

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня Магістр

зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: «**Танцювальна культура Польщі: рустікальні, елітарні та
сценічні втілення**»

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту
- творчий проект – хореографічна сюїта «Mojachusteczka»

виконавець: здобувач вищої освіти

рівня магістр

денної форми навчання

Наталія ЛЕМЕШКО

керівник кваліфікаційної роботи:

кандидат мистецтвознавства

декан факультету хореографічного мистецтва

Ірина МОСТОВА

Харків-2022 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОJACHUSTECZKA»	7
1.1. Своєрідність танцювальної культури Польщі.....	7
1.2. Особливості польського музичного фольклору.....	15
1.3. Національні особливості польського костюму.....	23
Висновки до Розділу 1.....	32
РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ	34
2.1. Принципи сценічної обробки танцювального фольклору Польщі.....	34
2.2. Інтерпретації польського танцю на театральних сценах.....	42
2.3. Збереження національної хореографічної спадщини в репертуарах польських ансамблів пісні і танцю.....	48
Висновки до Розділу 2.....	56
ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ	
РОЗДІЛ I КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОJACHUSTECZKA»	58
1.1. Основні характеристики хореографічної сюїти.....	58
1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика.....	58
1.3. Лібрето.....	58
1.4. Розгорнутий зміст.....	59
1.5. Драматургія кожної частини.....	60
1.6. Драматургія сюїти.....	61
1.7. Музичний аналіз.....	62
1.8. Костюми (зображення та опис).....	66
1.9. Реквізит (зображення та опис).....	70

РОЗДІЛ II ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОЖАЧУСТЕСЗКА»	71
2.1. Графічне зображення танцю.....	72
2.2. Опис хореолексики.....	72
ВИСНОВКИ	111
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	113
ДОДАТОК 1	117

ВСТУП

Народна культура, що була основою та поживним ґрунтом усієї культури в сучасному глобалізованому світі з його уніфікацією, здавалося б, вже не відіграє провідної ролі, втрачає свої первозданні сенси та етнічну різноманітність. Але, на тлі уніфікації явно простежується і зворотна тенденція посилення інтересу до унікального мистецтва, що виражає своєрідність народу. Тому, звернення до аналізу як народної культури загалом, так і її окремих елементів, зокрема, до дослідження народного танцю, є актуальним. Крім того, в суспільстві явно виявляється інтерес до історичного коріння народу та зростає патріотичне налаштування. Наявна проблемна ситуація: з одного боку – розрив, втрата традиції, з іншого – усвідомлення необхідності та значущості народної культури як базису традиції.

Польський внесок у скарбницю світової культури співзвучний із образами її національних танців. Сама душа Польщі, здається, найбільш яскраво розкрилася і знайшла свій точний вираз у ритмах, пластиці та характерах народного танцю. А в естетичних асоціаціях образ Польщі зливається із Шопеном та Венявським.

Говорячи про польську музику як явище, в тому числі симфонічну і камерну, не можна не звернути увагу на танцювальну основу, що домінує в ній. Танці Польщі здобули величезну популярність та любов у багатьох країнах світу. Вишуканість, темперамент, впізнаваність національного колориту та історико-побутового контексту залучали до польських танців упродовж усієї історії і тих, хто просто любив танцювати, та тих, чий імена знайомі майже кожному.

Великі композитори у своїх творах використовували польські мотиви та ритми, письменники та художники віддавали данину польським сюжетам. Їхні творіння, у свою чергу, впливали на розвиток уявлень про все польське і, звичайно, про танці. Це і багато що ще з часом створювало своєрідний польський художній світ.

Отже, **актуальність** теми дослідження зумовлена глибинними процесами, що відбуваються у культурі, розширенням студійного руху в галузі хореографії та пошуком нових форм; із з'ясуванням долі польської танцювальної культури у призмі його інтеграції в сучасну професійну хореографічну культуру; необхідністю дослідження специфіки реалізації танцювальної культури у фольклорних, елітарних і професійних формах.

Незважаючи на велику кількість досліджень, детально опрацьованої концепції, де народний танець розглядається як основа хореографічної культури, а також виділяються його модифікації та їх типологічні риси, що залежать від соціально-культурного контексту епохи, немає.

Проблема взаємовідносин народної та професійної хореографії докладно поки що не розроблена, але, звернувшись до сучасного музикознавства, у тому числі до праць польських дослідників: Bobrowska J., Kolberg O., Burszta J., Bielawski L., Mioduchowska A., Krzyżaniak B., Pawlak та ін., можна виявити опрацьований, інструментально оснащений підхід до цієї проблематики, який цілком може бути використаний на матеріалі мистецтва хореографії.

Об'єкт дослідження: танцювальна культура Польщі.

Предмет дослідження: особливості трансформації традиційної танцювальної культури Польщі у рустикальних, елітарних та професійних втіленнях.

Мета роботи: проаналізувати особливості танцювальної культури Польщі та специфіку інтеграції рустікальних, елітарних та сценічних втілень.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання:**

- 1) розглянути теоретичні основи своєрідності танцювальної культури Польщі;
- 2) виявити особливості польського музичного фольклору;
- 3) виокремити особливості польського костюму;

4) показати специфіку принципів сценічної обробки танцювального фольклору Польщі;

5) прослідкувати інтерпретацію польського танцю на театральних сценах;

6) проаналізувати збереження національної хореографічної спадщини в репертуарах польських ансамблів пісні і танцю;

7) дослідити основи реалізації хореографічної сюїти «Mojachusteczka».

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін: «Теорія та історія культури», «Культурологія», «Художня культура», «Теорія та історія хореографічного мистецтва», «Сучасні напрямки хореографічного мистецтва»; а також у танцювальній (у тому числі педагогічній, постановочній) практиці.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи. Робота складається із вступу, чотирьох розділів, сімнадцяти параграфів, висновків та списку використаних джерел (43 найменування). Основний текст дослідження викладено на 134 сторінках.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОJACHUSTECZKA»

1.1. Своєрідність танцювальної культури Польщі

«Танець – перший розділ історії людства» – стверджує знаменитий талановитий балетмейстер, танцівник та педагог, журналіст, літератор, мистецтвознавець, теоретик танцю А. Бочаров [8,с.188].

Танцювальні елементи наявні у культурі кожної епохи та народності. Танець супроводжує людське суспільство протягом кількох тисячоліть його розвитку, і з часом інтерес людини до танцювальної культури неухильно зростає. Сучасне суспільство поглинула «танцювальна лихоманка», коли все більше індивідів прагне не тільки до естетичного споглядання, а й практичного освоєння танцювального мистецтва, а танець міцно входить у повсякденне життя практично кожного з членів товариства.

Еволюція танцювальної культури ніколи не була ізольована від загальнокультурних тенденцій тієї чи іншої епохи чи особливостей національної культури. Танець не просто був структурним елементом соціокультурної реальності, а жваво відгукувався на всі, що відбуваються в матеріальній та духовній сферах життя людства, зміни, і тому розвиток танцювальної культури відображає зміну загальної культурної парадигми. Крізь призму танцю, локалізованого у певних просторових та тимчасових межах, можна побачити реалії навколишньої соціокультурної ситуації [29,с.70-84].

На думку І.А. Герасимової, за «мудрими рухами... можна судити про вияв особливих аспектів свідомості, що визначають специфіку когнітивної ситуації в ту чи іншу конкретно-історичну епоху» [3,с.50].

Незважаючи на уявну очевидність поняття «танець», у дослідному середовищі досі немає однозначно точного та всеохоплюючого аспекту тлумачення через слабку розробленість теорії танцю саме як соціокультурного феномену.

Серед численних сучасних визначень поняття «танець» можна виділити два основні підходи до його тлумачення:

1) естетико-мистецтвознавчий, який одночасно відповідає звичайним уявленням про танець (вузький);

2) культурологічний (розширений) [16,с.55].

У рамках естетико-мистецтвознавчого підходу, властивого таким областям гуманітарного знання, як хореографія, театрознавство тощо, танець трактується виключно як вид мистецтва, художньої творчості. Як правило, аналогічне тлумачення існує у повсякденній свідомості. Досить часто цей підхід можна зустріти у філософсько-естетичному науковому середовищі, орієнтованому на мистецтвознавче осмислення танцю. Подібну позицію ілюструють дефініції танцю, наведені у різних словниках, довідниках, енциклопедіях, як друкованих, так і електронних.

Слід зазначити, у кожного народу склалися свої танцювальні традиції, своя пластична мова, особлива координація рухів, прийоми співвідношення руху та музики. Наприклад, у народів Азії основними виразними засобами стають рухи рук, голови та корпусу. Якщо переміститися до Європи, то тут ми побачимо, що корпус та руки здебільшого звучать як акомпанемент, а головним у танці є ноги. Деякі танці виконуються з побутовими предметами, як-то: капелюх, шаль, піала, піднос, серп тощо.

Польська хореографічна культура здавна мала міцну базу національних традицій, генетично пов'язаних зі своїм споконвічним корінням народномистецтва, фольклором у багатьох його напрямках, використовуючи його художні завоювання.

Танець, як явище духовного життя, пов'язаний корінням із міфологізованою свідомістю, образами традиційної культури, етнокультурними процесами, проходить багатовимірну еволюцію, яка має кінцеву точку, що відбиває життя людського духу. Разом із тим визначалися цілі напрями – від давніх танців, що втратили свої обрядові функції, до різних форм бального, побутового танцю, що існують у місті та селі, до

театрально-сценічного, аж до балетного – класичного, історико-побутового, характерного танцю.

Польські народні пісні і танці утворюють своєрідну групу у міжнародному фольклорі, оскільки є абсолютно унікальними та оригінальними.

Усього вчені виділяють більш ніж 40 різних регіональних танцювальних традицій, а також відповідних костюмів та мелодій [33,с.538]. Походження більшості польських народних танців криється в язичницьких ритуалах, які колись були частиною шлюбних церемоній та свят, присвячених збиранню врожаю. Згодом ці танці втратили своє релігійне значення, ставши спільною розвагою народу. В результаті протягом століть виникла величезна різноманітність польських народних танців, що формуються на основі історії країни, а також вірувань та звичаїв.

Слід зазначити, що танцювальна мова польської хореографії складна і різноманітна, вона містить ряд непростих рухів, різних обертань та поз. Зауважимо, що польський танець переважно парно-масовий, тобто виконується парами. У деяких регіонах є танці сольні чоловічі чи жіночі. Чоловік уважний до партнерки, танцює з високо піднятою головою та підтягнутим тулубом. У жінок в танці витончені рухи рук контрастують із чіткими закінченнями танцювальних фраз. У пластиці польських танців поєднуються граціозність і мужність, тонка ліричність і бурхливий темперамент [25,с.666].

Польська танцювальна культура характеризується такими якостями, як:

- традиційність (народні уявлення про природу, людину, соціум);
- синкретичність, від грецьк. *synkretismos* – з'єднання (єдність, згуртованість, спаяність, нерозривність, цілісність танцювального, інструментального та театрально-ігрового мистецтва);
- варіативність (особистісний виконавський пошук, орієнтований заданий традицією зразок);

– колективність (ансамблевий характер народних танців, колективний початок);

– функціональність (зв'язок із життям, ситуацією виконання) [32,с.30].

До основних національних танців Польщі належать: полонез, мазурка, краков'як, куявяк, оберек та ін.

На відміну від інших польських народних танців, мелодії яких співаються, полонез у музиці завжди був інструментальним жанром.

Полонез (польськ. – «*polonez*») – урочистий танець, що має музичний розмір 3/4 у помірному темпі, є найстародавнішим та загальноприйнятим у Польщі [21,с.378].

Полонез розвинувся з урахуванням народного танцю-ходи «*chodzony*», що означає «ходіння», оскільки фігури танцю складаються з ходьби по колу танцювальної зали.

Народні попередники полонезу несуть назви, що описують їх повільні темпи – «*wolny*» і «*powolny*» (повільно); обертальні рухи «*obracany*» (поворот), «*okragly*» (круглий); піший характер «*pieszy*» – (пішки), їхній величний настрій «*wielki*» (великий). З XVII століття в селах і невеликих поселеннях відомі такі варіанти танцю як «*chmielowy*» (хмільний), а в містах «*świeczkowy*» (зі свічками). Урочистими «ходзонами» відкривалися народні свята, весільні гуляння. За старих часів у різних районах Польщі учасники цього танцю тримали в руках запалені свічки, в інших – подушечки, у третіх – хміль. Дівчата іноді танцювали його у вінках із польових квітів. У районі Кракова в «ходзони» ввели притоптування та «голубці», а в Куявії хлопець і дівчина тримали за кінці хустку, обігравання якої надавало ефектності танцю.

Основний сценічний хід полонезу – це витончені легкі, трохи часті кроки. Присідання на третю чверть, прийняте в бальних полонезах, було вироблено набагато пізніше того часу, коли «польська» була військовим танцем.

Композиційно полонезу властивий найрізноманітніший малюнок: хід по колу пари за парою, побудова в колону, послідовний перехід пар через колону. При цьому виконавці роз'єднують руки, потім знову з'єднують їх. По ходу танцю виконуються повороти у парах, поклони. Закінчується танець зазвичай поклоном виконавців один до одного. Танець виховує стрункість постави, вміння витончено і з гідністю «ходити». Чоловік повинен виявляти почуття власної гідності та ввічливу увагу не лише до своєї партнерки, а й до інших навколо. Жінка має нести в собі грацію і певну сором'язливість [37,с.686]. Полонез виконується великою кількістю пар. Це наймасовіший польський танець.

Є дві характерні ритмічні структури, які дозволяють виокремити полонез серед інших танцювальних композицій:

- 1) одна восьма нота, дві шістнадцяті та чотири восьмих;
- 2) чотири шістнадцяті та наступні дві чверті.

Урочиста хода цього танцю відкриває багато балів, підкреслюючи їхнє значення. Пари рухаються вздовж точних геометричних фігур, дотримуючись встановленої послідовності. Зараз цей танець входить до обов'язкової програми танців шкільного балу.

Поява танцю краков'яка сходиться до XVI або XVII століття, коли танці з мазурочним ритмом згадуються в органо-лютневих табулатурах під назвою «Chorea polonica», хоча перші згадки про схожий танець, поширений у шляхетському середовищі, відносяться до XIV століття. Сама назва «краков'як» уперше з'явилася у фортепіанному альбомі «Krakowiaks Offered to Women of Polands Franciszek Mirecki (Warsaw, 1816). Інші джерела говорять про першу згадку краков'яка у 1804 році [36,с.276].

Жвавий польський народний танець міста Кракова, стародавньої столиці Польщі та центру південної частини країни, званої Malopolska (Мала Польща), належить до групи танців південного та центрального Малопольського регіону, назви яких говорять про місце їх походження, наприклад, «kujawiak» з Kujawy, «proszowiak» із Proszów.

Краков'як – єдиний польський народний танець з музичним розміром 2/4. Танець цей дуже веселий і швидкий, із характерним синкопіювальним ритмом (восьма чверть восьма) та акцентом на слабку частку, що дозволяє легко пізнати форму танцю. Іншим варіантом є восьма нота, яка йде за акцентованою пунктиром чвертю [25,с.666].

У народі краков'як танцюється як пісенька зі своєрідним танцювальним приспівом. Танець парно-масовий, виконується під оркестр народних інструментів і від початку остаточно йде в одному швидкому темпі. Провідна роль належить юнакові.

Основним танцювальним рухом краков'яка є хід, що є чимось середнім між бічним *pas chaussé* і *pas галопу*, в народі зване «цвал» («Zwał»). Цей хід виконується з сильним, акцентованим на кожному такті притупуванням ноги, яка веде хід. Швидко просуваючись вперед, кавалер, для ефекту, робить замість галопу ковзні голубці сильно підбиваючи правою ногою ліву, яка, проте, не відривається від підлоги. Від того, що рух повторюється безперервно, по колу, підковки видають безперервний розмірений дзвін, додатково, окрім музики, танець, що ритмізує.

Серед інших елементів *basque*, «голубець» («cholubiec»), «кшесани» («krzesany»), різні повороти соло і в парі, притопи. На закінчення танцю зазвичай виконуються повороти в парі на кшталт тих, що робляться в обереці. Виконується краков'як весело, темпераментно, чітко, з гордовитою поставою. Краса танцю залежить від правильного становища корпусу, який має бути стрункий, дещо підтягнутий танцівниками. Для композиції танцю характерні коло, каре, колона по діагоналі, «хрест» (чоловіки і жінки чергуються, обертаються навколо центральної точки в лініях [29,с.70–84].

Слід звернути увагу на польський танець, що склався в регіоні Куяви (Kujawy), центральній частині Польщі на рівнинах Мазовії, куявяк (польськ. – «kujawiak»)[37,с.686].

Це танець у розмірі 3/4 помірного темпу, (ближчий до повільного), плавний і м'який, схожий на вальс, із іншого боку він близький до мазурки. Танець цей швидше сумний, ніж веселий.

Куявяк існує у двох основних формах: одна регіональний фольклорний танець, більше живий, з великою різноманітністю темпів, рухів і фігур, а друга - один з п'яти польських національних танців.

Регіональний варіант куявяка включає чимало різновидів, які названі в залежності від конкретної фігури, що використовується в них: «ksebka» («до себе») - з поворотами наліво, «odsibka» («від себе») – з поворотами направо, «gladki» («гладкий»), «owezarek» (пастух), «wokragly» («круглий» та ін.). Ці танці утворюють танцювальні цикли, що починаються з повільного і закінчуються швидким кружлянням.

Народний варіант куявяка не містить ніяких технічних труднощів щодо рухів. Відмінна риса цього танцю – скромність. Куявяк танцювали зі спокійною гідністю і простотою в плавно поточній манері, нагадуючи високі колоски, що ніжно гойдаються на вітрі. Юнаки демонстрували силу і вправність, а рухи дівчат були дуже граціозними. Спочатку танець входив у «сюїту» з трьох танців, що виконувались у послідовності за зростанням темпу: ходзони, куявяк з оберком (або мазурка). У сучасній танцювальній практиці народних колективів можна зустріти сюїту із двох танців куявяка та оберка [4,с.58].

Основними рухами куявяка є: *pas sougu*, *balance*, «голубець», притоп, підйом і перенесення дівчини за талію, опускання чоловіків на коліно, своєрідні парні обертання, під час яких хлопець дрібно переступає на підборах за VI позицією, а дівчина – на півпальцях. Танець виконується парами, які рухаються по колу проти ходу годинникової стрілки та періодично обертаються то вправо, то вліво.

У музиці куявяка багато типових рис мазурки, ходзонів та оберка. Куявяк поєднує з мазуркою і оберком спільність форми, але він відрізняється повільними темпами і ритмічними особливостями. Порівняно з

іншими танцями є мазурочним пунктирним ритмом, у кувяка повільніший темп. У певних випадках темп змінюється чергуючись. Наприклад, перша фігура виконується повільно, друга швидко, третя повільно, четверта швидко.

Танець починається зі вступної інтродукції, його функція полягає у зверненні уваги танцюристів на точний темп наступного танцю. Танець має тричасткову будову з більш швидкою середньою частиною і фінальним *accelerando* в кінці третьої частини.

Батьківщиною легендарної мазурки є польська область Мазовія. Перед тим, як мазурку почали танцювати за межами Польщі, вона була танцем селян, які були змушені працювати на фермах поміщиків, тому ритм музики насправді є ритмом їхньої роботи.

Крім того, в селах регіону Мазовія в центральній частині Польщі одним із найпопулярніших традиційних танців є «оберек». Він також виконується парами, причому під цей танець є сотні, а то й тисячі мелодій. Оберек швидше, ніж мазурка. Він виконується парами, які розміщуються по колу та обертаються як навколо один одного, так і загалом по колу. Кроки в обереку легкі і плавні, причому настільки, що жителі Мазовії стверджують: танцюрист може бути визнаний добрим тільки тоді, якщо він може танцювати оберек маленькими кроками з повною склянкою води на голові. Вперше згадки про цей танець з'явилися у XVII столітті [13,с.29].

За допомогою дивовижної пластики оспівувалися безстрашність, мужність, героїзм простого народу. У ній поєднувалися граційність, плавність, ліричність разом із бурхливим темпераментом. Форма подачі танцювальних елементів проводилася строго, стримано. Танцюючий повинен до дрібних подробиць повторювати рухи рук, тулуба, повороту голови, правильно закінчувати танець. Найскладнішим варіантом вважається архітектура рухів пари. У танцювальному словнику перебуває безліч рухів, складних обертань, оригінальних поз. У ньому зберігається пам'ять культури народу, що об'єднує далеке минуле та сьогодення.

Найбільш характерними елементами рустикальної хореографії є проходки, пози та характерні положення, елементи своєрідної національної віртуозності (присядки, хлопавки, обертання, стрибки та ін.), танцювальні кроки.

Елітарний аспект танцювальної культури Польщі полягає у тому, що вони зачаровують своєю потужною енергетикою та здатні без слів передати емоції та настрої цілої нації. Характер танців складався історично і з їх розвитку та становлення можна простежити історію цілого народу, відчути його біль, страждання, радість чи щастя. Польські народні танці зробили практично неможливе: вони підкорили серця вимогливої європейської знаті та пройшли довгий шлях від сільських танців до вишуканих бальних танців. Вони відображають незламний дух, енергійність та життєрадісність своєї нації, прославляючи її та популяризуючи польську культуру і досі.

