♩} \text{7} - \text{♩} \text{7} \text{♩} \text{7} -$) — боковой шаг с продвижением в сторону по упрощенному принципу сценического *pas de basque* в своей невыворотной форме. Первый боковой шаг выполняется на затакт, решительно, почти с прыжком, после чего идут пружинистые переступания без поднятия ног от земли на полупальцы впередистоящей ноги и возврат тяжести корпуса на всю ступню сзади стоящей. Движение может выполняться как вправо, начиная с правой ноги, так и в противоположном направлении.

a_g: Вариант основного движения **a** (дважды $\text{7} - \text{♩} \text{7} \text{♩} \text{7} - \text{♩} \text{7} \text{♩} \text{7} -$), выполняемый с поднятием невысоко от земли впередистоящей ноги сразу же после переступания на нее.

d: Приставные пружинистые боковые шаги (дважды $\text{♩} \cdot \text{♩} - \text{♩} \cdot \text{♩}$), нога приставляется на полупальцы без переноса тяжести корпуса. Движение может исполняться как в части танца SI, так и SIII.

**Танец по большому кругу:*

a_s: Движение **a**, выполняемое с продвижением по кругу, а также в повороте вокруг себя.

a_{sg}: Движение **a_g**, выполняемое с продвижением по кругу, а также в повороте вокруг себя.

b: Приставные пружинистые шаги (двойной шаг) с продвижением вперед (дважды $\text{♩} \text{♩} \text{♩} - \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Исполняется шаг вперед на всю ступню правой ногой. Левая нога приставляется на полупальцы к правой, принимая на себя тяжесть корпуса (переступание); затем тяжесть корпуса переносится снова на правую ногу. Освободившаяся левая нога начинает движение вперед. Это движение встречается также в тарантеллах Калабрии и Сицилии, однако для Чиленто характерно пружинистое и почти прыжковое его исполнение.

b_s: Вариант движения **b** в продвижении назад (дважды $\text{♩} \text{♩} \text{♩} - \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Исполняется 1–2 раза подряд, сохраняя направление движения танца, т. е. танцоры двигаются спиной.

b_{vl}: Вариант движения **b**, выполняемый с продвижением по кругу в повороте вокруг себя как вправо, так и влево.

c: Тройной переменный шаг на низких полупальцах с продвижением вперед (дважды $\text{♩} \cdot \text{♩} - \text{♩} \cdot \text{♩}$).

c_s: Вариант движения **c**, выполняемый с продвижением назад.

d_{sl}: Вариант движения **d**, выполняемый с продвижением вперед по зигзагообразной траектории (дважды $\text{♩} \cdot \text{♩} - \text{♩} \cdot \text{♩}$).

d_{s2} : Вариант движения d_{s1} , выполняемый с продвижением назад (рис. 3).



Рис. 3. Фронтальная фаза Чилентской тарантеллы.

**Танец по малому кругу и лицом друг к другу:*

е: Акцентированные проходы по касательным линиям малого круга на шести шагах (трижды $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{--} \text{♩} \cdot \text{♩} \text{--} \text{♩} \cdot \text{♩}$). Движение выполняется с небольшим продвижением вперед-назад и вправо-влево: боковой шаг вправо правой ногой, шаг вперед левой ногой слегка накрест правой, шаг вперед правой ногой, боковой шаг влево левой ногой, шаг назад правой ногой слегка накрест левой, шаг назад левой ногой. Серия подобных проходов может исполняться танцорами зеркально и взявшись за руки.

Основные части танца.

SI: фронтальное расположение в паре, танец лицом друг к другу

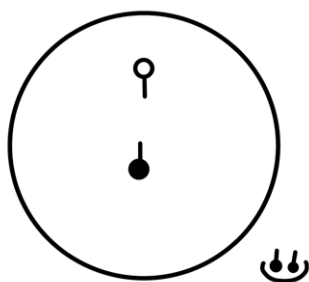
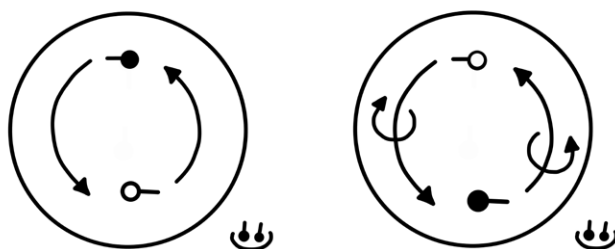


Схема 1

Начальная часть — когда два танцора находятся лицом друг к другу диаметрально противоположно по окружности. Движения **a**, **a_г**, **d** могут быть слегка видоизменены по желанию танцующих. Танцоры могут выполнять один и тот же лексический мотив одновременно, но с индивидуальными качественными вариациями.

SII: движение по большому кругу.