1.2. Особливості польського музичного мистецтва

Польська музична культура – одне з найдавніших слов'янських музичних культур. Найбільш ранні відомості про існування польської музики містяться в дорожніх записках арабських купців (Ібн Фадлана та інших), які торгували на польських землях у VII столітті. До цього часу належать і знайдені при археологічних розкопках на території Польщі свистулька з кістки з 5 ігровими отворами та уламки флейти; XII століттям датуються виявлені поблизу Гданська 5-струнні гуслі.

Спогади німецьких ченців (раннє Середньовіччя), які подорожували в районі річки Вісли, свідчать про існування польських язичницьких пісень. У польському пісенному фольклорі того часу збереглися рудименти обрядових пісень, пов'язані з язичницьким культом природи (у трудових народних піснях зустрічаються імена язичницьких божеств – Ладо, Мажанна та інших) [36,с.276].

Ще на найдавнішій стадії розвитку народної польської музики у пісенних образах, інтонаціях, співах та ладових особливостях виявилася спільність із піснями слов'янських народів. Про стародавнє походження пісень, що входять до фольклору різних районів сучасної Польщі, свідчать трихордні співи, пентатонічний лад.

Польський музичний фольклор відрізняється великою різноманітністю жанрів та виразних засобів; особливу цінність надає йому порівняно гарна безпека та актуальність народного мистецтва в сучасній Польщі.

Причини такого розмаїття багато в чому пов'язані з особливостями географічного положення та історичного розвитку країни, яка протягом багатьох століть вбирала та втілювала культуру сусідніх країн. За часів свого розквіту в XV–XVII століттях Річ Посполита займала території, які населяли литвини, угорці, українці, білоруси, росіяни, чия культура природно впливала на польську. Після поділів країни наприкінці XVIII століття австро-німецький і російський вплив, хоч і сприймається як чужорідне, також було сприйнято польською культурою і виявилось у різних її формах, починаючи від фольклору та закінчуючи творами професійних творців.

Варто зазначити, що у польській народній музиці можна зустріти як задумливі, протяжні пісні, що нагадують литовські та північно-російські мелодії, так і енергійні, задержуваті чардаші, виразно споріднені угорському фольклору.

Уявлення про те, що вважати польською національною музикою, з часом істотно змінювалося. Якщо у XIX столітті слухачі, етнографи та композитори як у самій Польщі, так і за її межами, відводили цю роль мазуркам та полонезам, що пов'язані з центральними, низинними територіями країни, то з початком XX століття головний інтерес зосередився на фольклорі гірських районів Польщі, заселених гуралями. Саме в ньому багато творців стали черпати натхнення, наголошуючи на його самотності та несхожості на «традиційну» польську народну музику. Звернення до

гуральського фольклору призвело до створення багатьох яскравих творів у галузі музики, літератури, образотворчого мистецтва.

Протягом тривалого часу вважалося, що планомірне збирання та вивчення польського фольклору почалося на рубежі XVIII–XIX століть, а найпліднішим його періодом стала епоха романтизму.

Про музичний фольклор до XVII століття можна судити лише за випадковими записами, що збереглися. Одним із найбільш ранніх прикладів є фривольна народна пісенька, записана францисканцем Миколаєм із Козла у 1416 або 1417 році [21,с.58].

Однак у середині XX століття польський дослідник Чеслав Гернас виявив матеріали, які дозволили перенести дату народження польської фольклористики майже сто років тому. У своєму двотомному дослідженні «У калиновому лісі» Ч. Гернас, аналізуючи культурну ситуацію в Польщі XVII–XVIII століть, розглядає дев'ять збірок цього часу, де представлені народні тексти (а іноді й мелодії)[28,с.137].

На думку Гернаса, у XVII столітті у дворянському середовищі спостерігався живий інтерес до народної культури, чому сприяли, з одного боку, невисокий рівень професійної поезії, з іншого – життєвий уклад, багато в чому визначався свого роду «культуrom власності», почуттям роду. Завдяки цьому до кінця XVII століття народні пісні набули широкого поширення у різних колах польського суспільства [28,с.138]. Дослідник зазначає, що перші збірки народних текстів та мелодій відрізняються різноманітністю поставлених у них завдань. Так, збірка «Хвилини короткі» (*Minuty krótkie*) є не що інше, як своєрідна «шпаргалка» вуличного артиста, де міститься близько тридцяти текстів пісень, причому одна з пісень, текст якої розписаний за голосами, передбачає ансамблеве виконання:

1: *Gęś, gęś, gęś.*

Solo: *A jaka?*

Bas: *Siodłata.*

Omnes: *Czerwone nóżki miała, no Dunaju pływała* [28,с.169].

Одним із важливих джерел XVIII століття є анонімна збірка «Краков'як, або Сільські краківські пісеньки. Центурія I» (Krakowiak w swojej postaci, czyli Śpiewki wiejskie krakowskie. Centuria I), опублікований в Кельніві 1754 [21, с. 61].

В епоху Просвітництва народні пісні поступово стають предметом наукових розвідок. Першу програму дослідження фольклору представив у 1802 році видатний діяч польської освіти Гуго Коллонтай 11, який висунув проект створення праці з історії Польщі.

Впливовий музичний критик Юзеф Сікорський зауважував: «У Польщі «найвищий зразок для мистецтва» – «все народне» [22, с. 83–84]. Однією з його програмних статей – «Про музику» – надіслано такий девіз: «Я з серця та душі свого народу вбираю естетичні канони. <...> Моя мета – рідне мистецтво» [18, с. 69].

Народна польська музика одностайна. Для неї типовий тісний зв'язок пісні та танцю; народні наспіви є танцювальні мелодії. Характерними є 3-дольний пунктирний ритм із переміщенням акценту з сильної частки такту на слабку та 2-дольний синкопований. Зустрічаються й інші ритми – у старовинних думах, обрядових та селянських трудових піснях. Близькі до стародавніх зразків деякі старовинні народні інструменти, що збереглися в сучасних польських селах, – калатала, свистульки та сопілки, на яких у супроводі невеликих бубнів виконуються обрядові мелодії, дзвіночки та пастуші сопілки. Народний музичний інструментарій різноманітний.

Серед старовинних народних інструментів:

- струнні смичкові – скрипки, генсле, мазанки, марини та ін;
- духові - лігави, лігавки, басуни, дуди (волинки);
- ударні – дерев'яні «клекотки» (тріскачки), великий і малий бубни

[35, с. 2].

Інструментальна музика набула широкого поширення у народному побуті. Мандрівні народні музиканти та інструментальні ансамблі в середні віки були постійними учасниками сільських свят та гулянь. Популярні

старовинні народні танці: ходзони (попередник полонезу), мазурка, кувяк, оберек, краков'як. Для танцювальної польської музики характерна зміна повільного руху (taniec chdzory) та швидкого (taniec goniony); Розділ танцю в швидкому русі будується на варіюванні тієї ж мелодії.

Польський музичний фольклор широко використовувався багатьма польськими композиторами та композиторами інших країн; до нього звертаються й нині. На основі творчого втілення характерних елементів народної польської музики (особливо національної танцювальної музики) польські, російські та німецькі композитори створювали полонези, мазурки та інші твори (полонези писали І. С. Бах, Г. Ф. Телеман, І. Ф. Кірнбергер та інші). Вплив народної польської музики особливо відчутний у творчості Ф.Шопена, С. Монюшки, К. Шимановського.

Професійна польська музика почала розвиватися з IX століття. Разом із католицизмом до Польщі проникає григоріанський спів. У XI-XII століттях у різних польських землях з'являються місали, збірки григоріанських хоралів («Sacramentarium») з Тиньця та «Єпископський» («Pontificale», 1110 р.), складений краківськими єпископами, збірка літургійних католицьких пісень, «Євангельський» («Ewangeliarz», 1130 р.), з Плоцька (у невідповідній нотації) [32,с.30].

ПрикафедральнихсоборахуГнезні, Кракові, Плоцьку, Крушвиці, Тшемешні, Познанібуливідкритідоступнідляширокихверствнаселенняспівочішколи, учніякихвводиливгригоріанськіспівиінтонаціїнародноїмузики; виникалимісцевірізновидилітургійнихпіснеспівів – відомікраківський, гнезненськийтаіншіхорали. Вплив народного музичного мистецтва особливо виявлявся в містеріях (з XII ст.), що виконувалися мандрівними семінаристами, потішниками (йокуляторами) та іншими народними музикантами; семінаристи співали латинською мовою, потішники – польською. Догми католицької церкви було неможливо зупинити розвитку самобутнього народного музичного мистецтва.

Поруч із церковної музикою розвивалося і придворне світське мистецтво; перші згадки про придворні інструментальні капели, танці, військову музику, про видовища з музикою відносяться до XII століття. У XIII столітті виникли лицарські пісні (сервенти та інші), що набули особливого поширення при дворі короля Болеслава Кривоуста.

Зазначимо, під впливом народної музичної творчості з'явилася польська позалітургійна духовна пісня. Її найбільш ранній зразок – «Богородиця» (нотний запис відноситься до 1407), що незабаром стала бойовою патріотичною піснею польських лицарів, які співали її під час Грюнвальдської битви в 1410 році. Мелодія «Богородиці» нагадує пісню французького трувера Ж. де Брейна (можливо, це свідчить про проникнення впливу творчості трубадурів та труверів до польської музики). До XIII століття відносяться ранні зразки секвенцій (збереглося 280 текстів та близько 80 мелодій) [6,с.3–10].

З XIV ст. розвивається міська музична культура; зростає кількість професійних музикантів із міських міщан, які об'єднуються у гільдії та з XVI століття у цехи трубачів, флейтистів, барабанщиків (згадуються у міських реєстрах). Центром музичної культури Польщі стає її столиця Краків, де існували цехи органістів та будівельників органів; набули поширення пісні студентів-жаків («Breve regnum igitur» та «Cracovia civitas») Краківського університету (осн. 1364 р.). Навчання музичних наук велося в університеті з трактату І. де Муріса *Musicica speculative* [9,с.55–68].

З поширенням у Польщі ідей Реформації (з 2-ї пол. XVI ст.) та Відродження пов'язаний новий етап розвитку польської музики. У музиці польського Відродження посилюються світські елементи. Виникають пісні типу мадригала «Наді мною Венера» (*Alec nade mna, Wenus*) Миколая з Кракова (він був також автором органних преамбул), розвивається інструментальна музика (танці для декількох інструментів, прелюдії). Близько середини XVI століття з'явилися збірки у табулатурах – органний Яна з Любліна (36 танців та ін., 1537-49 pp.), монастиря св. Духа у Кракові

(1548 р.), пізніше краківський лютневий, які свідчили про розвиток у Польщі різних танцювальних форм. Польські танці містяться також у низці німецьких збірок.

Завдяки цим збірникам та іншим рукописним джерелам (їх продовжують виявляти у різних польських та іноземних сховищах), що містять твори багатьох польських композиторів XVI століття, стали відомі твори Себастьяна з Фельштина, Миколи з Хшанова, М. Вартецького, К. Борека, Вацлава з Шамотул, М. Леополіти, М. Гомулки, Т. Шадека, М. Палігоніуса, В. Гавари, А. Станішевського та інших. Їхні 4-8-голосні меси, частини мес, мотети, ламентациї, а також танці та преамбули (прелюдії) свідчать про значний вплив на польську музику італійської та нідерландської поліфонічних шкіл епохи Відродження.

Представником стилю бароко у польській музиці є Б. Пенкель, творець першої у польській музиці латинської ораторії-кантати «Слухайте, смертні» («Audite mortales»), автор 9 мес, а також 40 танців для лютні. Серед інших представників раннього польського бароко – Д. Стахович, А. Пашкевич та інші композитори, які розвивали жанр духовного концерту.

На початку XVIII ст. відновлюється інтерес до оперного жанру, що виходить за межі придворного мистецтва. Відкриття у 1724 році у Варшаві спеціальної театральної зали для постановки оперних вистав («Операльня»), де під керівництвом польських диригентів давалися і безкоштовні вистави (опери М. Каменського, Я. Д. Холланда, Я. Стефані та інших) для шляхти та городян, що сприяло демократизації опери.

Залежне політичне становище країни, поділи Польщі, зростання національно-визвольного руху викликали появу патріотичних пісень. Серед них – «Мазурка Домбровського» («Mazurek Dabrowskiego»), яка починається словами «Ще Польща не загинула» («Jeszcze Polska nie zginela») і стала народним гімном Польщі (і ПНР), пісні польських повстанців, у т.ч. «Вперед, живіше!», яка співалася учасниками повстання під керівництвом Костюшка (1794 р.), «З димом пожеж» (використана М. П. Мусоргським у пісні

«Полководець» із циклу «Пісні та танці смерті»). Через століття серед революційних пісень городян виняткову популярність завоювала «Варшав'янка» К. Курпинського (1831 р.) [19,с.56].

Камерній польській музиці та жанру польського інструментального концерту класичного типу започаткували Ф. Яневич, у творчості якого відчутно вплив його вчителя Й. Гайдна, та Я. Клечинський, у чиїх творах поєднуються впливи галантного, раннього класичного та передромантичного стилів.

Це ж поєднання різних впливів, притаманно камерного, творчості Ф. Мирецкого (автор 8 опер, найвідоміших Італії, й одного у Польщі підручника з інструментування). На рубежі XVIII-XIX століть починає розвиватися фортепіанна музика; Перший польський концерт належить В. Лесселю. Велике поширення набувають полонези. У цьому жанрі прямим попередником Ф. Шопена з'явився М. Огинський, полонези якого здобули широку популярність у всій Європі [2,с.24].

Серед інших авторів фортепіанної музики дошопенівського періоду – піаністка М. Шимановська, Ю. Дещинський, Ю. Качковський та інші, що писали переважно мініатюри в стилі «brillant», полонези, мазурки, етюди; серед видатних скрипалів-композиторів цього часу – віртуоз К. Липинський (виступав в одному концерті з М. Паганіні), автор 4 скрипкових концертів, і навіть опер, симфоній та інших творів, у яких відчутні риси романтизму.

Значний внесок у розвиток польської музики першої половини XIX століття зробив композитор, диригент, педагог і музичний письменник К. Курпинський, який близько 30 років очолював оперний театр у Варшаві і написав 26 опер (у т. ч. історична «Ядвіга»), що відрізняються яскравим національним колоритом. Він писав також балети, симфонії, увертюри, пісні; заснував журнал «Tygodnik Muzyczny» (1820) [21,с.28].

Набуває розвитку польська музична етнографія. У 1843 році ксьондзом М. Медушевським видано збірку старовинних релігійних пісень, коляд та пасторалів (з мелодіями). Основоположником польської музичної етнографії

був О. Кольберг, автор багатотомної праці (38 томів) «Народ, його звичаї, спосіб життя, мова, перекази, прислів'я, обряди, заклинання, ігри, пісні, музика та танці» (zycia, mowa, podania, przyslowia, obbrzedy, gusla, zabawy, písni, muzyka i tance», 1865-90 pp.) [42,с.155–169]. Ця робота зберегла значення найважливішого джерела вивчення культури та побуту польського народу.

Національні устремління композиторів наприкінці XVIII - початку XIX століть, розвиток фортепіанних жанрів, виконання фортепіанної музики в концертах, поширення домашнього музикування, видання великої літератури для фортепіано – все це поступово підготувало ґрунт для розквіту творчості найбільшого представника польської музики.

У музичному житті Польщі співіснують музика концертної естради та салонів, майстрів та дилетантів, інтонації віртуозних інструментальних фантазій та лірико-драматичних балад, ритми польських народних танців та оффенбахівського канкану, мелодії італійських арій та циганського романсу, романтичного балету та циркових оркестрів.

Необхідно також зазначити, що протягом другої половини XX століття, а також і в даний час, у Польщі послідовно проводиться робота з популяризації фольклору. Її підсумком стала поява великої кількості аматорських ансамблів пісні та танцю, які досить точно передають риси польського фольклору та активно залучають молодь до збереження фольклорних традицій.

1.3. Національні особливості польського костюму

Зауважу, що кожна польська область має свої власні народні традиції та костюми. Етнографи та історики налічують близько 60 костюмів різних областей Польщі, вони розрізняються за забарвленням тканини, крою, орнаментом тощо. Поєднує їх лише те, що вони мають яскраве забарвлення

та щедро прикрашені вишивкою. До того ж у народному польському костюмі можна помітити вплив інших культур та народів, з якими взаємодіяли поляки. Тому у традиційному національному костюмі Польщі можна побачити елементи та запозичення народних костюмів Німеччини, Чехії, Росії, Литви, України, Румунії та Австрії. Історики зазначають, що незважаючи на те, що Польща протягом багатьох століть була позбавлена незалежності, вона змогла зберегти самобутність та національний дух культури, фольклору та костюма. Втім, варто зазначити, що народні костюми увійшли в широке використання тільки в другій половині XIX століття. Одна з причин цього криється в тому, що народний костюм, багато прикрашений, коштував чималих грошей. І лише після скасування кріпосного права селяни – основні «носії» національних костюмів, змогли собі дозволити купувати тканини та прикраси, шити та носити не лише у свята, а й у побуті традиційні костюми. Етнографи пишуть, що саме з другої половини XIX століття почав створюватися народний одяг по регіонах, областях і навіть по окремих парафіях. Довжина рукава, висота вирізу, ширина спідниці та форма фартуха були різними навіть у різних селах.

Польський традиційний одяг поділявся на три групи, що залежали від становища людини в суспільстві:

1. Шляхетський костюм змінювався найчастіше. Чоловіки спостерігали за купцями, що приїжджають з інших країн, і з радістю експлуатували деякі особливості їхнього одягу. Саме вбрання шляхтичів набуло найширшого поширення та отримало горде звання загальнонародного. Шився костюм із натуральної вовняної тканини.

2. Про міське вбрання можна сказати те саме. Для створення одягу міських жителів використовувався льон.

3. Селянський костюм змін не зазнав [17,с.30].

Польський народний одяг ділиться на дві основні групи, які розрізняються по тканині, з якої вона зроблена. Перша шилась із білого льняного полотна та овечої вовни натурального кольору (це, в основному,

вбрання мешканців Карпат, Татр та берегів Вісли), а другу становили костюми зі смугастих тканин.

У кожному регіоні країни костюми відрізнялися один від одного, але основний комплект зберігався:

- штани у чоловіків, спідниця у жінок;
- корсет, зазвичай прикрашений вишивкою і мальовничими орнаментами;
- пояс;
- простора сорочка;
- традиційне польське взуття – церпчі;
- головний убір;
- різноманітні аксесуари[27,с.68].

Поляки мали великий потяг до розкоші, тому їхній національний костюм завжди відзначався красою, яку створювали за допомогою вишивки золотими та срібними нитками. Були й інші елементи декору. Чоловіки із задоволенням хизувалися в чудовому вбранні, як і жінки приманювали своїм одягом зацікавлені, захоплені погляди шляхтичів.

Для жінок у Польщі було справжнє роздолля. Кожна дівчина цінує різноманітність відтінків, і польський національний костюм повністю задовольняв потяг до всього прекрасного. Візерунки жіночих і чоловічих шат були складними. Досі вони здатні надовго прикувати погляд, щоб людина з цікавістю розглядала їх, розмірковуючи, який сенс творець наряду вклав у свій орнамент.

Найбільшою популярністю користувалися такі кольори: червоний; синій; білий; жовтий; зелений; коричневий.

Дівчата із заможних сімей часто поставали перед поглядом оточуючих у райдужних сукнях. Жінки віддавали перевагу природним та рослинним орнаментам, оскільки багато квітів мали символічне значення. Вважалося, що зображення рослин приваблює успіх, зміцнює сімейні узи, береже від хвороб та бідності.

Костюми для чоловіків теж виглядали вкрай привабливо, але такою яскравістю не вирізнялися. Чоловіче вбрання оформлялося у заспокоєних кольорах – у чорному, білому, сірому та коричневому.

Головному убору у польському національному костюмі віддавалося особливе місце. Чоловіки намагалися прикрасити свій капелюх якнайсильніше – це допомагало демонструвати рівень його доходів. Юні дівчата накидали на голову строкаті хусточки, що з легкістю виділяють красунь серед інших. А ось заміжні жінки про хустки забували. На зміну їм приходили чепці.

Без прикрас важко уявити полячку, дівчата любили прикрашати шию масивними намистами червоного кольору, об'ємними сережками та шикарними браслетами. Червоні вироби створювали пристрасний, принадний образ, що на додаток із симпатичною різнокольоровою сукнею виглядало чарівно.

Взуття підбирали так, щоб воно гармоніювало з вбранням. Халява чобіт була високою і середньою. Кожна модель мала надійне шнурування, а каблук оснащувалися підковками з металу.

Народний костюм Краківського воєводствабагато в чому сформувався в період розділів Польщі, наприкінці XVIII століття, і увібрав сліди визвольної боротьби поляків. У чоловічих костюмах, наприклад, дуже добре видно зв'язок із військовою формою часів польського повстання Тадеуша Костюшка (1794). При цьому краківський народний костюм ділиться на «західний» та «східний» [11].

Різновидів краківського костюма етнографи налічують до 150, саме місто Краків знаходиться у частині поширення західного костюма. Цей вид костюма негласно вважається усередненим типом польського народного костюма взагалі, ніби йшлося про загальноприйнятий іспанський, узбецький чи індійський костюм. Східний краківський костюм поширився в районі Свентокшиського воєводства до кінця XIX століття, хоча на цій території

зустрічаються й інші різновиди народного костюма. Він відрізняється від західного насамперед прикрасами.