Схемы 2 и 3

Движение танцоров по кругу как вперед, так и назад, всегда в противоположном направлении от партнера с непрерывными синхронными его изменениями. Все описанные выше движения ($a_s, a_{sg}, b, b_s, b_{v1}, c, c_s, d_{s1}, d_{s2}$) могут быть слегка видоизменены по желанию танцующих, а также исполняться в повороте вокруг своей оси.

SIII: Танец по малому кругу и лицом друг к другу

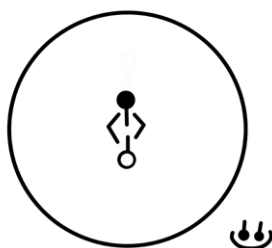


Схема 4

Прийти к этой части танца можно разными способами: либо танцоры, исполняя начальную часть SI, приближаются друг к другу и берут друг друга за руку, выполняя движения фронтального танца в маленьком кругу; либо пара выполняет SII (движется к центру круга, выполняя небольшие шаги с малым продвижением). В последнем случае танцоры остаются в противоположных направлениях, как в большом кругу, но касаются левым плечом левого плеча спутника.

Общая формула танца:

Чилентская тарантелла = n ([S I (фронтальный танец)] + [S II (танец по большому кругу)] + [S III (танец по малому кругу лицом друг к другу)])

Во время танца части следуют друг за другом. Свободно чередуются короткие фронтальные фазы с большими круговыми проходками или поворотами

пары в небольшом круге, в центре. Стил танца довольно радостен. Постоянная мягкость согнутых коленей и лодыжек подчеркивает гибкое движение и прыгающую динамику. Мужчины обычно танцуют с руками слегка приподнятыми до уровня груди и выше либо опущенными вдоль корпуса. Возможно и положение закрытых рук на талии или лишь одной из них. Женщины аккуратно поднимают переднюю часть юбки или фартука руками, акцентируя этим движения ног.

Основные характеристики и композиционная структура Пасторальной тарантеллы из Поллино

Благодаря территориальной изоляции области Поллино, местная пасторальная тарантелла сохранилась в своем первоначальном виде вплоть до 70–90-х годов прошлого века. Об этом сообщила нам Франческа Луфрано — жительница местечка Терранова в долине Сарменто.

Коммуна Терранова не имела выхода к морю. Она была зажата между двумя общинами местных албанцев (*arbëresche*), Сан Паоло Албанезе и Сан Костантино Албанезе, чье культурное влияние распространяется на всю долину, и горами Поллино. До ближайшего населенного пункта соседней Калабрии — Алессандрии-дель-Карретто — не было асфальтированной дороги, поэтому добраться до него можно было только по бездорожью. Единственный большой праздник, проходивший в Терранова, назвался Днем Мадонны-дель-Поллино.

Франческа из Террановы рассказала нам о подражании как способе передачи культурных и танцевальных традиций, о том, как отношения людей раскрывались через танец, как женственность выражалась в хорошо исполненном и изящном танце, о взаимодействии с партнером, о легкости, уверенности и неутомимости танцовщиц: «...Моя бабушка говорила мне, что женщина в танце должна оставаться женщиной... Она меня научила сторониться мужчин, ведь у них на уме все время только одно, защищать себя... и как благодаря танцу можно выразить себя... именно в танце ты должна выглядеть так, как тебя воспитали...

Она говорила мне, что женщина в танце должна всегда быть грациозной... всегда выглядеть не мужеподобной, а женственной... как на картинке... Она научила меня как сохранять дистанцию в танце, если мужчина решил позволить себе вольности, как не дать ему коснуться себя, а с изяществом отстраниться, приняв какую-нибудь позицию, например, положив руки на фартук перед собой... и, в зависимости от того, с какой стороны от него ты находишься, положить руку на пояс справа или слева и использовать согнутый локоть как защиту...

В нашем танце женщина никогда не выходит из танца сама, за исключением каких-то особых случаев... Девушка или девушки, которые начинают танец,

должны закончить сонату (часть танца законченной музыкальной формы)... Они не могут сменяться, потому что это считается символом слабости, плохого самочувствия, болезненности, усталости... Танец был один из способов доказать свою выносливость... Неутомимой должна была быть идеальная женщина в этой горной местности... Именно женщина должна была закончить сонату...

Мужчины могли, играя со шляпой, меняться... Одна пара выходила, другая входила... Шляпой или жестом они благодарили и подавали сигнал для смены... Бабушка говорила: старайся меньше шоркать, не волочи ноги... касайся пола решительно, чтобы основной шаг (*chizzatella*) выглядел уверенно ... Это дает большую устойчивость, и потом меньше устает, потому что может случиться, что очередной юноша сговорится с музыкантом, чтобы тот играл одну сонату целых полчаса, и нужно быть к этому готовой...