Загальною рисою чоловічого краківського костюма є головний убір. Є кілька назв їх – рогатувки, кракушки, мажерки, які в інших країнах відомі як конфедератки. Втім, цей головний убір запозичений із калмицького костюма. Рогатувки, як і мажирки, прикрашали пір'ям павичів різної довжини, які збирали в пучок і кріпили до бічної частини, в середині пір'я були прикрашені букетиком зі штучних квітів. Мажирки відрізнялися від рогатувок тим, що їх робили з двох видів тканин, вони були світлими, але з темно-синьою або червоною вишивкою.

Щодо інших частин чоловічого костюму, то сорочки чоловіки носили білі, із червоною стрічкою-зав'язкою на комірці чи срібною застібкою із коралами. Штани з тонкого льону чи бавовни у червоно-білу чи синьо-білу смужку були звужені та заправлялися в чоботи. Жилет зі спини був нижчий за талію і ділився на дві половинки, які шили з синього сукна, а по кутках і на комірці вишивали шовковими нитками зеленого, жовтого та кармінового відтінків. Верхнім одягом вважався сукняний каптан – «сукман», один із видів якого – «контуш», шився з великим відкладним коміром і довгими рукавами. Пояс перехоплювали білим ременем з латунною пряжкою, на ремені розташовувалося кілька рядів декоративних мідних гудзиків і кілька червоних чи зелених стрічок або шнурів. На ногах носили чорні шкіряні чоботи або черевики до колін.

Жителі міста Серадз, завжди носили сукню без рукавів, під яку вдягали білу сорочку з пишними рукавами. Фартухи обов'язково прикрашали мереживом та вишивкою гладдю, а в деяких районах носили просто смугасті фартухи. Взимку жінки також носили короткі куртки, що доходять до талії, з довгими рукавами конічної форми, які ззаду закінчувалися у формі півкола. Святкові вбрання серадянки доповнювали намистами та шаллю з довгою бахромою. Шалі називалися «маринушки», їх прикрашали принтами або ручною вишивкою у вигляді квіткових мотивів у білій, чорній, зеленій,

червоній або кремовій гамі. у техніці жаккардового плетіння. Намисто було з натуральних коралів або бурштину.

Чоловічий костюм складався з льняної сорочки, жилета з мідними гудзиками, штанів з темно-синього сукна, і пальто такого ж кольору з коміром - стійкою, що була прикрашена шиттям або рядками ниток контрастного кольору. На голові середянці носили шапки «рогатувки», шапки у формі зрізаного конуса – «матижовки» або солом'яні капелюхи [15].

Народний костюм ловичан вирізнявся тим, що цей регіон славився ткачами, тому найзнаменитішим товаром були вовняні тканини, першість у виробництві тканин задавала моду, зокрема на смуги. Характерні костюми зі смугастої тканини в Ловичі стали носити у 20-30-х роках ХІХ століття. Основним фоном для вертикальних смуг були малиновий та помаранчевий кольори, вже у ХХ столітті – темно-синій та зелений. Ловичанки носили вовняні спідниці зі смугастої тканини, плісовані фартухи та ліфи з чорного оксамиту, прикрашеного вишивкою з мотивами троянд серед інших кольорів. Взимку вони одягали «блакитні шуби» – куртки із синьої тканини з комірами та манжетами із овчини. Жінки носили за будь-якої погоди вовняні хустки, оскільки вовна була ознакою достатку сім'ї, або бавовняні, багато прикрашені вишивкою.

Курпе – це район області Мазовії, ще його називають Зелена Пустинь або Пуща (частина знаменитої Біловезької Пущі). Дослівно «купре» можна перекласти як «лапотники», бо виготовленням саме цього взуття місцеві жителі прославились по всій Польщі. Жителів району називають курпіани, існує також назва пущани, яке говорить про місце проживання, а не про рід занять. Різновидів у цього локального географічно костюма два: південна і північна. Особливістю жіночого вбрання був головний убір. Найчастіше жінки носили хустки з бязі та тонкої вовни, вони називаються «шалінівки». Ці хустки були величезними, з великими трояндами по периметру, їх складали по діагоналі і загортали навколо потиличної голови. У свята носили чепці, які вручну прикрашали вишивкою. Але особливо святковим та

весільним вважався головний убір, який робився з картону чи щільної тканини та обтягувався оксамитом. Варто сказати і про курпіївську вишивку. Незважаючи на просту техніку - прості стібки товстою золотою ниткою через тюль, і три основні кольори - білий, червоний і чорний, вишивка була дуже різноманітною за формою: геометричні візерунки, шестикінцеві зірки, ялинові гілки, розташовані між хвилястими і прямими лініями.

Жіночі сорочки шили з білого полотна, коміри були великі відкладні, з мереживом та вишивкою. Пишно прикрашалися також манжети та верхня частина рукава, основними візерунками вишивки були круги та півмісяці. Корсет та спідницю шили з домотканої вовни з червоними та зеленими смугами, нижній край спідниці прикрашали мереживом та блискітками, а іноді шнуром. Корсет часто зшивали разом зі спідницею, роблячи по суті сукню. Фартухи до святкового вбрання були з того ж матеріалу, що й спідниця, змінювалися лише ширина та розташування смуг (не вздовж, а впоперек). Селянки майже завжди ходили босоніж, в холодну пору носили взуття на дерев'яній підшві, до якої кріпився шматок шкіри в носовій частині (п'ятка залишалася відкритою), а багаті жінки носили чобітки на підборах з білою, червоною або рожевою шнурівкою зі стрічок. Край славився бурштином, вважається, що саме тут його почали обробляти. Тому бурштин був найпопулярнішою ювелірною прикрасою, причому в центрі намистини завжди знаходилася найбільша бурштинова відполірована намистина, а по краях - дрібні. До весілля у дівчини мало бути хоча б три нитки бурштинових намистів[10].

Щодо чоловічого костюма, то сорочки з манжетами шилися вільними з широкого відрізу тканини, потім їх робили завуженими за допомогою складок-«защипів». Довжиною сорочки доходили до середини стегон, по коміру пришивали червону стрічку, що стягує розріз. Штани шили з двох однакових клаптів тканини (близько 70 дюймів завширшки), із задньої частини пришивали додаткові клини. Надлишковий матеріал збирали в районі пояса і він залишався на внутрішній стороні штанів, а передня частина

залишалася гладкою. Для підтримки штанів використовували тонкий шкіряний ремінець або прядив'яну мотузку. На ногах курпіани носили взуття з цілісного шматка натуральної шкіри, прикріплене до ніг мотузкою, а у свята – чоботи. Влітку на голові носили капелюхи чи рогатувки, а взимку – хутрянні шапки конічної форми.

Навколо етимології слів Підляшсячи Підлісся (назва регіону в Польщі) досі точаться суперечки, історики кажуть, що назва походить або від того, що землі належать ляхам, або тому, що ці землі криті лісами. Особливістю регіону є те, що він охоплює Польщу, Україну та Білорусь (Полісся, де живе відома всім Олеся), тому й народний костюм схожий на ті, що носили по обидва боки від Західного Бугу. Чоловічий костюм складався з льняної сорочки з тканим або вишитим орнаментом, льняних штанів, онуч, плетеного взуття з березової або липової кори, тканого пояса, пальто з натуральної вовни та солом'яного капелюха. Святкову сорочку прикрашали за манжетами та коміром - стійкою вишивкою хрестиком, типовим для цього регіону візерунком [10].

Жіночий костюм Підляшся (Підлісся) має кілька різновидів по районах, серед яких надбужанський, володавський та радзинський. Серед відмінних деталей називають тюлевий капелюх, смугастий фартух, спідницю та сорочку без орнаменту та з відкладним коміром або коміром-стійкою. Спідниці всюди були вовняними, матеріал для них ткали таким чином, що утворювалися вузькі і широкі вертикальні смуги з двох і більше кольорів. Після збирання тканини в поясі робили пліссе з трьох сторін, широкі смуги були всередині, а вузькі на вершині складок, тому колір широких смуг було видно, коли жінка рухалася. Фартух шили з вовняного смугастого матеріалу, але з горизонтальними смугами, і обробляли стрічками або мереживом. Ліф (корсет) кроїли з цілісного відрізу однотонної тканини, по вертикалі прикрашали галунами та позументом, а застібки-гачки – тасьмою чи стрічками. Заміжні жінки носили шовкові шапки зі стрічками, які зав'язувалися ззаду та спадали на спину.

Чоловічий народний костюм жителів Варшави та околиць схожий на костюм, наприклад, жителів міста Радом (польськ. Radom) у центральній Польщі, що за 100 кілометрів на південь від столиці і характерний для всього Мазовецького воєводства. Чоловічий костюм складався з штанів, сорочки та жилета. Штани робили з чорної чи бордової вовняної тканини, а влітку – із щільної льняної тканини. Вони були прямого крою або звуженими, їх завжди заправляли в чоботи. У штанах не було кишень, вони були декоровані кнопками. Сорочки були льняними з простим коміром та довгими рукавами, які збиралися у вузькі манжети. На одну третину довжини сорочки йшов виріз, застібався він на один гудзик на комірці, а як прикраса на шиї служила червона хустка або стрічка. Влітку носили жилети, взимку пальто до колін з домотканої вовни темного кольору, на вигляд воно нагадувало військово-морську форму. Влітку носили солом'яні капелюхи, в холодну пору «мацижовки» - кашкети круглої форми.

Таким чином, основу всіх народних костюмів складали: спідниці, сорочки, фартухи, жилети (апізніше і корсети), взуття (чобітки червоного чи зеленого кольору на високих підборах, атакож взуття з м'якої шкіри, що називається «керпчі»). І, звичайно ж, прикраси – дерев'яні, скляні, коралові або бурштинові намиста, переважно червоного кольору. Причому кількість ниток намиста говорила про достаток сім'ї. Багатими та різноманітними були у багатьох регіонах головні убори.

Тканина, придатна для виготовлення суконь, вважалася однією з основних особливостей національного польського одягу. Наряди, призначені для роботи, шили з недорогих матеріалів – здебільшого це була овеча вовна та льон. А для парадних костюмів була потрібна цінна вовняна смугаста тканина.

Висновки до Розділу 1

Танець як соціокультурний феномен – це культурна практикаповсякденності, що представляє собою ритмічно організовану таментально наповнену рухову активність індивіда. Танцювальнукультуру можна визначити як систему, що у загальному вигляді представляєсобою спосіб побутування танцю у повсякденній культурі, тобто. що належить ієрархії «культура – культура повсякденності – танцювальна культура».

Розуміння польської танцювальної культури як системи визначає вектор аналізу структури танцювальної культури. Загалом теоретична модель даного феномена складається із двох елементів. Центральним, системоутворюючим компонентом (ядром) танцювальної культури виступає танець, а периферію по відношенню до власне танцю складає поле «допоміжних» модусів, які можна диференціювати як структурні елементи танцювальної повсякденності.

Танець як центральний компонент включає в себе соматичний, семантичний і ритмічні коди, в поле периферії входять просторово-часова, предметна, соціальна, нормативно-рефлексивна коди.

Перші танцювальні форми Польщі були нерозривно пов'язані з обрядами, календарними іграми, початком та кінцем польових робіт, сімейними урочистостями, будучи невід'ємною частиною їх. Цим пояснюється масовість польських танців, широта та розмах їхнього композиційного малюнка. Здавна польським танцям притаманні театральна яскравість, декоративність. У різдвяні свята у кожному будинку були обов'язковими танці ряжених. Свої танці мав пасхальний тиждень. А в день Івана Купали молодь водила хороводи навколо багаття.

Боротьба польського народу з гнобителями відображена у героїчних танцях. Їх композиційний малюнок суворий, величний, динамічний.

У польському танці поєднується граціозність і мужність, тонка ліричність і бурхливий темперамент, але цей складний танцювально-психологічний сплав подається стримано, суворо.

Народні танці завжди привертають до себе незрозумілу увагу: вони зачаровують своєю потужною енергетикою та здатні без слів передати емоції та настрої цілої нації. Характер танців складався історично і з їх розвитку та становлення можна простежити історію цілого народу, відчутти його біль, страждання, радість чи щастя.

Польський музичний фольклор відрізняється великою різноманітністю жанрів та виразних засобів; особливу цінність надає йому порівняно гарна безпека та актуальність народного мистецтва в сучасній Польщі. Причини такого розмаїття багато в чому пов'язані з особливостями географічного положення та історичного розвитку країни, яка протягом багатьох століть вбирала та втілювала культуру сусідніх країн.

Польща зуміла зберегти самобутність національної культури, фольклору та костюма. Особливою яскравістю та багатобарвністю відрізняється сценічний жіночий одяг. У ньому присутні білий, жовтий, червоний, синій та зелений кольори, а найпопулярніший орнамент – квітковий, адже саме квіти мають символічне значення. Дитячий одяг відрізняється від дорослого лише розміром.

У Карпатах, Татрах та по берегах Вісли селяни шили одяг із білого льняного полотна та овечої вовни, решта жителів Польщі шили костюми переважно зі смугастих тканин.

Тканина, придатна для виготовлення суконь, вважалася однією з основних особливостей національного польського одягу. Наряди, призначені для роботи, шили з недорогих матеріалів – здебільшого це була овеча вовна та льон. А для парадних костюмів була потрібна цінна вовняна смугаста тканина.

На сьогоднішній день одним із символів Польщі є краківський національний костюм.

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

2.1. Принципи сценічної обробки танцювального фольклору Польщі

Кожна епоха історії хореографії Польщі висувала як блискучих майстрів класичного стилю, так й обдарованих виконавців, народного танцю, незважаючи на всі перипетії. Багато видатних майстрів хореографії зробили внесок у розвиток народної хореографії. Так, у розвиток характерного танцювального фольклору внесли Марцеліна Хільдебрандт-Прусська, Фелікс Парнелла, Станіслава Міщик, Конрад Джевецький та ін. Вони перетворили кардебалет у живу масу, індивідуалізуючи кожного персонажа та ламаючи традиційну симетричність побудови танців. За рахунок характеру хореографи збагачували лексику класичного танцю і широко вводили у виставу народний танець.

Стилізація – підкреслена імітація оригінальних особливостей певного іміджу. Стилізація народного танцю, полягає в умінні грамотно поєднувати сучасні, акробатичні рухи та трюки з істинно народними рухами [5,с.357–361].

Явище стилізацій в історії мистецтва обумовлене взаємозв'язком між минулим та сьогоденням, між різними національними культурами. Стилізація дає можливість відтворити та передати атмосферу історичного та національного середовища, домогтися багатоплановості художнього образу. Стилізація може сприяти посиленню виразності у витворах мистецтва. Безсумнівно, одним із проявів стилізації в хореографічному мистецтві є характерним танець [12,с.425–430]. Прагнучи знайти витоки характерного танцю у прямому співвідношенні його з різними танцювальними видами, можна знайти не лише єдність, а й протиріччя, наближеність один до одного чи віддаленість у різні періоди розвитку хореографічного мистецтва.

Увібравши суть характеру, «народний мотив», характерний танець не є точною подобою народного танцю, не копіює фольклорний танець. Він

поетично та художньо правдивовисловлює народний дух, збільшуючи та поглиблюючи риси народного характеру, закладені у першоджерелі. Водночас характерний танець визначає не тільки образність, виразність та емоційність народного танцю, а й вміщує у собі сплав різних видів сценічного танцю.

Про значення стилізації народного танцю говорив великий Жан Жорж Новерр у XVIII столітті. Балетмейстер мав на увазі не лише перспективи збагачення балету іншим видом танцю. Він висував принцип переосмислення хореографії як засіб, здатний внести свіжий струмінь у застигле канонічне мистецтво. Тому він закликав продовжувати поповнення танцю народними елементами. Жан Жорж Новерр геніально передбачав подальше формування сценічного танцю за рахунок збагачення його елементами, запозиченими з реальності [34,с.138].

Стилізація спостерігається вже в XIX столітті в епоху Сен-Леона в польському танцювальному мистецтві. Це було поєднання стилізованої класики з деякими етнографічними рухами та штрихами. Рухи характерного танцю стилізувалися у принципах танцю класичного. В основі своїй, відбиваючись від того чи іншого народного танцю, вони пом'якшувалися, округлялися, знаходили велику плавність.

Для створення стилізованого танцювального номера береться фольклорно-етнографічний матеріал. Переробивши фольклорно-етнографічний матеріал та його зразки, отримують стилізовану сучасну сценічну обробку, яка надає хореографічній постановці завершеність і робить її більш захоплюючою та доступною для перегляду кожному глядачеві. Проявом принципу хореографічної стилізації є збагачення класичного танцю елементами народного.

У разі постановки хореографічного номера з використанням стилізації народного танцю, елементи народного танцю влітаються як в деталі, так і в малюнок класичного танцю. Народний танець в свій час відіграв велику роль у формуванні класичного танцю.

Класичний танець, збагачуючись у процесі розвитку мовою народного танцю, привносить до нього деякі свої особливості [40,с.36].

Народно-сценічний танець розширює та збагачує виконавські можливості майбутніх педагогів-хореографів, формуючи якості та навички, які можуть бути розвинені в процесі навчання виключно класичному танцю. Навчання народно-сценічному танцю вдосконалює координацію рухів, сприяє подальшому зміцненню м'язового апарату, розвиваючи групи м'язів, які мало беруть участь в процесі класичного тренажу. Навчання народно-сценічному танцю дає також можливість учням опанувати різноманітність стилів і манеру виконання танців різних народів, складність їх темпів і ритмів.

Основні елементи екзерсису становлять абетку танцювальної лексики.

Елемент екзерсису є тією технікою, з якої створюється танець. Техніка, вихована під час вдосконалення елементів у вправі екзерсису, є основою для втілення в пластичних формах танцювальної композиції, підпорядкованої законам створення художнього образу та необхідної для виконання сценічного завдання.

Елементи екзерсису є основними танцювальними навичками. Кожен елемент створює просте та конкретне пластичне положення тіла танцюючого, що включає відмінні для інших елементів поєднання різних положень частин тіла: рук, ніг, корпусу та голови. Вдосконалення техніки цих положень є засобом навчання найпростішим танцювальним навичкам.

Найважливішою умовою переведення елементів екзерсису в танцювальні навички є суворі вимоги ідеально правильного виконання танцювальних рухів. Організм учня, підпорядкований жорстким умовам ідеальної правильності у виконанні, правильно удосконалюється. Безперервний розвиток цієї правильності створює досконалу, у сенсі «скульптурності», форму тіла та сприяє точному виконанню танцювальних дій.

Вдосконалення елементів екзерсису – складний процес. Зрозуміло, що навичка у виконанні елементів виникає тільки в результаті цілеспрямованої розумової діяльності того, хто навчається, спрямовує свою волю, увагу, пам'ять виконання поставленого йому конкретного завдання.

Екзерсис виховує високий рівень координації рухів, що вкрай необхідно танцівникові [43,с.582].

Народно-сценічний екзерсис, будучи засобом розвитку учнів, готує їх до виконання характерних народних танців, розвиває потрібну для цих танців техніку. Однак, було б невірно вважати його лише допоміжним, другорядним. Цей великий спеціальний танцювальний тренінг, відмінний від класичного екзерсису, продовжує розвиток рухового апарату тих, хто навчається у специфіці пластики народного танцю. Народно-сценічний екзерсис розвиває м'язи, суглоби та зв'язки, які були не повністю розвинені вправами класичного екзерсису. В першу чергу це відноситься до гомілково-стопного суглоба та відповідних м'язів.

Різноманітність народного танцю дуже поширена в репертуарі різних труп і танцювальних колективів. Звідси виникає природна необхідність навчання танцівників техніки народно-сценічного танцю, розвитку здатності швидко засвоювати різні за стилем, манерою та національною ідентичністю танцювальні композиції.

Найважливіші ознаки народного танцю, з погляду техніки, виражаються у відносній свободі рухів рук, корпусу, ніг, танцювальних ракурсів тощо. Ця якість може бути правильно вихована тільки на основі добре закріплених суворих канонів класичного танцю.

Композиції народно-сценічного екзерсису завжди виражають конкретну національну приналежність з характерними для неї темпоритмічними особливостями (протяжність, різкість, синкопованість тощо).

Найчастіше польський народний танець парний та масовий. У польських танцях багато складних рухів та поз, лінії зазвичай чіткі, плавні та

послідовні. Польські народні танці мають своєрідну пластику. Вони ліричні, легкі, і в той же час ритмічні і темпераментні.

Ціособливості закладені у музичному уривку, на основі якого створюється танцювальна комбінація. Ліричний, радісний стан, нотки гумору, смуток і т.д., закладені у музиці, легко розкриваються засобами народноготанцю. У народно-сценічному екзерсисі відбувається перехід до композицій, заснованих на конкретному матеріалі того чи іншого національного народного танцю [26,с.68].

Найважливішоюособливістюнародно-сценічногоекзерсисуєактивністьрухівнаопорнійнозі, цестосуєтьсяколінногосуглоба, м'язівгомілкитам'язів, щовиробляютьрухівсуглобахстопи. Крімтого, відбуваєтьсязначнездосконаленняфункційнижніхкінцівок, якопорного, ресораіштовхаючогоапаратум'язів, щовиробляютьрухівплечовомупоясі, таверніхкінцівках (характерні port de bras).

У національному танці основний крок польки є одним із найпоширеніших рухів. Полька виконується маленькими кроками на низьких напівпальцях по VI позиції. Перед першим кроком кожного такту робиться невеликий підскок.