В пасторальной тарантелле есть сговор... сговор для достижения цели... Если это был танец вчетвером, то сговориться могли две женщины-сообщницы, чтобы не позволить юношами подчинить их себе: юношам, с которыми танцевали и которые также могли быть сообщниками или решили их обмануть... Такое мирное состязание...

Главное умение женщины — не уставать, а чтобы не уставать, надо придумывать новые коленца, помня наставления бабушки, завлекать всем телом вправо — влево, вперед — назад, но так, чтобы самой энергию не растрчивать, а мужчину при этом измотать... и себя показать во всей красе...

Помни, что женщина ведет в танце, даже если так не кажется... Это я решаю, в какую сторону кружиться, вправо или влево, в зависимости от того, куда мне надо повернуть, чтобы улизнуть от кавалера... Конечно, я могу и грациозно следовать за мужчиной, с которым у нас установилась связь и с которым мне приятно...»

Франческа Луфрано и Доменико Миралья передали мне танцевальную традицию долины Сарменто, где по-прежнему сохранились две разновидности тарантеллы, разные по стилю, но схожие по формально-структурному исполнению и правилам взаимоотношений между танцорами, — пасторальный танец и собственно тарантелла.

Пасторали в Лукании считаются самыми красивыми и древними танцами. Призыв «*Faccimmë na pastoralë a chiummë!*» приглашает к танцу, который исполняется на согнутых коленях, приземленно, с мелкими, акцентированными и скользящими движениями. По мнению Франчески, термин «пастораль» происходит не от слова *pastore* («пастух»), а от *pastoie* («веревки»), поскольку веревками связывали передние ноги лошадей или ослов, чтобы они не выходили за пределы огороженных заборами пастбищ. Именно этим и объясняется стиль исполнения, который требует движений с близкораспо-

ложенными стопами, как будто связанными веревкой.

Тарантелла — более веселый и жизнерадостный танец на прыжковых движениях, который исполняется под гармонь и бубны. Как пасторали, так и тарантеллы танцуются в парах, по четверкам и, изредка, группами по кругу.

Вид: парный танец.

Основная цель, смысловая нагрузка:

- подчеркивает культовый, ритуальный характер как в индивидуально-бытовом контексте, так и в групповой церемонии;
- выполняет функцию развлечения и приятного времяпровождения в свободное от работы время.

Композиционная структура танца: импровизационная комбинация кинетических связок из немногих базовых лексических мотивов без определенной обязательной последовательности.

Хорео-мелодическая структура: открытая свободная структура. Между танцевальной формой и музыкальным сопровождением существует сильное ритмическое и тональное соответствие, вне зависимости от мелодического рисунка, в унисон.

Принципы композиции: музыкальное сопровождение в соответствии со своей итерационно-вариантной структурой диктует свободную композицию танца, в которой основные части связаны и повторяются с пространственными, динамическими или ритмическими микровариациями основной формы. Предполагается постоянное обязательное выстраивание взаимоотношений между танцующими.

Движение в пространстве: по кругу, меняясь местами и изменяя направление движения, с боковыми переходами по полукругу с возможным сужением танцевального пространства, в повороте вокруг своей оси, и в центре круга, на месте лицом друг к другу, взявшись за руки.

Темп и ритм: двухдольный метр с трехдольным подразделением в 12/8.

Начальное построение: танцоры (2 или 4) обращены лицом друг к другу и находятся диаметрально противоположно по окружности.

Основные хореографические мотивы, движения ног:

**Танец по большому и малому кругу:*

а: Основное движение *chizzatella* (4 движения на ♩ ♩ ♩ ♩) — шаг пасторали: шаг по упрощенному принципу сценического *pas de basque* в своей невыворотной форме со «сжатыми», близкостоящими ногами. Сохраняется угол сгиба коленей на протяжении всего движения. Сзадистоящая нога после переступания проскальзывает немного вперед, принимая тяжесть корпуса на всю ступню. Корпус подтянут и сопровождает полуповоротами движения ног. Он слегка поворачивается вправо, если правая нога сзади, и влево, если

движение выполняется, начиная с левой ноги. Движение может исполняться несколько раз подряд с переступанием на одну и ту же ногу. В последнем случае динамика немного меняется, так как исчезает первый шаг. Это движение встречается и в других тарантеллах, и в сальтареллах региона Абруццо, где зачастую оно именуется «шаг пасторали». Может исполняться как во фронтальном танце, так и по кругу, чередуясь с движениями **b** и **b_{s1}** для отдыха.

a_v: Вариант основного движения **a**, выполняемый на месте в повороте вокруг себя как влево, так и вправо.

b: Приставные пружинистые шаги (двойной шаг) с продвижением вперед (два движения на ). Исполняется шаг вперед на всю ступню правой ногой. Левая нога приставляется на полупальцы к правой, принимая на себя тяжесть корпуса (переступание). Затем тяжесть корпуса переносится снова на правую ногу. Освободившаяся левая нога начинает движение вперед. Это движение встречается также в тарантеллах Калабрии и Сицилии (танец по кругу), однако для Поллино характерно немного утяжеленное его исполнение на мелких шагах.

b_v: Вариант движения **b**, выполняемый на месте в повороте вокруг себя как влево, так и вправо.

b_{s1}: Вариант движения **b**, выполняемый с продвижением назад. Исполняется 1–2 раза подряд, сохраняя направление движения танца, т. е. танцоры двигаются спиной.

**Танец во фронтальном положении лицом друг к другу:*

b_{s2}: Вариант движения **b** — *spuntapeda*, приставной пружинистый шаг (двойной шаг) с продвижением вперед (два движения на ). Корпус слегка поворачивается в сторону движения.

d: Боковые выбивания ноги с переступанием на полупальцы (). Корпус слегка наклоняется в сторону от выбиваемой ноги. Раскрытые руки, находясь впереди себя на уровне груди, сопровождают движения корпуса. Движение мужское. В женском танце встречается в более сдержанной форме. Может исполняться и во фронтальной фазе танца. Встречается в Монтемаранской пиццике (движение **e**) и в сальтарелло региона Абруццо, однако отличаются манерой исполнения и положением корпуса.

Основные части танца

**Танец в паре.*

SI: Танец по большому кругу. Движение танцоров по кругу как вперед, так и назад, всегда в противоположном от партнера направлении с непрерывными синхронными изменениями движения. Все описанные выше движения могут быть слегка видоизменены по желанию танцующих, а также исполняться в повороте вокруг своей оси.

SII: Фронтальный танец, танцоры расположены лицом друг к другу. Эта часть танца довольно коротка по времени.

SIII: Танец по малому кругу или *chizzatella*. Танцующие приближаются друг к другу и выполняют синхронные вращения вокруг себя, чаще влево, дама всегда находится чуть впереди кавалера и «отступает» по мере того, как тот приближается.

SIV: Боковой подход кавалера к даме. Отходя слегка назад, выполняя *chizzatella*, танцор решительно движется вперед, подняв правую руку вверх, приближается своим правым боком к левому боку дамы, почти касаясь ее. Дама на это сразу же отвечает вращением в противоположную от кавалера сторону, в то время как кавалер, подняв вверх левую руку, обходит свою даму и приближается к ее правому боку своим левым, почти касаясь.

**Танец вчетвером.*

SI: Танец по большому кругу. Танцующие расположены по кругу друг за другом, кавалер за своей дамой. Движение танцоров — по кругу как вперед, так и назад, в одном направлении, синхронно меняя его. Смена мест, с проходом через центр, между дамами и кавалерами.

SII: Фронтальный танец, танцоры расположены лицом к центру круга.

SIII: Танец по малому кругу, или *chizzatella*. Все четыре участника выполняют вращения вокруг себя, чаще против часовой стрелки, стараясь создать общую синхронность и гармонию.

Общая формула танца:

Пастораль или Тарантелла из долины Сарменто = n ([S I (танец по большому кругу)] + [S II (фронтальный танец)] + [S III (танец по малому кругу)]).

Социальный контекст в композиционной структуре танца.

Согласно Франческе Луфрано, основное социальное значение пасторали и тарантеллы заключается в возможности для каждого участника сохранять личное пространство в общем коллективном пространстве, когда каждый танцующий может свободно самовыражаться, двигаясь и вращаясь в едином общем кругу. Таким образом, посредством танца воспитываются навыки сосуществования в социуме, основанные на взаимном уважении, признании личных границ и равенстве между согражданами.

ЛИТЕРАТУРА/ REFERENCES

1. *Gala Giuseppe Michele*. La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania / Quaderni della Taranta Ed. Taranta; n. 7. Firenze 1999. 80 p.
2. *Scaldaferri Nicola, Feld Steven*. Maggio di San Giuliano ad Accettura. I suoni dell'albero, Udine: Nota Book di Valter Colle, 2012. 61 p.
3. *Ricci Antonello, Tucci Roberta*. La capra che suona. Immagini e suoni della musica popolare in Calabria, Roma: Squilibri, 2004; Salvatorelli, 2002. 224 p.
4. *Febo Guizzi*. Guida alla musica popolare in Italia 3. Gli strumenti, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2002. P. 209–252.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Нори Норетта – norettanori@yahoo.it

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nori Noretta – norettanori@yahoo.it

Перевод с итальянского — Юлия Софьина

Консультант переводчика — Ольга Мараренко

Редакторы перевода — Юлия Софьина, Диляра Булгакова