Танцювальний фольклор – першооснова створення будь-якого народно-сценічного танцю [31,с.115]. Хореографічний текст – цетанцювальнірухи, пози, ракурси, поєднанняупевнійпослідовностітанцювальнихрухівхореографічногономера. Саме в хореографічному тексті задум балетмейстера отримує конкретне втілення. Таким чином, створення хореографічного тексту це складний творчий процес, що вимагає від балетмейстера:

1. Розуміння сенсу кожного руху, вміння поєднувати рухи в потрібній послідовності, щоб стали зрозумілі: тема, ідея, образ твору.
2. Музична грамотність.

3. Вміння осмислювати побачене, почуте, відчуте в хореографії, і створювати хореографічний образ пластикою тіла та виразністю.

Специфіка танцювального фольклору в тому, що є пластичною формою, відображення та освоєння дійсності. Головним виразним почуттям – жест, поза, рух. Фольклорний танець – це пам'ятник культури, який слід зберігати, тобто збирати, вивчати та пропагувати, переносячи на сцену.

Всередині одного села, краю, міста танок має свої особливості, зберігаючи у своїй загальнонаціональні риси. Збиранням фольклору займаються науково-методичні центри, які розташовуються в регіональних, крайових центрах. Вони організують експедиції зі збору фольклору, займаються його обробкою, вивченням та класифікацією.

Керівники аматорських хореографічних колективів мають допомагати цьому процесу, займаючись записом та систематизацією. Вивчаючи танцювальне мистецтво, балетмейстер може і повинен використовувати цей матеріал у своїй роботі, але не копіювати, не переносити механічно на сцену, а розвивати та збагачувати балетмейстерською фантазією, тобто на основі першоджерела створити сценічно високі художні витвори.

Причини, з яких фольклорний танець у тому вигляді, в якому він існує в народі, без обробки на сцену виносити не можна [41, с.252]:

1. У народному танці дія несе імпровізаційний характер, необхідність багаторазового виконання на сцені потребує організації виконавців закріплення на сцені постійною композицією.

2. Танець виконується зазвичай у колі, для себе і не розрахований на глядачів. Переносячи на сцену, потрібно перебудувати композицію, розкрити малюнки, але не зловживати, не ламати традиційної побудови.

3. Слід удосконалювати, не спотворюючи, зберігати основу фольклорного танцю та його особливості.

4. У фольклорному танці не виражена пропорційність частин у часі, звідси сильні довготи у виконанні окремих фігур, рухи багаторазово

повторюються, що не може мати місце у сценічному варіанті. Потрібно скорочення його тривалості, введення певні часові рамки всіх його частин та композиції загалом. Балетмейстер має постаратися вмістити у короткий сценічний час все найкраще і типове для першоджерела.

5. При сценічній обробці балетмейстер має враховувати побудову танцю за законами драматургії.

6. Фольклорні варіанти мають багато примітивних рухів, які часто повторюються, тому їх потрібно ускладнювати, зробити більш виразними та різноманітними. Але ускладнюючи лексику потрібно зберігати її особливості не шукати манери та характеру виконання, не вносити чужих елементів.

7. У народному варіанті немає єдності у виконанні, у такому вигляді танець не матиме успіху у глядачів, тому потрібна обробка ансамблевості.

8. Балетмейстер має право збагатити фольклорний зразок привнесением певного сюжету. Важливо, щоб він був заснований на обрядах або звичаях народу, або розкривав народні образи.

9. Музичний матеріал, на якому будується фольклорний танець, як правило, містить лише основну мелодію, позбавлену розвитку. Необхідно зробити музичну обробку, інструментування, але зберегти характер, стиль, типову форму першоджерела.

10. Костюм варіюється в межах допустимого, залишити основні лінії крою, ту саму кольорову гаму, але пристосувати до руху. Поєднання квітів можна зробити яскравішими, якісь деталі збільшити.

11. Вловити у першоджерелі та відобразити у творі емоційність та образний лад народного фольклорного танцю.

До прийомів обробки належать:

1. Повторення драматургії композиційних побудов лексики.
2. Вплетення елементів комічного.
3. Обмежений діапазон емоції або веселість або лірика, а в справжньому народному танцю виражається безліч емоцій та їх відтінків (Кокетство, боязкість, сором'язливість і т.д.).

4. Переважає 2 види танців:

- жартівливий;
- молодіжний.

5. Дуже популярні фронтальні композиції, а танці властиво і жвава стихія, і картинна статика, і багатоголосна імпровізація.

Твору номера на фольклорній основі має передувати:

1. Читання книг про цей край, народ (звичаї, традиції тощо);
2. Слухання народної та професійної музики;
3. Дослідження картин художників, відображення побуту та відображення даного народу.
4. Вивчення усної творчості (казки, пісні).
5. Вивчення народно-говбання[41,с.252].

Пошук стилістичних характерів та емоційна яскравість є найважчим у стилізації. Має бути сплав виразних, технічних, композиційних частин, що переходять з одного до іншого, щоб усі рухи були виправдані, з'єднані разом. З фольклорного матеріалу спочатку береться найголовніше – його основний образний початок, провідна ідея, найяскравіший пластичний мотив у лексиці, малюнку, рухах. Все це розробляється, розвивається балетмейстером, виходячи з його власного бачення та творчого індивідуального стилю. Змінам піддаються всі структурні елементи фольклорного танцю: музика, сюжет, образність, розширюється та ускладнюється лексика та композиційна побудова.

Таким чином, поступово відбувається переосмислення фольклорного матеріалу та створення нового сценічного твору. Вивчення та виконання народно-сценічних танців дає майбутнім виконавцям можливість придбати потрібну техніку виконання, розвинути координацію руху, почуття ритму та музичність, збагатити творчу фантазію, а також виявити свій акторський темперамент.

2.2.Інтерпретації польського танцю на театральних сценах

Фольклорні елементи проникають у різноманітні сфери культурного та суспільного життя, надаючи значний вплив на популярну музику, моду, прикладне мистецтво. Це багато в чому є заслугою численних ансамблів народного танцю (*zespoły tańca ludowego*) та ансамблів пісні та танцю (*zespoły pieśni i tańca*), які стали основними популяризаторами фольклору серед молодого покоління.

Польські народні танці полонез, краков'як та мазурка набули широкого поширення в оперних та балетних спектаклях.

Відомості про виконання польських танців на театральних сценах XVII–XVIII ст. у переглянутих матеріалах не знайшлося. Навіть у відомому «Танцювальний словник» Компана (1790), не згадуються ні полонез, ні мазурка і нічого не сказано про польські танці у сценічній практиці. У світському побуті рухлива шляхетна мазурка і веселий краков'як то робилися загальним захопленням, то перебували в деякому забутті. Саме ці два польські танці і почали виконуватися на драматичних сценах в модних водевілях.

В опері основоположником національно-характерних картин із використанням танцювальних народних польських мотивів став М. І. Глінка. Вже у його першому оперному творі «Життя за царя» танці логічно доповнювали та завершували музичну драматургію, а 2 акт прийнято називати «польською» не лише тому, що дія переноситься до Польщі, а й тому, що тут композитор використовував польські танцювальні мелодії: полонез із хором, краков'як та мазурка. Постановку цих сцен в опері «Життя за царя» до прем'єри 1836 сучасники визнали невдалою. Балетмейстер-француз А.Тітос не зумів передати характерні особливості польських танців, та й костюми танців були далекі від народних.

Танці «польського» акту ставив один із найкращих характерних танцівників Н. Пешков. Вперше в акті з'явилися характерні танцюристи,

Пешков виступав у ролі шляхтича, для цієї партії він сам створив особливий грим старого благородного поляка. Через сім років після прем'єри, 1843 р., Глінка звернувся до соліста петербурзької балетної трупи М. Гольцю з проханням наново поставити мазурку, а для постановки краков'яка - до П.Дідьє [1,с.3–4]. Нові версії виявилися вдалими, «мазурку Н. Гольця було визнано видатним твором і раніше поставлені танці А.Тітюса були скасовані» [8,с.107].

Розвиток характерного танцю та його польської складової на театральній сцені продовжив М. Петіпа. Найбільшу популярність на балетній сцені завойовують поряд з іспано-італійськими польські танці. Перші цінуються за гарячий ефектний темперамент та заморську химерність рухів, другі – за аристократизм, гордовитість та вишукану ажурність. У цьому напрямі й працював балетмейстер.

У низці численних постановок Петіпа виділимо чудову мазурку на чотири пари в балеті «Лебедине озеро» (1895) та «Полонез та дитячу мазурку», якими випереджається «Гран па класик» (1880) з балету «Пахіта». До сьогодні живуть ці твори великого балетмейстера: помітні молодецтво і шик, наповнюють мазурку, яку виконує артист у «Лебединому озері»; неймовірно зворушливі маленькі виконавці полонезу і мазурки, що виступають граційно і гордо в «Пахіті» [21,с.378].

А. Я. Ваганова згадувала: «Ще у школі я виступала в дитячій мазурці останнього акту, що має успіх і зараз. Мазурку поставлено Петіпа дуже добре. Вихід полонезом дівчаток попарно із хлопчиками призводить до мазурки із фігурами. На завершення танцю, ударяючи каблучком об каблучок, усі дванадцять пар віддаляються за лаштунки, що викликало і викликає бурю захоплення, особливо якщо в першій парі знаходяться мініатюрні фігурки з природним темпераментом, як це було у нас свого часу. Чарівні костюмчики того часу з дрібними конфедератками збереглися і зараз» [7,с.47-61].

У балеті з другої половини XIX ст. поступово наростає тенденція поділу сценічних національних танців на народні (у балеті це характерний напрямок) та аристократичні (національний аристократизм у балеті — це поєднання рухів класичного танцю з деякими рухами та позами народних танців). М. Петіпа особливо досяг успіху в цьому. Наприклад, «Grand pas класік» у «Пахіті», другий — «Угорське grand pas» у балеті «Раймонда». І якщо в першому grand pas балетмейстер показав полонез та мазурку на каблучках, а з чистою класикою поєднав іспанські національні мотиви, то у «Угорському grand pas» рухи класичного танцю об'єднані з характерною угорською та польською стилістикою (за лібрето Л. Ентеліс).

До другої половини XIX ст., до епохи А. Сен-Леона, відноситься остаточне впровадження в балет польських танців у вигляді двох варіантів мазурки - народної та аристократичної. У творчості Сен-Леона поступово затверджується і принцип композиції характерних танців: поєднання стилізованої класики з деякими народними рухами та позами.

Протягом XX ст. хореографи все рідше включають у свої постановки неспішний гордий полонез, граціозно-веселий краков'як, втім, і композитори рідше звертаються до народних витоків, воліючи творити своє, нечуване раніше.

Але серед найвражаючіших прикладів використання польських мотивів хореографами нашої країни є два твори, призначені для сольного виконання. У 1960 на фортепіанну мазурку А. Скрябіна балетмейстер К. Голейзовський ставить для Є. Максимової напрочуд примхливий граціозний та елегійно-сумний танець. Л. Якобсон складає на музику Ф. Шопена мазурку для соліста своєї трупи М. Єнікєєва (1974). Обидва танці надзвичайно технічно складні, передусім у передачі нюансів та особливостей музики, на яку вони поставлені. Польський колорит у значній мірі присутній в обох соло, але більш яскраво виражений у чоловічій варіації.

Протягом двадцяти наступних років, що минули після появи цих двох творів, польська тема якщо й прослизала у творчості радянських балетмейстерів, то більш ніж непомітно.

Польський Театр Танцю під керівництвом Конрада Джевецького поєднав танцювальну техніку сучасного танцю з класичними та фольклорними елементами, зберігши при цьому у репертуарі вісім спектаклів з Опери у Познані.

Величезним успіхом користувався спектакль «Кршезани» (1977) на музику Войцеха Кіляра. По-перше, тому, що хореограф залучив до роботи телебачення, і цей барвистий та динамічний балет зберігся у телевізійній постановці [30,с.143].

По-друге, тому, що саме в цьому балеті найкраще простежується неповторний стиль хореографа: єднання хореографії танцю модерн з споконвічно польською народною хореографією.

Польський танцівник та хореограф Еміль Весоловський довгий час працював під керівництвом Джевецького і зазначав: « Це було блискуче поєднання балету та пластики. Він думав про виставу в цілому, не було окремих декорацій, окремих костюмів, окремого танцю... Усі ці елементи становили єдине ціле. Чудова польська музика Пендерецького та Кіляра» [23].

Серед найбільш відомих робіт Джевецького періоду 1964–1980-х років відзначити: «Жар Птицю» (1967) на музику Ігоря Стравінського (фантастичний балет, що входить сьогодні у світовий класичний репертуар), «Адажіо для струнних інструментів та органу» (1967, 1973) на музику Томазо Джованні Альбіноні, виконане в техніці модерну, «Павану на смерть Інфанти» (1968, 1973) на музику Жозефа Моріса Равеля (вистава, що поєднала в собі красу кроків, поворотів, жестів та костюмів Зофії Верхович) [24,с.392].

У 1995 р. з'явився спектакль, на прем'єру якого захопленими статтями відгукнулися дуже багато критиків та істориків балету: «Примарний бал» на

музику Ф. Шопена (автор хореографії Д. Брянцев був відзначений національною театральною премією «Золота маска»).

Центр композиції склали три мазурки, що виконувались одна за одною. Дві з них у виконанні кількох пар і одна між ними – сумно-елегічний дует із вишуканими варіаціями. Неймовірні пурхання-рухи танцівниць та повітряні підтримки-паріння в дуетах вражали новизною та чарівною легкістю виконання. Хореографічний твір ніби втілює саму суть епохи романтизму – прагнення навіть через страждання, до прекрасного ідеалу.

Майже водночас на сцені театру державної консерваторії було показано сольний номер із назвою «Мазурка» (на музику «Етюда № 17» Ф.Шопена). На перегляді всіх спантеличила і привабила недосказана в танці пристрасність переживань, начебто глядачеві відкривався забутий світ піднесено-романтичних та водночас трагічних жіночих почуттів. У мініатюрній фантазії явно проглядався національний польський дух: рухи мазурки, характерні горді пози. Художню цінність цього соло на польські мотиви підтвердив час: номер неодноразово показували на концертах, а у 2011 р. воно повноправно увійшов до іспиту з характерного танцю АРБ імені О. Я. Ваганової [14,с.214].

Перенесений на сцену театру, «мазур», природно, дещо змінився у характері виконання ряду елементів, придбав більш ковзні рухи ніг, менш різкі присідання та ударистоп, корпус став більш підтягнутий.

У цьому сценічна мазурка зберегла красу, шляхетність, силу –риси, властиві виконанню народної «мазурки».

Горда постава, відхилений від партнера корпус, легкість та граціозність – риси, властиві жіночому виконанню мазурки. Мужність, елегантність, динамічність у поєднанні із суворою манерою та темпераментом характерні для чоловічого виконання.

На театральні підмостки польський танець краков'як з'явився прямо з танцювальних вечорів у селах під Краковом. Темпераментний і жвавий краков'як (його ще називають «міяний», «пшебіганий», «суваний»,

«дрептаний») зазвичай починався із співу, який швидко переходив у характерний для танцю галоп з численними поклонами, підскоками та притопами. Не буває краков'яка без голубця - високого енергійного вистрибування з витягуванням вгору руки і одночасним ударом каблука об каблук. Характер танцю чудово передав у романі «Мужики» Владислав Реймонт: «Яких тільки танців вони не танцювали! Краков'яки, жваві, бурхливі, блискучі короткими, дзвінкими нотами та танцювальними приспіваними, як вишитий пояс — різнокольоровими візерунками, повні сміху та запалу, сповнені святкових веселощів та сильної, здорової, зухвалої молодості» [38, с.83].

Своєю назвою цей народний танець завдячує першій польській національній опері «Краков'якитагуралі» Яна Стефані, поставленій у варшавському Національному театрі Войцехом Богуславським 1 березня 1794 року (незадовго до присяги Гадеуша Костюшка).

До танцювального жанру краков'як зверталися багато композиторів: Фредерік Шопен («Краков'як для фортепіано з оркестром» ор. 14), Ігнацій Ян Падеревський («Фантастичний краков'як») та Кароль Шимановський («Краков'як для фортепіано»).

Пружиниста, темпераментна, швидка, ковзна мазурка, що вважається одним із найважливіших польських народних танців швидко підкорила Європу. Польські мазурки склали Шопен та Шимановський, виконувала знаменита танцівниця Піна Бауш. Дослідник селянського фольклору, художник та етнограф Анджей Беньковський нагадує, що мазурка – це музика та танці кріпаків, а ритм мазурки – це ритм селянської праці.

«У селі під ритм мазурки молотили ланцюгами зерно та сікли капусту (ось чому селяни так добре вміли барабанити та акомпанувати). Найчастіше музиканти грали під час жнив, щоб жінкам легше було тиснути, або грали теслям під час будівництва будинків. Кожен музикант прикрашав мелодію по-своєму, я, наприклад, слухав птахів – солов'їв та жайворонків, а потім грав

ці трелі у мазурках», – розповідав Анджею Беньковському один із сільських музикантів.

Творчу силу народної фантазії, поетичність та образність думки, виразність та пластичність форми, глибина та свіжість почуттів втілюють постановки великого хореографа ХХ століття Ігоря Моїсеєва. Емоційний, поетичний літопис польського народу самобутньо, образно та яскраво малює історію подій і почуттів.

Таким чином, сучасна польська хореографія заснована на національних народних образах та рухах. На прикладі народних польських танців можна прослідкувати особливості впровадження характерного танцю в класичних балетах та театральних творах.

У питаннях костюмів та музичного інструментарію також спостерігається деяка «усередненість». Вимоги до костюмів, які пред'являються ансамблями цього роду, з одного боку, тісно пов'язані з фольклорними звичаями: костюми виконуються із традиційних чи наближених до традиційних тканин, ручна вишивка суворо відповідає візерункам, прийнятим у цьому регіоні. Однак, з іншого боку, є і елементи, продиктовані сценічною практикою і суперечать народній традиції: однаковий костюм у всіх учасників колективу, у дівчат-яскравий сценічний макіяж, наявність додаткової вузької спідниці «ciasnotki», штучні коси.

2.3.Збереження національної хореографічної спадщини в репертуарах польських ансамблів пісні і танцю

Найбільш повне та вичерпне дослідження питання національної польської хореографічної спадщини запропонував етнограф та соціолог Юзеф Буршта, який створив у 1985 році класифікацію фольклорних танцювальних та пісенно-танцювальних ансамблів [20,с.63-99]. Класифікація Буршти ґрунтується на способі втілення в репертуарі ансамблю фольклорного першоджерела. Дослідник виділяє наступні категорії:

- 1) «автентичні», або «регіональні» ансамблі;
- 2) ансамблі, репертуар яких ґрунтується на художньо обробленому фольклорі;
- 3) колективи, творчість яких представляє вільну стилізацію фольклорних елементів.

Ця класифікація зберегла свою актуальність до теперішнього часу, хоч і вимагає певних уточнень. Розглянемо ближче кожен із запропонованих Юзефом Бурштою категорій.

Під «автентичними», або «регіональними», ансамблями дослідник розуміє колективи, які представляють музичний та танцювальний фольклор у практично незміненому, максимально справжньому вигляді. Учасники таких колективів є безпосередніми носіями фольклорної традиції свого мікрорегіону і мають безпосередню можливість спостереження традиції у її природному середовищі. Для таких ансамблів характерна синкретична єдність виконання, відсутній поділ на танцюристів, співаків і музикантів-учасники вільно змінюються «ролями», кожен із них володіє всім спектром фольклорного матеріалу.

У 1947 році з'явилися перші колективи. Ансамбль пісні та танцю «Люблін» (Lublin), який нині носить ім'я свого першого хореографа – Ванди Каніоровей, та фольклорний ансамбль «Щепелія-Курпянка» (Serelia-Kurpianka). Наступного, 1948 року, було засновано державний ансамбль пісні та танцю «Мазовше», який згодом отримав ім'я Тадуша Сигетинського (Mazowsze im. T. Sygietyńskiego) та перший студентський колектив «Кракус» (Krakus) при Гірничо-металургійній академії у Кракові.

Одним із найстаріших ансамблів столиці, який представляє свій широкий репертуар у найвищому виді мистецтва, є ансамбль народного танцю «Warszawa» при Академії фізичного виховання у Варшаві. Це гармонійна група людей, які підходять до руху, фізичних навантажень, танців, співів і самого життя з пристрасстю та радістю.

Ансамблю понад 45 років, і в ньому представлені традиції, накопичені та збережені за весь цей час. Однак його не можна назвати пережитком минулого, оскільки він рухається в ногу з часом, еволюціонує і пристосовується до реальності, що постійно змінюється. Ансамбль намагається представити польський фольклор у новому вимірі і не боїться, використовуючи сучасні методи, поєднуючи, наприклад, живий польський танець під назвою «оберек» із джазом.

Ансамбль представляє в основному спадщину польської культури в хореографії та сюїтах, складений засновниками ансамблю Чеславом Терміна та Ришардом Тепереком, а також нинішніми викладачами: Магдаленою Янковською та Кшиштофом Лацинським, а також такими видатними та відомими діячами танцювального світу.

Слід зазначити, що в сценічній постановці ансамблю велика увага приділяється високій естетиці руху. Це можна досягти за рахунок впровадження в кожне тренування елементів класичного танцю, який розглядається як абетка танцю, що особливо помітно при спостереженні за жінками через їх м'якість і легкість рухів. Ансамбль гармонійно вписується в стилізоване русло, зберігаючи при цьому доречний та різноманітний характер регіональних та національних танців.

Насамперед чоловіки повинні продемонструвати рухові якості вище середнього, такі як сила, витривалість, швидкість, спритність. Акробатичні елементи та видовища, що виконуються на сцені, завжди викликають хвилю позитивних відгуків та запам'ятовуються надовго.

Польські народні традиції популяризує музичний ансамбль «Мазовше», який є продовженням польського фольклору і безперечно є найяскравішою візитівкою Польщі за кордоном. На появу фольклорних ансамблів у Польщі, зокрема «Мазовше», вплинуло кілька чинників.

З першої половини XIX століття на землях, поділених між трьома окупантами, стрімко розвивався народний театр, що спирається на традиційні танці та сільську музику.

Самосвідомість та почуття регіональної ідентичності стало стимулом для створення ансамблю «Мазовше». Ансамбль пісні та танцю «Мазовше» розпочав свою діяльність у 1948 році за указом Міністерства культури і мистецтва. Засновником був Тадеуш Сигетинський, у якого бачення ансамблю дещо відрізнялося від задуму тодішньої комуністичної партії.

Свою назву колектив отримав від Мазовії. У його репертуарі перебувають насамперед пісні і танці сорока регіонів Польщі. Завданням ансамблю завжди було показати польський фольклор, зокрема його різноманітність, багатство та красу.

Концерти ансамблю «Мазовше» завжди були першими контактами з польською культурою. Особливий інтерес викликають, як правило, танці та барвисті костюми. Для кожного виступу артисти використовують близько 1500 костюмів. Слід наголосити, що кожен їхній виступ наповнює публіку патріотизмом та любов'ю до своєї Батьківщини.

Неповторність ансамблю полягає в синтезі власних досягнень і цінностей, зібраних століттями в народній польській культурі, в основі якої лежить просте народне мистецтво в облагородженій, витонченій формі. При цьому правда, щирість і простота є основними ознаками їх виступів. Із тих самих джерел черпали натхнення великі польські композитори, такі як: Станіслав Монюшко, Фредерік Шопен, Кароль Шимановський, Михайло Огінський, Юзеф Ельснер, які наголошували на суті народної свідомості.

Стилізація «Мазовше» полягає у красі оригіналу, як у відношенні до музики, так і хореографії та костюмів. Фольклор, який представляє ансамбль на сцені, це величезна цінність мистецтва з величезним емоційним зарядом. Дивишся на них і насолоджуєшся професіоналізмом та життєвою силою цього найбільшого польського ансамблю.

Варто зазначити, що чоловіки у народних колективах одягають для танців м'які чоботи, що дозволяє їм використовувати як більшу гнучкість у техніці, так і забезпечує захист п'ят (поляки часто під час танцю сильно ударяють ногами по землі). Жінки ж найчастіше одягають для танцю чоботи

на шнурівці, хоча також популярні черевики в стилі «народного танцю», які зустрічаються всюди. Костюми, як і в будь-якій іншій країні, сильно залежать від конкретного регіону, і з одного погляду на танцюриста можна безпомилково сказати, з якого міста на ньому костюм. Загалом, польські народні костюми є одними з найвідоміших у Європі, а у випадку міста Новий-Сонч, також найбільш складними.

Національні танці та пісні різних регіонів Польщі лягли в основу репертуару польського фольклорного танцювального колективу «Gaik».

За репертуаром ансамблю можна вивчити всю палітру польських загальнонаціональних танців: краков'як, полонез, мазурку, куявяк, оберек, віват та ін. У кожному регіоні Польщі танцюють свої краков'яки та мазурки, і для кожного танцю є свій костюм. Регіональну різноманітність ритмів, рухів та музики теж можна дізнатися у виступах «Gaik». Дітей тут навчають виконувати ловицькі, любельські, шльонські, підляські, кашубські, жешівські, опочинські, велькопольські та інші варіанти польських танців.

Професорка Ядвіга Собеська в коментарі до нового видання книги Яна з Домахова Бзденги «Біскупяни» зазначає, що віват, наприклад, у виконанні народного колективу є показовим танцем не для окремих пар, а для всіх пар одразу: «Танець проходив так: перед хором встає юнак (...) і з натхненням заводить виватну мелодію, її одразу ж підхоплюють решта юнаків та хору. У цей час танцюристи підбігають до дівчат, що сидять уздовж стін на лавках, з якими вони домовляються заздалегідь (...), і з поклоном запрошують їх на танець. Юнак правою рукою обіймає дівчину за талію, а в лівій руці, трохи витягнутої вперед, тримає праву руку партнерки. Спочатку всі пари рухаються слідом за провідною парою по колу проти годинникової стрілки дрібними кроками. Друга частина – швидке кружляння. Юнак обіймає дівчину за талію обома руками (на весіллі наречений робить це через білу хустку від весільного хлиста), а та тримає його за плечі або за талію. Кожна пара крутиться праворуч. Після виснажливого кружляння потрібно відпочити

– повторюється спокійне викручування, а потім знову друга частина – кружляння» [25,с.666].

Найстаріший польський ансамбль у Вільнюському краї, заснований у 1955 році з ініціативи абсолювентів польських шкіл є польський ансамбль пісні та танцю «Вілія».

З перших днів своєї діяльності ансамбль був і все ще залишається охоронцем та вихователем традицій та фольклору польського народу. «Вілія» став невід'ємною частиною історії польського народу, що вирізняється глибокими традиціями, винятковим репертуаром та різноманітністю національного одягу.

Ансамбль виховав низку хореографів, хормейстерів та музикантів, які, використовуючи знання та досвід, накопичені в ансамблі, згодом заснували власні колективи і досі успішно керують ними.

Останнім часом в ансамблі налічується близько 150 членів, є три мистецькі групи: танцюристів, хору та капели. З 2004 року у «Вілії» створено дві дитячі танцювальні групи та дитячий хор.

Репертуар ансамблю складається з народних танцювальних та пісенних сюїт практично всіх польських регіонів, польських народних танців та фольклору. Створено дві концертні програми: програма історичних танців 19-го століття та програма, заснована на саундтреках найвідоміших фільмів польських композиторів.

Крім популярних віватів жителі Великої Польщі учасники колективу люблять танцювати «вексель» (при кожній зміні мелодії танцюристи змінюються партнерками), «кирпич» (характерна особливість – партнери ритмічно плескають один одного у долоні) та «пшедек» – тут головна роль відведена найстаршим гостям [20,с.343].

Слід зауважити, особливою майстерністю у виконанні колективу вирізняється спокійний ліричний танець сонні куявники, що виконується з легкими обертаннями та притупуваннями. Як зазначають фольклористи, що мелодія цього танцю схожа на куявський краєвид – широка та безтурботна.

Рухи повільні і плавні, пари, що танцюють, витончено розгойдуються і м'яко кружляють. Зазвичай сонним куявком завершувався танцювальний вечір [21,с.378].

Романтичний куявк дебютував на сільських танцях у 1827 році, а через три роки танець дочекався професійної музичної обробки.

Видатний етнограф і фольклорист Оскар Кольберг зазначав, що танцювальні рухи в куявяку повільні, плавні, статні, а часом і зовсім меланхолійні та сумні. Пари спокійно кружляють і легко погойдуються. Цьому танцю не властиві розгонисті рухи та стрибки. Пік популярності куявяків припав на рубіж ХІХ – ХХ століть [29,с.70–84].

Слід зазначити, що польський фольклор один із найкрасивіших у світі. Недарма у палацах на балах всюди танцювали саме мазурки та полонези. Представником польської культури є Народний ансамбль пісні і танцю «Kogale», художній керівник – інструктор польського фольклору, випускник університету міста Жешув (Польща), член Всесвітньої Ради з Танцю ЮНЕСКО (Париж) Чубаров Анатолій Вікторович.

У репертуарі ансамблю регіональні танці Польщі, а також національні танці – краков'як, мазур, куявк, оберек та полонез.

Зауважимо, елегантним полонезом – бальним танцем, зазвичай розпочинаються найбільші урочистості колективу. Цей танець ще називали «ходзоний», «піший», «лажоний», «хмелевий», «генсій» та «стародавній». Полонез насамперед асоціюється зі шляхетськими садибами, але коріння їх у народній культурі. Станіслав Виспянський у п'єсі «Весілля» писав: «Така в мене виходить драма, грізна, велична, плавна як полонез» [39,с.300].

Полонез – танець-хода, рухливьомуковзаючітагармонійні. Одні з найкрасивіших полонезів складав Фредерік Шопен.

Особливе місце «Kogale» займають сценічні вистави польських обрядів. Кожен номер вимагає свого оригінального костюма, що шиються та розшиваються за матеріалами польських етнографічних музеїв.

Прославлений польський національний ансамбль пісні та танцю «Шльонськ», «Ютшенка» та ін.

Нині у Польщі проводяться численні конкурси, фестивали та майстер-класи, призначені виключно для «автентичних» регіональних ансамблів та орієнтовані на максимальне збереження справжньої народної традиції. У 2015 році було реалізовано проект «Нематеріальна культурна спадщина регіональних ансамблів Підгалля, Спиша та Орави», в якому взяли участь дванадцять колективів. Вони представили різні програми, що включають обряди, діалекти, традиції та костюми цих регіонів. Фольклорні танцювальні ансамблі Підгалля і навколишніх територій є найбільш цікавим та автентичним прикладом з погляду етнографії.

Збереження нематеріальної культурної спадщини, зокрема фольклору, нині є одним із найважливіших і першочергових завдань у різних країнах. Здається, що досвід польського фольклорно-танцювального руху, незважаючи на певні складнощі є цікавим прикладом підтримки регіональних та загальнонаціональних традицій в умовах сучасного суспільства.

Висновки до Розділу 2

Таким чином, народні танці не можна замінити іншими видами мистецтва у відображенні історії країни, культури та мистецтва, і сам танцювальна культура концентровано та наочно виражає етапи соціального розвитку та рівень життя національних меншин.

Стилізація у танці – це синтез сучасних танцювальних напрямків (джаз, модерн, стріт, народний стилізований танець, акробатичний танець, естрадний танець, історико-побутовий), які об'єднані спільною ідеєю звикористання елементів шоу (атрибутика, зміна костюма, декорації та ін.). В одній композиції може бути присутнім як один танцювальний стиль, так і декілька.

Стилізація народного танцю дає можливість хореографу і танцюристу повністю виявити свою творчість, втілити найсміливіші ідеї. Вона необхідна для збереження національної культури та народної творчості, донесення фольклорного матеріалу до глядачів, розуміння національної індивідуальності музики і в танці.

Сьогодні стилізація вважається необхідним і найдієвішим засобом, що викликає у молодого покоління інтерес до народного танцю, який слід не тільки дбайливо зберігати, а й збагачувати, пропагувати та розвивати, переносячи його на сцену. Прагнучи пізнати, відродити та донести національну культуру до глядачів та виконавців, балетмейстери створюють твори на основі народних традицій з допомогою різних виразних засобів та нових форм народного танцю. Тільки таким чином можна зберегти та передати наступним поколінням народних рис.

Теоретики та практики минулого, такі як А. Сен-Леон, А. Дункан, Ж. Ж. Новер, М. Фокін та інші довели, що стилізація – це принцип переосмислення хореографії. У процесі створення сучасних хореографічних творів із використанням стилізації народного танцю, у балетмейстера, можливо, з'являться проблеми, пов'язані із встановленням

заходу обробки фольклорного матеріалу, збереження його самобутності при перенесенні на сцену.

Трансформації піддаються всі структурні елементи народноготанцю: музика, образність, сюжет, лексика. Все це розвивається, розробляється хореографом, виходячи з власного бачення татворчий індивідуальний стиль. Адже робота над створенням постановок із застосуванням стилізації народного танцю вимагає не лише творчого ентузіазму, а й поглиблених знань у галузі танцювального фольклору, а також сучасних танцювальних напрямків.

Для всіх працюючих у сфері культури педагогів, балетмейстерів та хореографів стоїть теоретичне та практичне завдання – збереження багатств та традицій танцювального мистецтва, органічне включення нових постановок у сучасну хореографічну сферу.

РОЗДІЛ I. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

«Moja chusteczka»

1.1. Основні характеристики хореографічної сюїти

Тема: кохання;

Ідея: шлях до серця дівчини лежить через танець;

Вид: народна хореографія;

Форма: хореографічна сюїта;

Жанр: лірико-побутовий;

Час дії: XVIII ст., літо, липневий теплий вечір;

Місце дії: Польща, Краків, майданчик, де молодь збирається для відпочинку.

1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика

- Дівчина Мікаліна – найкрасивіша, найвправніша, наймиліша, найкраща дівчина міста, дочка заможного пана.
- Парубок Тадеуш – найвправніший, найспритніший, молодий, сильний, добрий, сміливий, благородний, веселий.
- 7 дівчат – веселі, юні, життєрадісні, кокетливі.
- 7 парубків – молоді, сильні, завзяті, веселі.

1.3. Лібрето

Юнаки та дівчата, зустрівшись ввечері на майданчику, де молодь збирається для відпочинку, починають разом танцювати та веселитись. Під час танцю одна дівчина виходить на центр та запрошує до себе в пару лише найвправнішого хлопця. Вона починає підкидати свою хустку як найвище. Парубки змагаються один з одним, показують себе з кращого боку, намагаються зловити хустку. Це вдається зробити Тадеушу і дівчина стає до нього в пару. Всі інші, розділившись на пари, дотанцювують свій

традиційний танець. Тадеуш і Мікаліна танцюють удвох. Хлопець намагається сподобатись дівчині. Пара продовжує танцювати разом та закохується один в одного. Як тільки вони наблизились один до одного вустами для поцілунку, один з друзів налякав їх, але це був жарт, бо насправді друзі дуже зраділи за новоспечену пару. Компанія на радісах починає веселе святкування, в якому всі намагались показати свої здібності та майстерність.

1.4. Розгорнутий зміст

Одного літнього теплого вечора юнаки та дівчата зустрілись після довгого робочого дня на майданчику, де молодь збирається для відпочинку. Танцюють ходзони та мазурку. Дівчата і хлопці кружляють, всміхаються та радіють. На центр площадки, на якій танцювали друзі, виходить Мікаліна. Вона була такою вродливою, що всі парубки звертали на неї увагу, коли танцювали поряд із нею. Всім хлопцям закортіло з нею потанцювати, проте, щоб це зробити, їм потрібно було пройти випробування дівчини – зловити її хустинку. Красуня починає підкидати свою хустинку як найвище, бо хоче танцювати лише з тим парубком, який виявиться найвправнішим, наймоторнішим та найкмітливішим. Кожен з юнаків робить спробу спіймати хустинку, проте марно. Але це виходить у Тадеуша. Дівчині доводиться стати з ним в пару до танцю. Інші хлопці, визнавши свою поразку, пішли собі шукати інших дівчат до пари. Всі друзі, розділившись на пари, дотанцювують свій традиційний танець Мазур. Парубок та дівчина починають танцювати в парі кувяк. Спочатку красуня неохоче танцювала з ним, але, не зважаючи на це, хлопець намагався сподобатись дівчині. Через деякий час красуня все ж таки звертає на нього увагу і танцює з ним більш охоче. Пара продовжує танцювати разом та закохується один в одного. Як тільки вони наблизились один до одного вустами для поцілунку, один з друзів налякав їх, але це був жарт, бо насправді друзі дуже зраділи за новоспечену пару. Компанія на радісах починає веселе святкування. Всі

намагались показати свої здібності та майстерність в урочистому Обереку, може комусь також пощастить знайти своє кохання.

1.5.Драматургія кожної частини

Частина 1 (Ходзони)

*Експозиція:*хлопці та дівчата зустрічаються один з одним на майданчику.

*Зав'язка:*юнаки запрошують подружок до танцю, дівчата погоджуються та стають до пари.

*Розвиток дії:*пари переміщуються по площадці, виконуючи основні фігури танцю Ходзони.

*Кульмінація:*Тадеуш запізнився.

Частина 2 (Мазурка)

*Експозиція:*юнаки та дівчата помічають Тадеуша,хлопці підходять до нього, щоб привітатися.

*Зав'язка:*всі починають танцювати, група хлопців та дівчат почерзі привертають до себе увагу. Мікаліна виходить на центр площадки потанцювати, Тадеушу сподобалась Мікаліна і він починає до неї залицятися, а вона не приймає його залицяння.

*Розвиток дії:*Хлопці звертають на неї увагу та хочуть з нею потанцювати. Мікаліна починає підкидати свою хустку як найвище. Парубки змагаються один з одним, показують себе з кращого боку, намагаються впіймати хустку.

*Кульмінація:*вхопити хустку вдається Тадеушу.

*Розв'язка:*дівчина стає до нього в пару, але продовжує бути байдужою до нього.Інші хлопці, визнавши свою поразку, пішли собі шукати інших дівчат для танцю. Розділившись на пари, компанія дотанцювує свій традиційний танець.

Частина 3 (Куявяк)

*Експозиція:*парубок та дівчина починають танцювати в парі.

*Зав'язка:*дівчина байдужа до хлопця і вона показує цесвоїми рухами та мімікою.

Розвиток дії: не зважаючи на байдужість, хлопець намагається сподобатись дівчині. Через деякий час красуня все ж таки звертає на нього увагу, танцює з ним більш охоче. Пара продовжує танцювати разом та закохується один в одного.

Кульмінація: пара наближається вустами один до одного для поцілунку.

Розв'язка: один хлопець налякав їх, але це був жарт, бо насправді друзі дуже зраділи за новоспечену пару.

Частина 4 (Оберек)

Експозиція: пари, танцюючи, просуваються по площадці.

Зав'язка: хлопець, що налякав пару, закликає всіх до танцю. Всі друзі, радіючи за новоспечену пару, починають святкувати і танцювати.

Розвиток дії: парубки та дівчата демонстрували свою віртуозність, майстерність, спритність та показували складну танцювальну техніку.

Кульмінація: складну танцювальну техніку робить Тадеуш і Мікаліна.

Розв'язка: друзі разом з парою закоханих закружляли у вирі танцю.

1.6.Драматургія сюїти

Експозиція: хлопці з дівчатами зустрічаються один з одним, вітаються. Хлопці запрошують подружок до майбутнього танцю. Юнаки та дівчата, танцюють на radoшах від закінчення трудового дня.

Зав'язка: Тадеушу сподобалась Мікаліна, він починає до неї залицятись, але вона не приймає його залицяння. Мікаліна виходить на центр площадки, бо втомилась від танцю. Хлопці звертають на неї увагу та хочуть з нею потанцювати. Для цього їм потрібно пройти випробування – спіймати хустку дівчини.

Розвиток дії: хлопці намагаються зловити хустинку дівчини. Її ловить Тадеуш. Мікаліна стає до нього в пару, хоч вона до нього і байдужа. Інші хлопці, визнавши свою поразку, пішли собі шукати інших дівчат до пари. Розділившись на пари, друзі дотанцювують свій традиційний танець.

Тадеуш і Мікаліна танцюють в парі. Хлопець намагається сподобатись дівчині. Через деякий час красуня все ж таки звертає на нього увагу і танцює з ним більш охоче. Поступово хлопець починає подобатись дівчині. Пара продовжує танцювати разом та закохується один в одного.

Кульмінація: Тадеуш і Мікаліна майже поцілувались. Один хлопець лякає їх, але це був жарт, бо насправді друзі дуже зраділи за новоспечену пару.

Розв'язка: компанія, на радіощах від того, що сформувалась нова пара, починає веселе святкування, в якому всі намагались показати свої здібності та майстерність.

1.7.Музичний аналіз

У хореографічному творі «Moja chusteczka» використовуються мелодії народної музики різних регіонів Польщі у виконанні інструментального ансамблю. Повний твір містить 4 частини.

Весь музичний матеріал складається з 476 тактів.

Загальне звучання – 8 хвилин 42 секунди.

I частина.(00:00-1:18)

Використовується фрагмент музичного супроводу народного танцю «Ходзони» в обробці для інструментального ансамблю.

Складається із 48 тактів, триває 1 хвилину 18 секунд.

Розмір 3/4.

Лад: мажорний.

Темп: *Alegretto moderato* (помірно жваво).

Динаміка: від *mf* до *f*.

Перша частина починається з оркестрового чотиритактового вступу у більш жвавішому і стрімкому темпі, ніж основний темп частини, та готує глядача до піднесеного настрою основної частини. Далі звучить основний музичний матеріал в урочистому характері та динамічному забарвленні. Основна тема звучить у хоровому виконанні з оркестровим окомпонентом протягом 16 тактів. Далі змінюється тональність і наступні 8 тактів звучать лише в оркестровому виконанні, після чого тема знову звучить у виконанні хору. Останні 6 тактів свідчать про закінчення частини і виконуються повільніше, ніж основний темп, з повторенням останньої музичної фрази.

II частина.(1:19-4:02)

Використовується фрагмент музичного супроводу народного танцю «Мазурка» в обробці для змішанного оркестру.

Складається із 154 тактів, триває 2хвилини39секунд.

Розмір 3/4.

Лад: мажорний.

Темп: *Vivo* (жваво).

Динаміка: від *mp* до *f*.

Частина жвава, з контрастною динамікою, піднесеним, бравурним характером. Спочатку 16 тактів на *f*, потім протягом двох періодів чергуються і контрастують проведення теми *mf* та *mp*. Далі йде повторення початкового музичного матеріалу частини, після чого двічі по 8 тактів з використанням поступового *diminuendo* і незначного заповільнення темпу на кожному з відрізків. Дана частина завершується у більш спокійному характері і динамікою порівнянні з початком.

III частина.(4:03-5:22)

Використовується фрагмент музичного супроводу народного танцю «Куявяк» у виконанні оркестру з солюючою скрипичною групою.

Складається з 30 тактів, триває 1 хвилину 20 секунд.

Розмір 3/4.

Лад: мінорний.

Темп: Andante (помірно).

Динаміка: від p до mf.

Мінорний лад додає звучанню ліричності. Складається з двох відрізків, перший повільний і не дуже гучний, другий трохи швидше по темпу і з більшою динамікою, але не гучніше ніж mf. Ця частина готує слухача і глядача до останньої, найбільш рухливої та динамічно насиченої частини.

IV частина.(5:23-8:42)

Використовується фрагмент музичного супроводу народного танцю «Оберек» в оркестровому виконанні.

Складається з 244 тактів, триває 3 хвилини 18 секунд.

Розмір 3/4.

Лад: мажорний.

Темп: Presto (швидко).

Динаміка: від mp до f.

Це фінальна частина з досить рухливим темпом і акцентованими акордами на третій долі. Динаміка від mf до f звучить протягом 4 музичних періодів в бравурному і піднесеному характері. Далі вступає соліст хору, що зумовлює зменшення динаміки в акомпонементі до mp, але темп залишається незмінним. Між фразами соліста звучать маленькі оркестрові програші,

соліст знову заспіває, але більш енергійно. Частина завершується з більшою динамікою, насиченою оркестровою фактурою, урочисто підсумовуючи увесь музичний матеріал сюїти.

1.8. Костюми (зображення та опис)



Костюм дівчини (солістки): сорочка на кокетці з комірцем, з довгими широкими рукавами на манжетах, оброблених вишивкою. На плечах рукава сильно призбирані. Поясний одяг: широка з декількох клинів (до 10) вовняна спідниця, прикрашена великими квітами на білому тлі. По краю спідниця обшита червоним кантом. Під вовняну спідницю одягається нижня спідниця з бавовняної тканини з широким накрохмаленим воланом. По краю волану йде широке мереживо або шиття. Верх спідниці зібраний на широку гумку. Фартух також широкий, з білого тюлю, злегка призбираний. Верхній одяг: довгий, до поясу корсет глибоко вирізаний у шиї і застібається спереду на гачки. Корсет з червоного сукна, обшитий золотим та срібним шиттям. Зачіска: одна заплетена коса. Головний убір – плетений вінок з різнокольоровими довгими стрічками. Взуття – високі черевики зі шнурівкою на підборах 5 сантиметрів, обов'язково з металевими підковами. Прикраси: коралові намиста.



Костюм парубка (соліста): сорочка довга, майже до колін, з прирамками на плечах, з відкладним коміром, вишитим спереду білими нитками, здовгими широкими рукавами на манжетах, оброблених вишивкою. Поясний одяг: штани широкі, в збірку, зшиті з білих і червоних смужок однакової ширини. Верхній одяг: довгий, до колін, краківський каптан (кафтан) з чорного сукна без рукавів, з невеликим стоячим коміром. Приталений, розширений донизу, від поясу до подолу йдуть три розрізи. Кафтан багато прикрашений вишивкою, особливо на підлогах і внизу. Пояс шириною 15 сантиметрів зі шкіри, прикрашений латунними наклепками. Взуття – шкіряні чоботи з м'якими халявами. Головний убір – рогатувка з квадратним денцем, зшитим зі шматків червоного сукна, кожен з яких має вигляд рівнобедренного трикутника, прикрашена пером павича. Рогатувки роблять з околицею із овечого хутра.



Костюм дівчат (подружок): сорочка на кокетці з комірцем, з довгими широкими рукавами на манжетах, оброблених вишивкою. На плечах рукава сильно призбирані. Поясний одяг: широка з декількох клинів (до 10) вовняна спідниця, прикрашена великими квітами на зеленому тлі. По краю спідниця обшита червоним кантом. Під вовняну спідницю одягається нижня спідниця з бавовняної тканини з широким накрохмаленим воланом. По краю волану йде широке мереживо або шиття. Верх спідниці зібраний на широку гумку. Фартух також широкий, з білого тюлю, злегка призбираний. Верхній одяг: довгий, до поясу корсет глибоко вирізаний у шиї і застібається спереду на гачки. Корсет з синього сукна, обшитий золотим та срібним шиттям та червоним кантом. Зачіска: одна заплетена коса. Головний убір - плетений вінок з різнокольоровими довгими стрічками. Взуття – високі черевики зі шнурівкою на підборах 5

сантиметрів, обов'язково з металевими підковами. Прикраси: коралові намиста.



Костюм хлопців (друзів): сорочка довга, майже до колін, з прирамками на плечах, з відкладним коміром, вишитим спереду білими нитками, здовгими широкими рукавами на манжетах, оброблених вишивкою. Поясний одяг: штани широкі, в збірку, зшиті з білих і червоних смужок однакової ширини. Верхній одяг: довгий, до колін, краківський каптан (кафтан) з темно-синього сукна без рукавів, з невеликим стоячим коміром, вишитим кольоровими візерунками. Приталений, розширений донизу, від поясу до подолу йдуть три розрізи. Кафтан багато прикрашений вишивкою, особливо на підлогах і внизу. Пояс шириною 15 сантиметрів зі шкіри, прикрашений латунними наклепками. Взуття – шкіряні чоботи з м'якими халявами. Головний убір – рогатувка з квадратним денцем, зшитим зі шматків червоного сукна, кожен з яких має вигляд рівнобедреного

трикутника, прикрашена пером павича. Рогатувки роблять з околицею із овечого хутра.



1.9. Реквізит (зображення та опис)





Одна біла мереживна хустка.

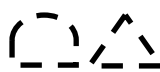
РОЗДІЛІ. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОЖАШУСТЕСЗКА»


Умовні позначення:

 - дівчина Мікаліна;  парубок Тадеуш;

_{1,2,3,4,5,6,7} _{1,2,3,4,5,6,7} - інші дівчата і хлопці, які стоять разом


відповідно до порядкового номеру;

 - позначення місця, на якому опинеться учасник або учасниця після переміщення;


 - учасники в парі тримаються за руку;

 - основний напрямок переміщення учасників на конкретний такт;

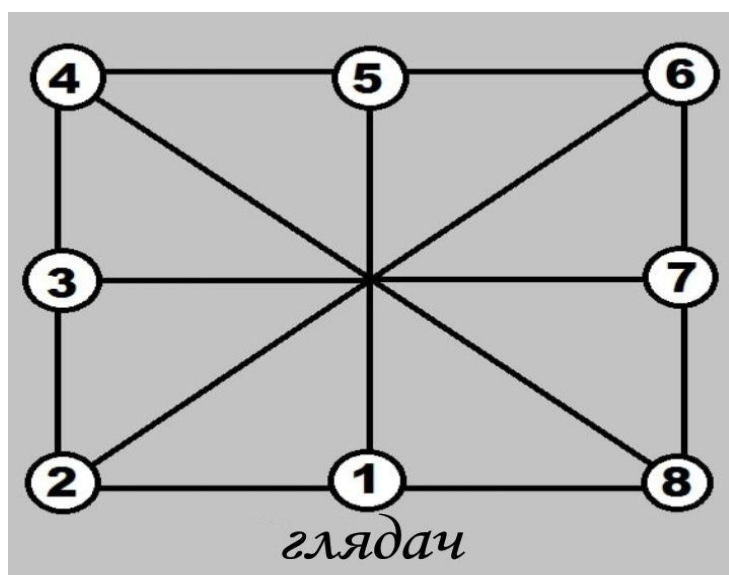
 - напрямок переміщення учасників на наступний такт;

 - рух учасників по невеликій дузі;

 - рух учасників по загальному півколу за годинниковою стрілкою;

 - рух учасників по загальному півколу проти годинникової стрілки.

Точки залу

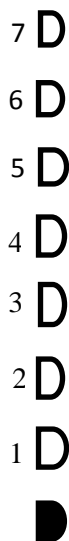


2.1.Графічне зображення танцю

2.2.Опис хореолексики

Перша частина

Муз.розмір 3/4



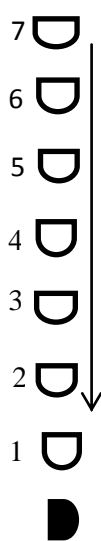
Мал.1



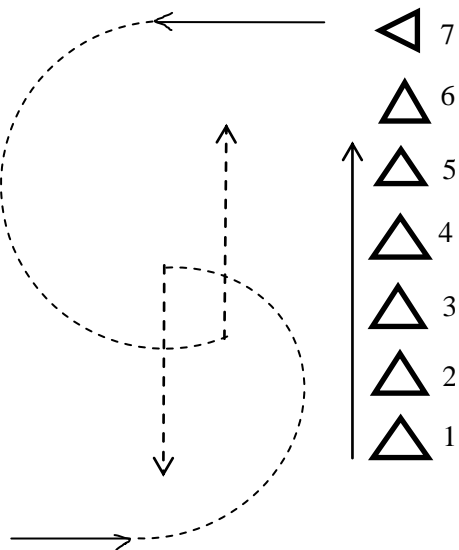
1-2 т. пуста площадка.

3-7 т.з лівого боку сама по собі виходять дівчата звичайними кроками, з правого-хлопці. Учасники вишукуються в лінії навпроти один одного та вітаються в імпровізаційному характері.

8 т. усі дівчата, окрім Мікаліни, повертаються в точку №1, а всі хлопці, окрім сьомого, повертаються в точку залу №5.

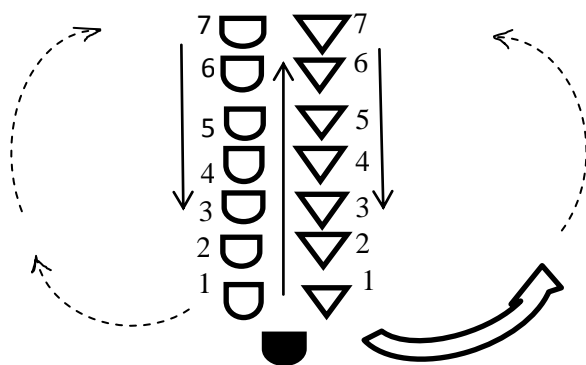


Мал.2



9-23 т. основним кроком танцю Ходзони всі учасники рухаються по півколу у заданому напрямку і вишукуються в дві колони на центрі площадки. Під час руху по півколу голова праворуч, а коли учасники заходять в колону – ліворуч.

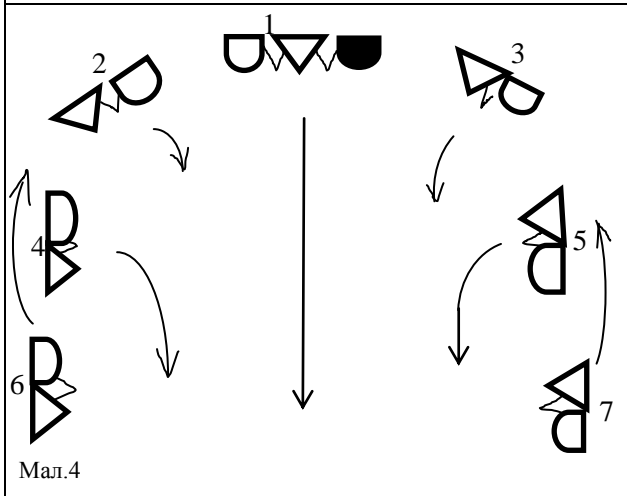
24 т.хлопці довертаються в точку залу №1 через ліве плече.



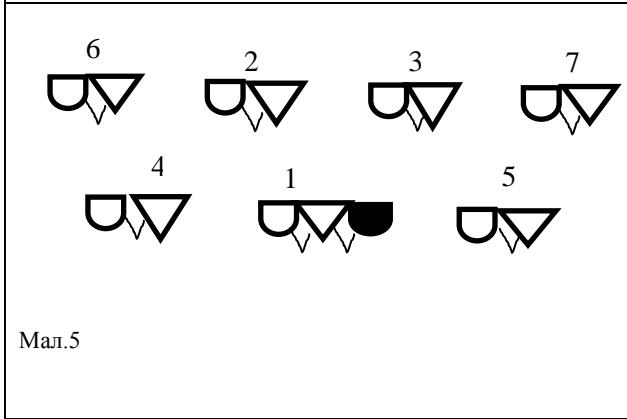
Мал.3

25-32 т. Мікаліна спиною рухається в точку залу №5 основним кроком танцю Ходзони. Всі інші учасники парами розходяться на загальне півколо основним кроком танцю Ходзони. Коли пара доходить до місця, де раніше стояла Мікаліна,

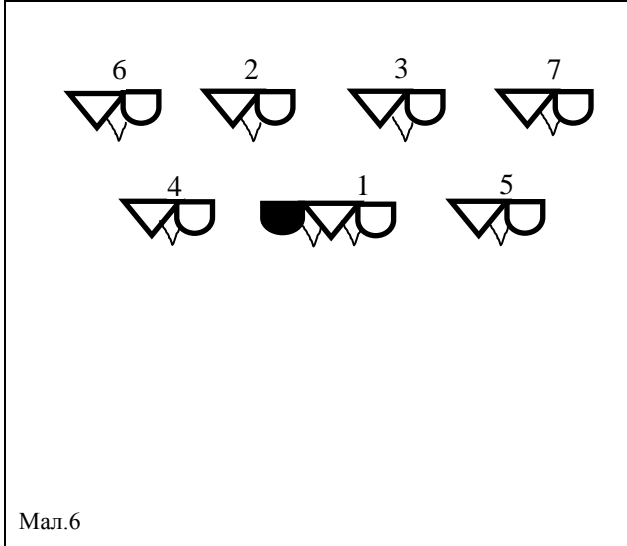
хлопець бере дівчину за руку в основне положення в парі.Пари розходяться за таким принципом: перша пара робить крок в бік точки залу №8, друга пара на наступний такт робить крок в точку залу №2 і так далі, чергуючись.



33-40 т.учасники парами основним кроком танцю Ходзони розходяться на дві лінії в центрі площадки. 4, 1, 5 пари виходять до лінії попереду. 6, 2, 3, 7 пари заходять у лінію позаду та стають у шаховому порядку.



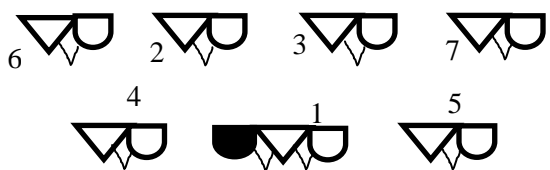
41-46 т. учасники парами на центрі площадки виконують комбінацію №1 (Додаток 1). Трійка виконує комбінацію №1.1 (Додаток 1). Під час комбінації учасники в парі міняються місцями.



47 т. піднімають обидві руки в III позицію.
48 т. учасники в парах фіксують фінальну позу.

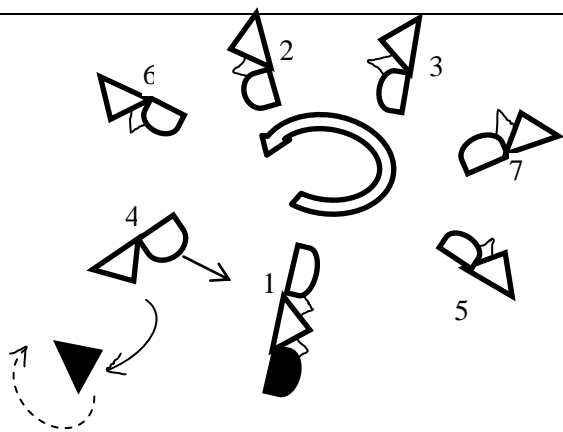
Друга частина

Муз.розмір 3/4



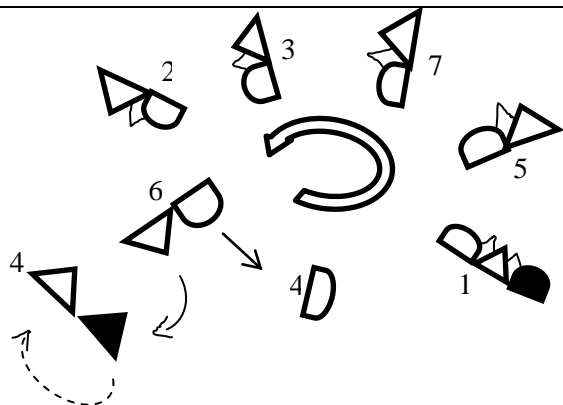
Мал.7

49-50 т. з лівого нижнього кута площадки з'являється Тадеуш та зупиняється на передньому плані площадки обличчям в точку залу №7, учасники фіксують позу та повертають голову на парубка, який щойно прибув. Тадеуш продовжує стояти на місці обличчям в точку залу №7.



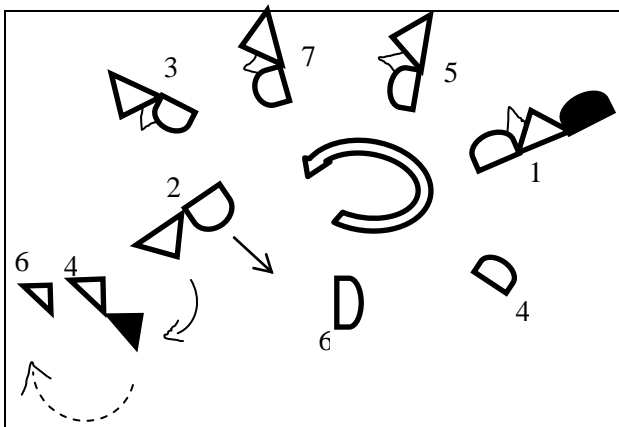
Мал.8

51 т. учасники починають рухатись по колу проти годинникової стрілки бігунцем в парах. \triangle 4 наближається до Тадеуша.
52 т. \triangle 4 плескає своєю правою долонею по правій руці Тадеуша та заходить йому за спину. \square 4 продовжує рухатись бігунцем по загальному півколу.



Мал.9

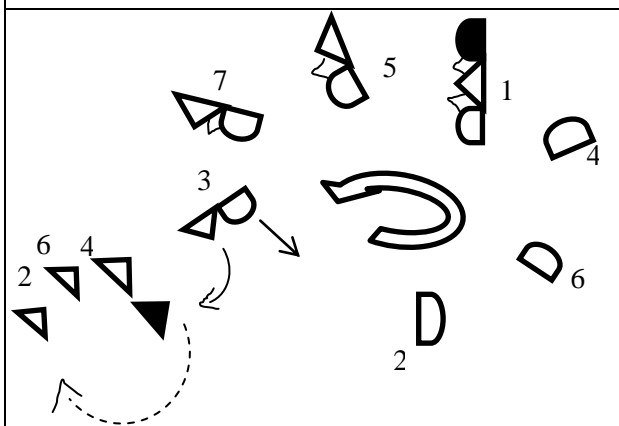
53 т. учасники продовжують рухатись по колу проти годинникової стрілки бігунцем в парах. \triangle 6 наближається до Тадеуша.
54 т. \triangle 6 плескає своєю правою долонею по правій руці Тадеуша та заходить йому за спину. \square 6 продовжує рухатись бігунцем по загальному півколу.



Мал.10

55 т. . учасники продовжують рухатись по колу проти годинникової стрілки бігунцем в парах. \triangle 2 наближається до Тадеуша.

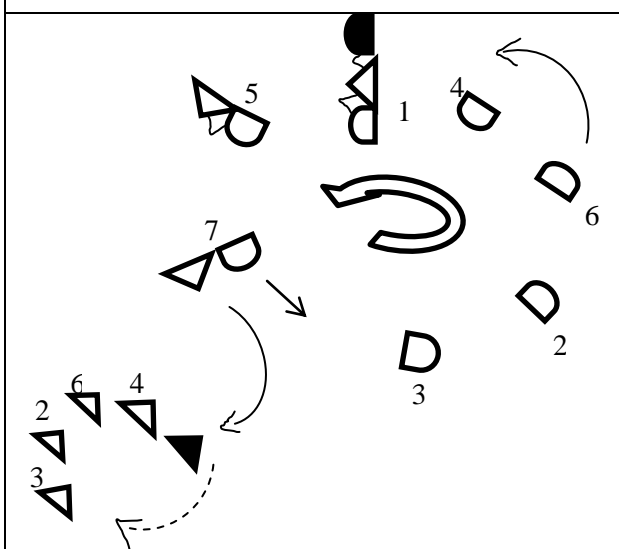
56 т. \triangle 2 плескає своєю правою долонею по правій руці Тадеуша та заходить йому за спину. \square 2 продовжує рухатись бігунцем по загальному півколу.



Мал.11

57 т. учасники продовжують рухатись по колу проти годинникової стрілки бігунцем в парах. \triangle 3 наближається до Тадеуша. Інші хлопці спілкуються один з одним \triangle

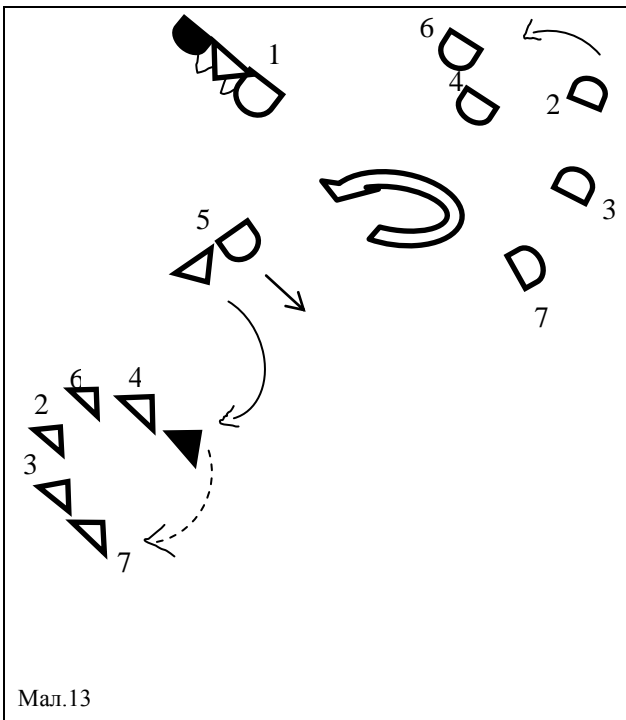
58 т. \triangle 3 плескає своєю правою долонею по правій руці Тадеуша та заходить йому за спину. \square 3 продовжує рухатись бігунцем по загальному півколу.



Мал.12

59 т. учасники продовжують рухатись по колу проти годинникової стрілки бігунцем в парах. \triangle 7 наближається до Тадеуша. Інші хлопці спілкуються один з одним \triangle

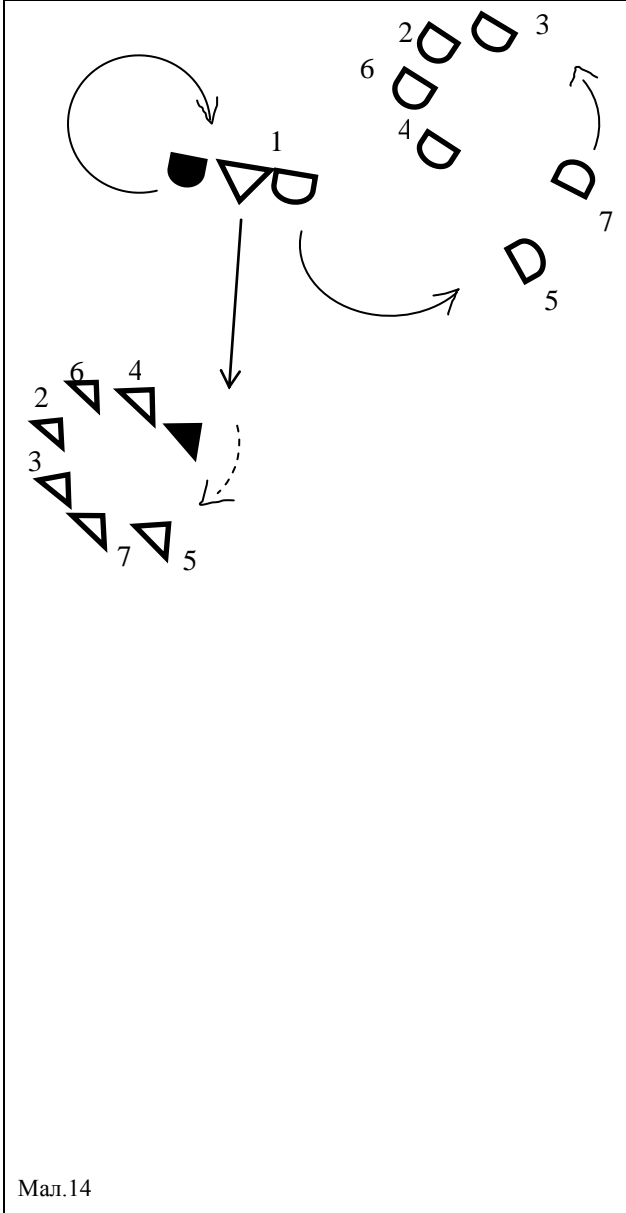
60 т. \triangle 7 плескає своєю правою долонею по правій руці Тадеуша та заходить йому за спину. \square 7 продовжує рухатись бігунцем по загальному півколу. \square 4,6 зупиняються у правому верхньому куті площадки обличчям в точку залу №2.



Мал.13

61 т. остання трійка продовжує рухатись по колу проти годинникової стрілки бігунцем. $\triangle 5$ наближається до Тадеуша. Інші хлопці спілкуються один з одним.

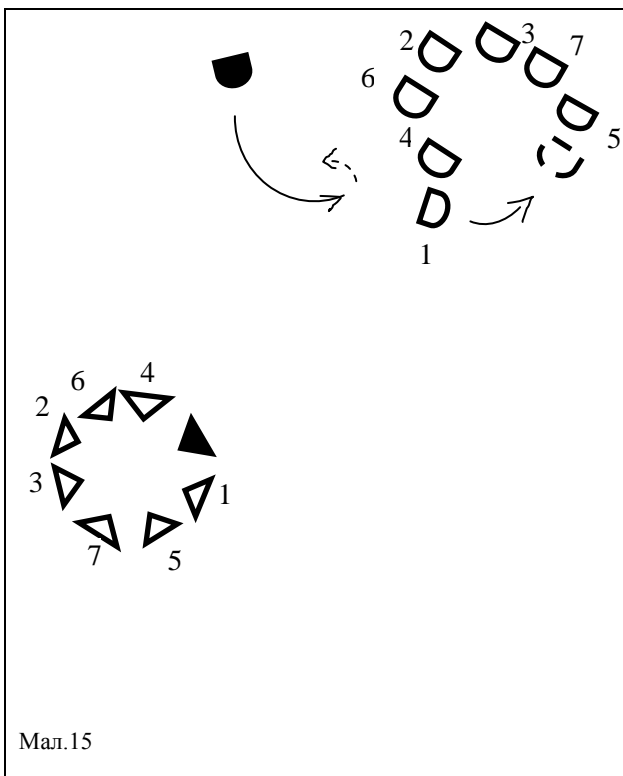
62 т. $\triangle 5$ плескає своєю правою долонею по правій руці Тадеуша та заходить йому за спину. $\square 5$ продовжує рухатись бігунцем по загальному півколу. $\square 2,3$ зупиняються у правому верхньому куті площадки обличчям в точку залу №2.



Мал.14

63 т. $\triangle 1$ наближається до Тадеуша. Інші хлопці спілкуються один з одним в імпровізаційному характері. $\square 1$ по невеликому півколу прямує бігунцем до загального кола дівчат. $\square 5, 7$ наближаються до інших дівчат у правому верхньому куті площадки. \bullet бігунцем робить невелике коло навколо себе через праве плече.

64 т. $\triangle 1$ плескає своєю правою долонею по правій руці Тадеуша та заходить йому за спину. $\square 1$ продовжує рухатись бігунцем у напрямку до дівчат. $\square 5,7$ зупиняються у правому верхньому куті площадки обличчям в точку залу №2 та формують коло з іншими дівчатами. \bullet продовжує свій рух.

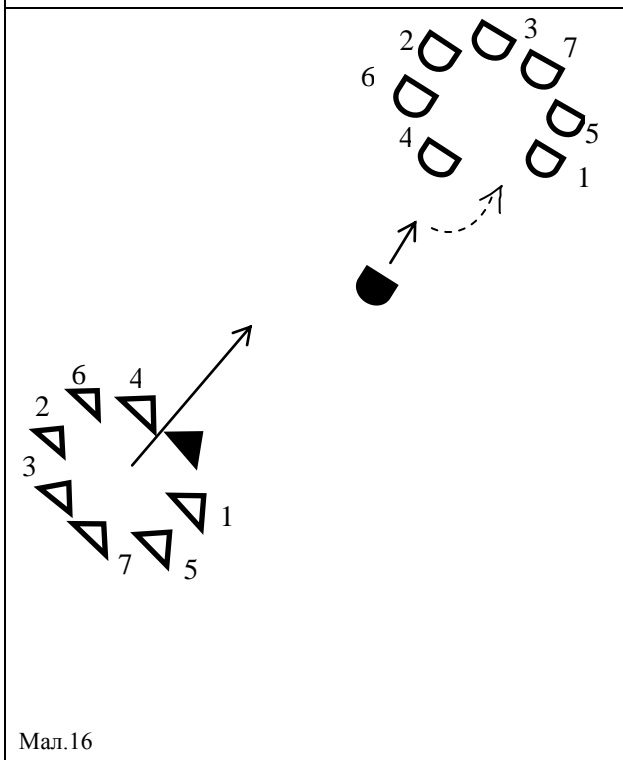


Мал.15

65-66 т. всі хлопці через праве плечеповертаються один до одного в коло, кладуть руки один одному на плечі та нахиляють корпус вперед до центру кола.

Діходить до інших дівчат, зупиняється у правому верхньому куті площадки обличчям в точку залу №2 та формують не повне коло з іншими дівчатами.

Невеликому півколу бігунцем добігає до центру площадки, повертається через ліве плече та зупиняється на центрі обличчям у точку залу №2.

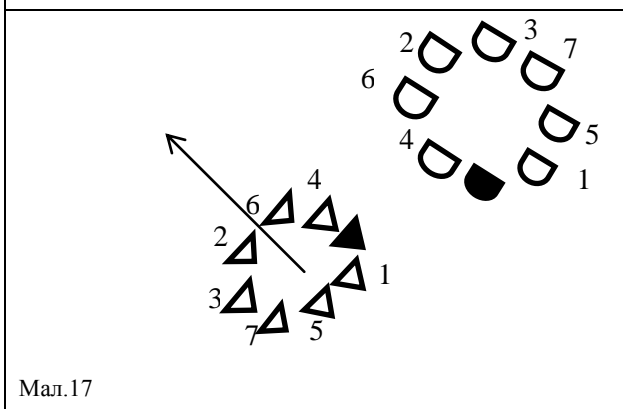


Мал.16

67-70 т. всі Δ виконують комбінацію №2 (Додаток 1), рухаючись до центру площадки в точку залу № 6.

Ді в імпровізаційному характері спілкуються одна з одною та зацікавлено дивляться на хлопців.

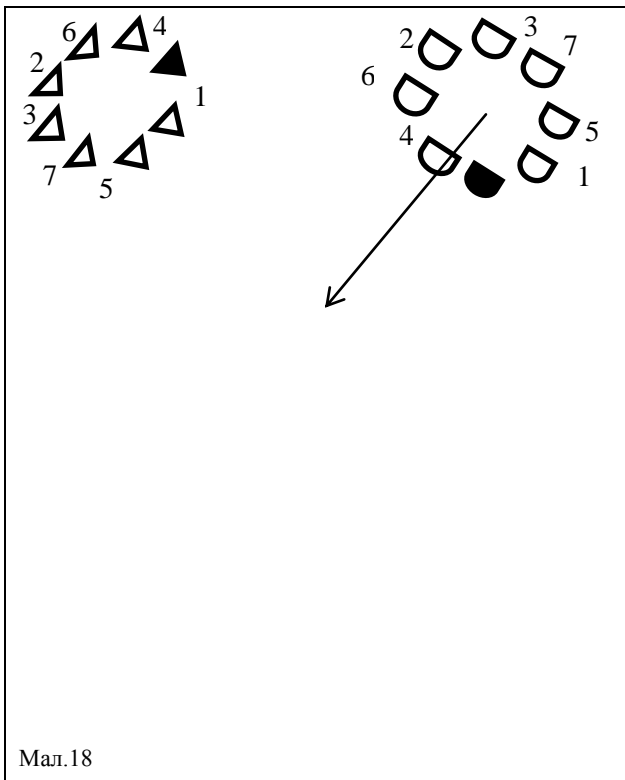
2 такти спиною робить два кроки в бік дівчат, а на наступні 2 такти звичайним кроком через ліве плече стає до дівчат і разом вони формують повне коло.



Мал.17

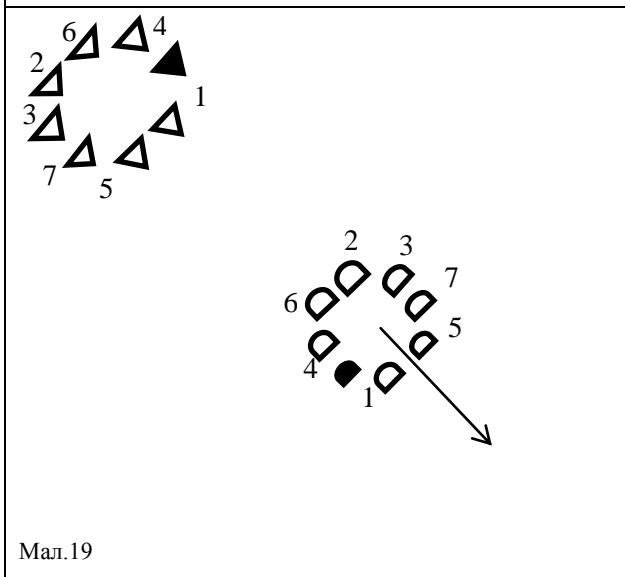
71-74 т. всі Δ виконують комбінацію №3(Додаток 1), рухаючись від центру площадки спиною в точку залу № 4.

Ді в імпровізаційному характері продовжують спілкуватись одна з одною та зацікавлено дивитись на хлопців.



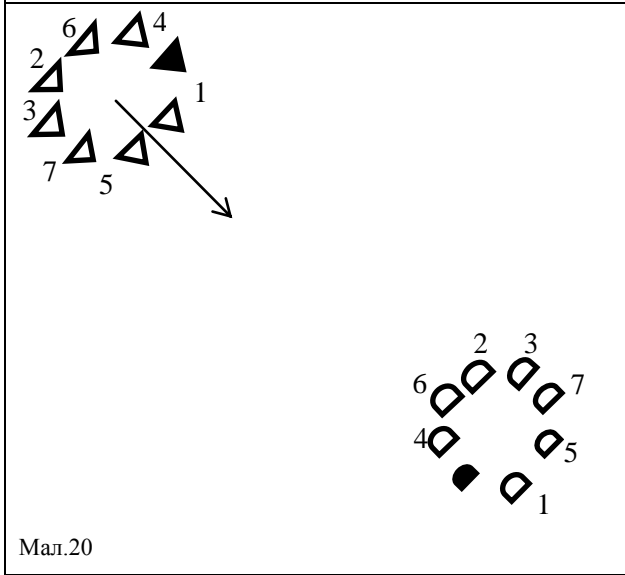
75-77 т. **D** бігунцем, починаючи з лівої ноги і фіксує коло, рухаються в точку залу № 2 до центру. Ліва рука на талії, права- у підготовчому положенні allonge.
 78 т. **D** конують soutenu в ліву сторону. Хлопці протягом 4 тактів захоплюються дівчатами, показують на них один одному в імпровізаційній манері.

Мал.18



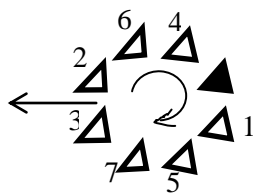
79-82 **D** виконують комбінацію №4 (Додаток 1), рухаючись від центру площадки спиною в точку залу №8. Хлопці захоплюються дівчатами, показують на них один одному в імпровізаційній манері.

Мал.19

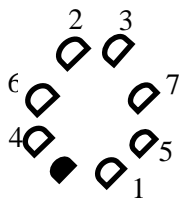


83-86 т. **Δ** вторюють комбінацію №2, рухаючись у точку №8 до центру. **D** імпровізаційному характері спілкуються одна з одною та зацікавлено дивляться на хлопців.

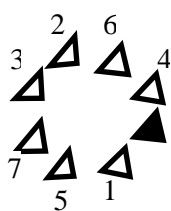
Мал.20



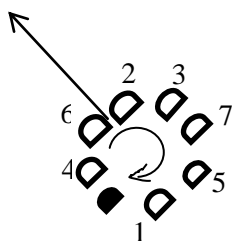
Мал.21



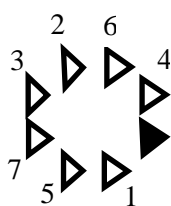
87-90 т. Δ широким кроком на каблук через праве плече відходять в точку залу №3 та зміщуються на одне місце в колі за годинниковою стрілкою. \bigcirc в імпровізаційному характері продовжують спілкуватись одна з одною та зацікавлено дивитись на хлопців.



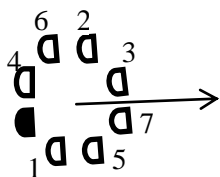
Мал.22



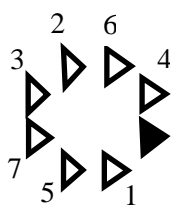
91-93 т. \bigcirc бігунцем, починаючи з лівої ноги і зміщуючи коло на одне місце за годинниковою стрілкою, рухаються в точку залу № 4 до центру. Права рука на талії, ліва- у підготовчому положенні allonge.
94 т. \bigcirc виконують *soutenu* в праву сторону.
Хлопці протягом 4 тактів захоплюються дівчатами, показують на них один одному в імпровізаційній манері.



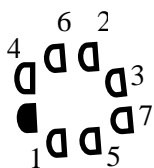
Мал.23



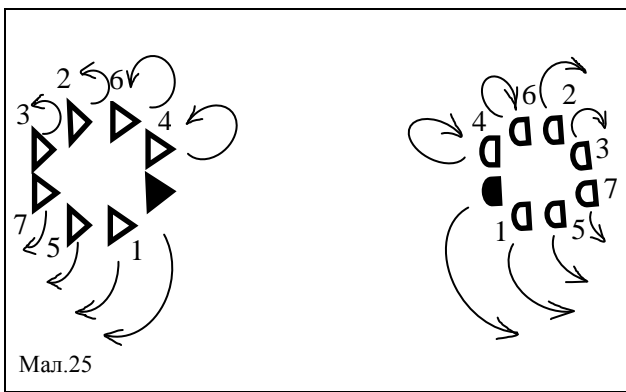
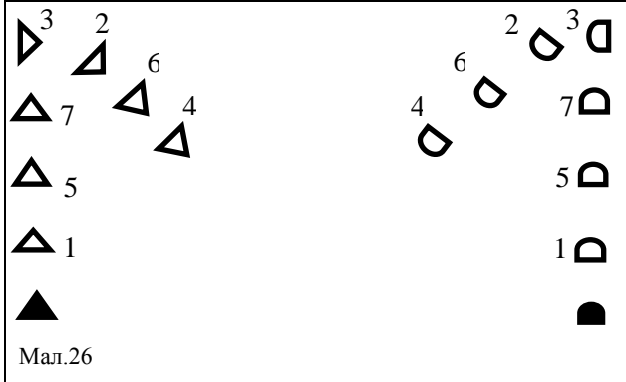
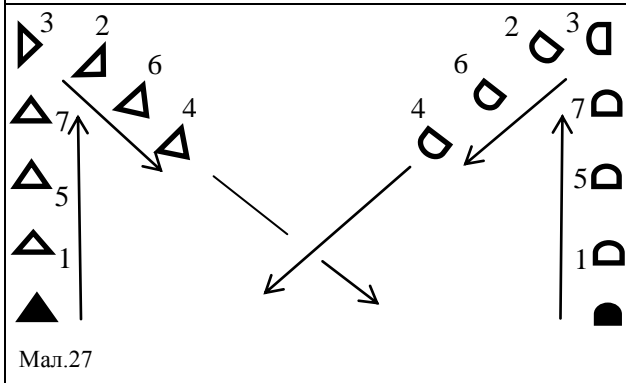
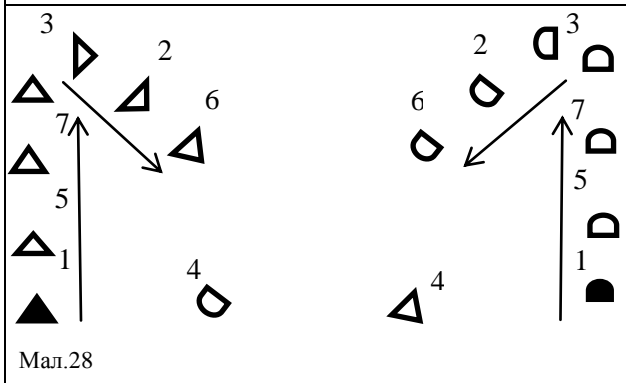
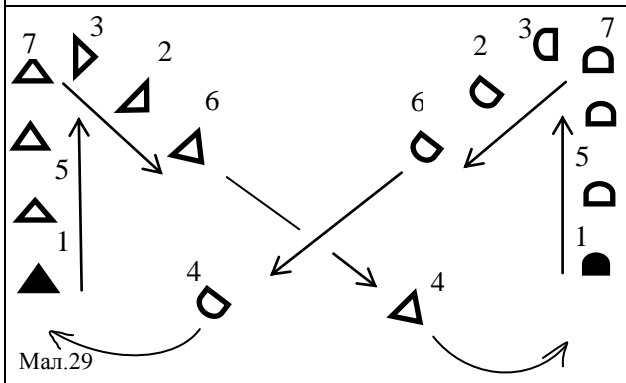
95-98 т. \bigcirc виконуючи рух *balance*, відходять спиною в точку залу № 7.
Хлопці задивляються на чарівних дівчат, показують на них один одному в імпровізаційній манері.

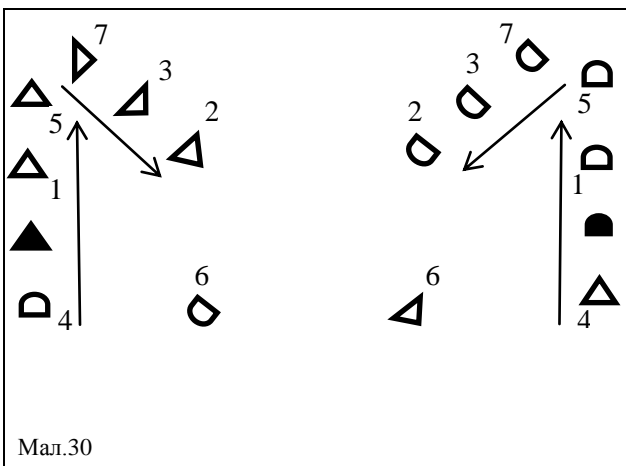


Мал.24



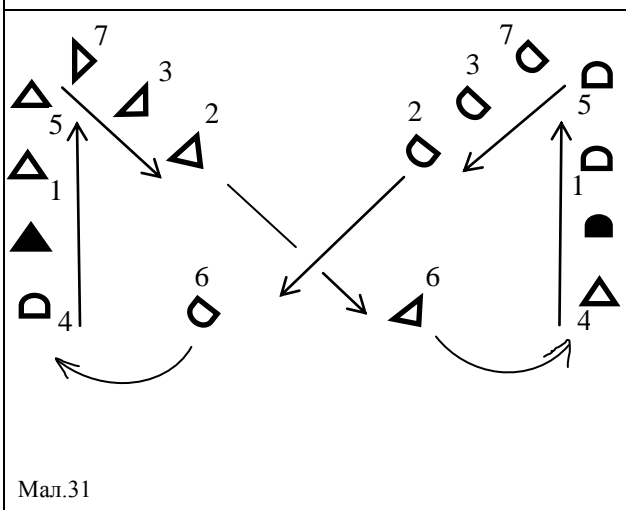
Розташування учасників на площадці під кінець 98 такту.

 <p>Мал.25</p>	<p>99-100 т. учасники бігунцем розходяться на інший малюнок.</p>
 <p>Мал.26</p>	<p>Розташування учасників на площадці під кінець 100 такту.</p>
 <p>Мал.27</p>	<p>101 т. всі учасники бігунцем рухаються у заданому напрямку. \blacktriangle рухаються з правої ноги, \ominus - з лівої ноги.</p>
 <p>Мал.28</p>	<p>102 т. $\ominus 4 \blacktriangle 4$ минаючи один одного (дівчина попереду), виконують <i>sissonne</i> \blacktriangle в точку залу № 8, \ominus в точку залу № 2. Інші учасники продовжують рух бігунцем у заданому напрямку.</p>
 <p>Мал.29</p>	<p>103 т. всі учасники бігунцем рухаються у заданому напрямку. \blacktriangle рухаються з правої ноги, \ominus - з лівої ноги.</p>



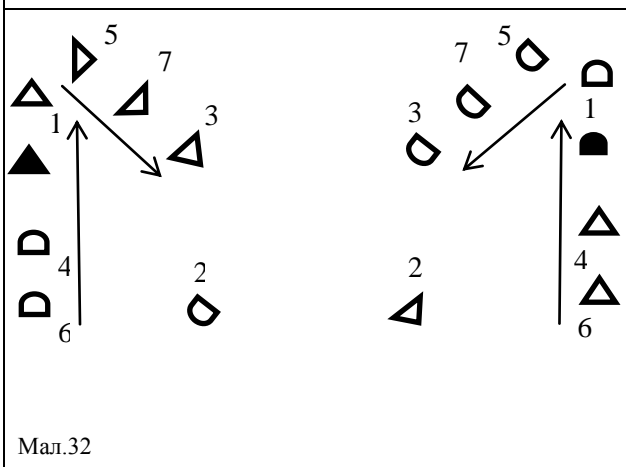
Мал.30

104 т. \square \triangle \square минаючи один одного (дівчина попереду), виконують *sissonne* \triangle в точку залу № 8, \square в точку залу № 2. Інші учасники продовжують рух бігунцем у заданому напрямку.



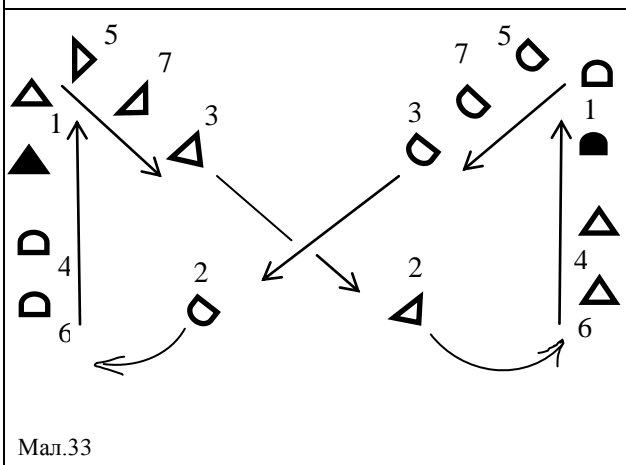
Мал.31

105 т. всі учасники бігунцем рухаються у заданому напрямку. \triangle рухаються з правої ноги, \square - з лівої ноги.



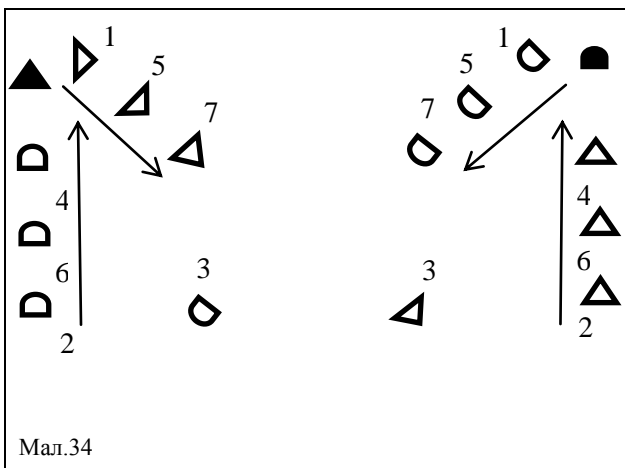
Мал.32

106 т. \square \triangle \square минаючи один одного (дівчина попереду), виконують *sissonne* \triangle в точку залу № 8, \square в точку залу № 2. Інші учасники продовжують рух бігунцем у заданому напрямку.

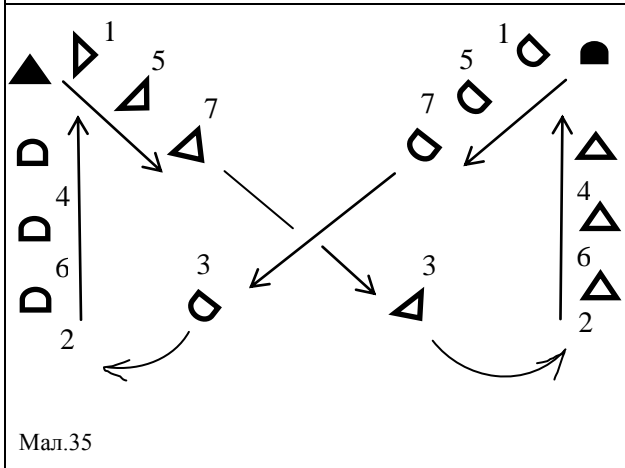


Мал.33

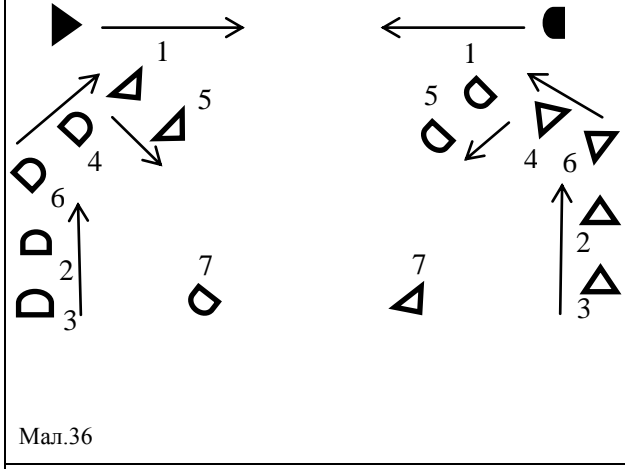
107 т. всі учасники бігунцем рухаються у заданому напрямку. \triangle рухаються з правої ноги, \square - з лівої ноги.



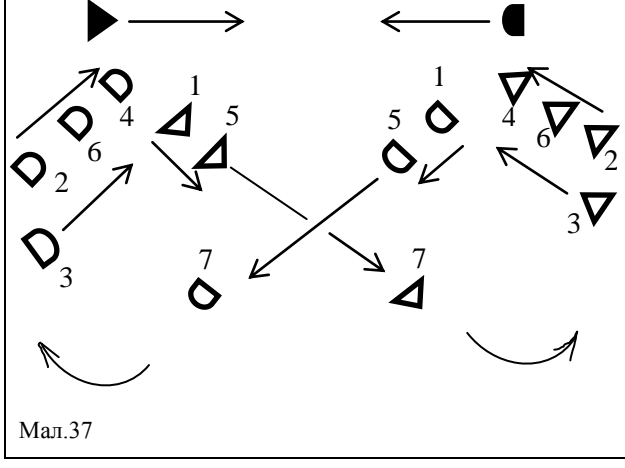
108 т. $\square 3 \triangle 3$ минаючи один одного (дівчина попереду), виконують *sissonne* \triangle в точку залу № 8, \square в точку залу № 2. Інші учасники продовжують рух бігунцем у заданому напрямку.



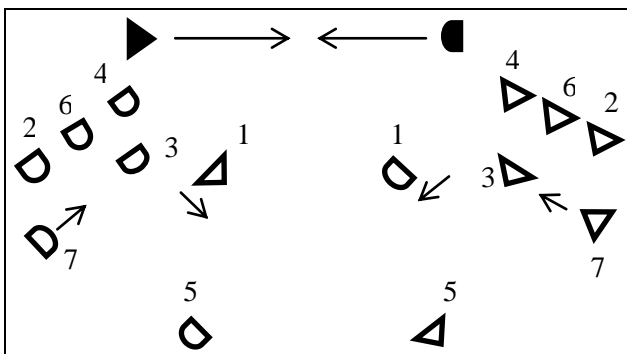
109 т. всі учасники бігунцем рухаються у заданому напрямку. \triangle рухаються з правої ноги, \square - з лівої ноги.



110 т. $\square 7 \triangle 7$ минаючи один одного (дівчина попереду), виконують *sissonne* \triangle в точку залу № 8, \square в точку залу № 2. Інші учасники продовжують рух бігунцем у заданому напрямку. Тадеуш і Мікаліна починають рухатись сценічним кроком до центру.

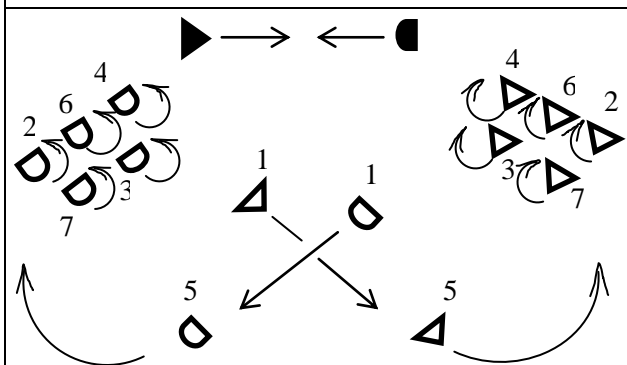


111 т. всі учасники бігунцем рухаються у заданому напрямку. \triangle рухаються з правої ноги, \square - з лівої ноги. Тадеуш і Мікаліна продовжують рухатись сценічним кроком до центру.



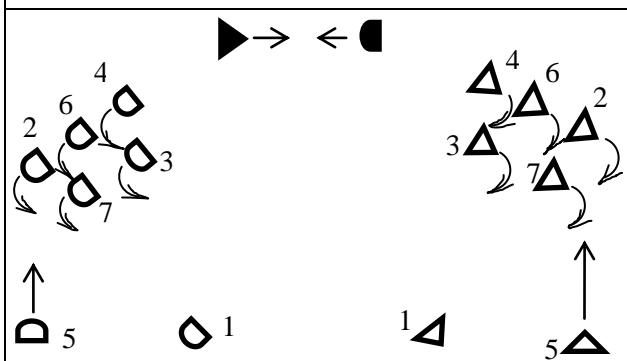
Мал.38

112 т. \square 5 \triangle 5 минаючи один одного (дівчина попереду), виконують *sissonne* \triangle в точку залу № 8, \square в точку залу №2. Інші учасники продовжують рух бігунцем у заданому напрямку. Тадеуш і Мікаліна продовжують рухатись сценічним кроком до центру.



Мал.39

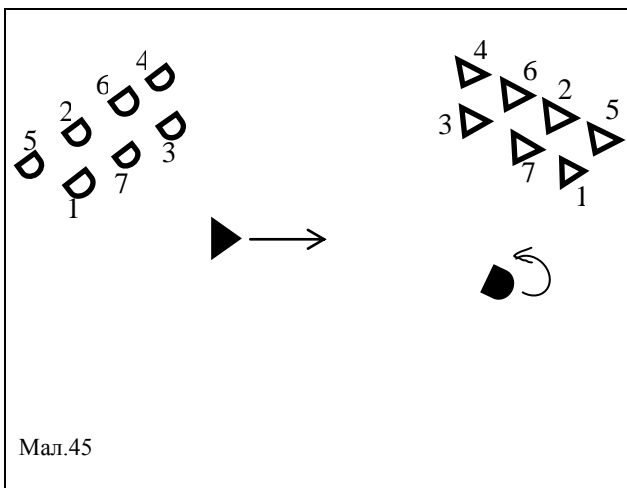
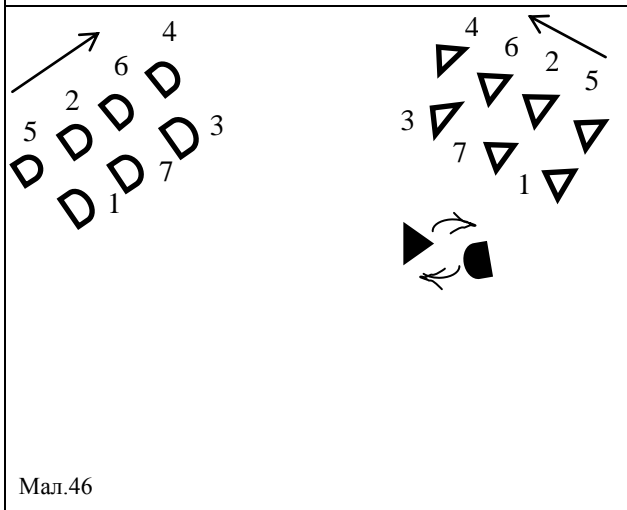
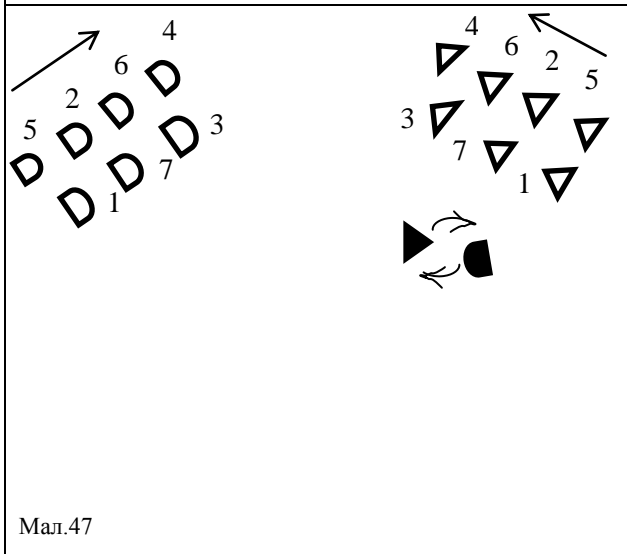
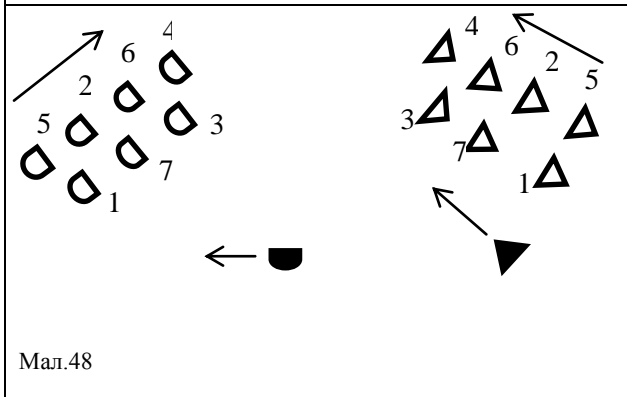
113 т. всі учасники, які дійшли до своїх місць (\triangle 4,6,2,3,7 і \square 4,6,2,3,7) починають рухатись навколо себе бігунцем і проходять пів кола, \triangle - через праве плече, \square - через ліве плече. \triangle 1 і \square 1 продовжують рух бігунцем у заданому напрямку. Тадеуш і Мікаліна продовжують рухатись сценічним кроком до центру.

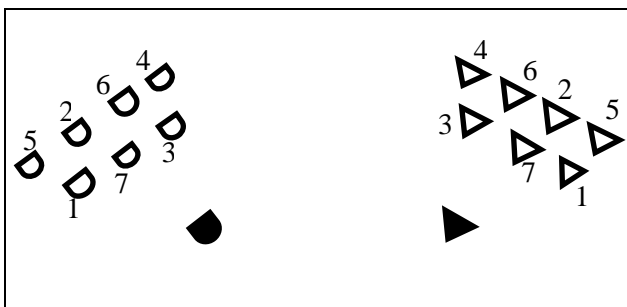
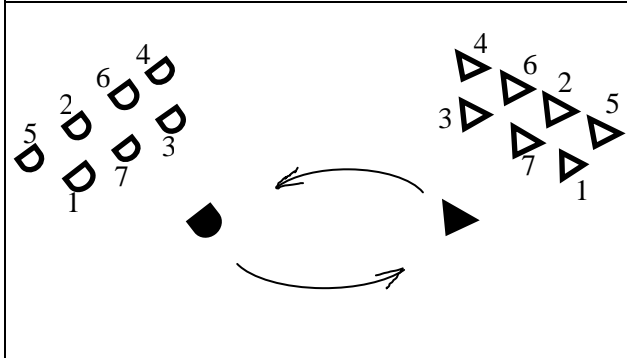
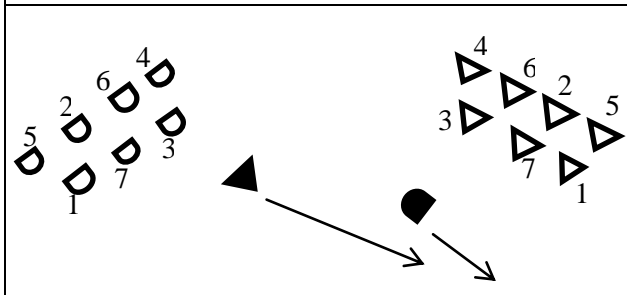
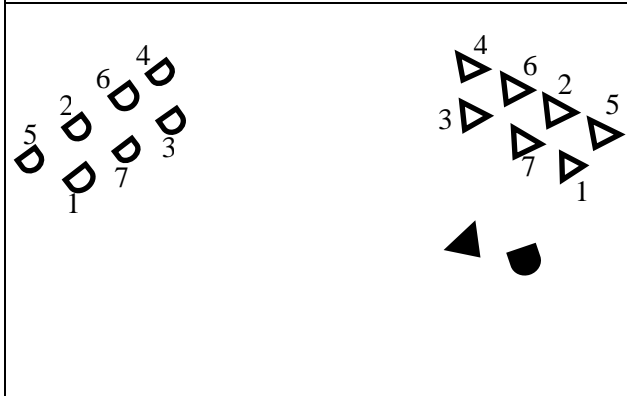
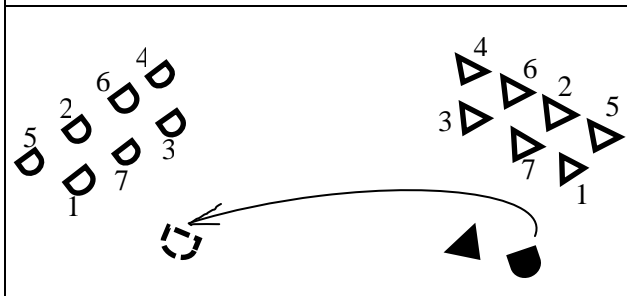


Мал.40

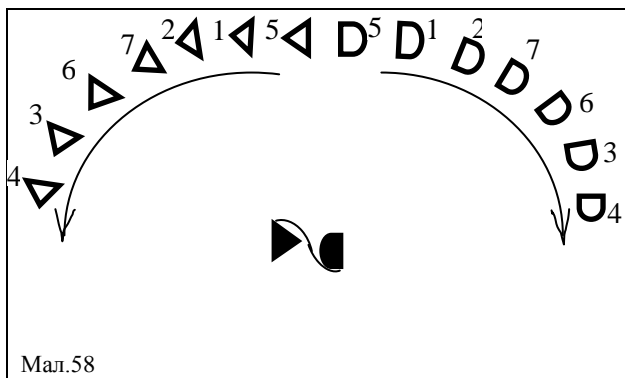
114 т. всі учасники (\triangle 4,6,2,3,7 і \square 4,6,2,3,7) продовжують рухатись навколо себе бігунцем і проходять другу половину кола. \triangle 1 \square 1 минаючи один одного (дівчина попереду), виконують *sissonne*, \triangle в точку залу № 8, \square в точку залу №2. Мікаліна і Тадеуш продовжують рухатись сценічним кроком до центру.

<p>Мал.41</p>	<p>115-116 т. \square 1 \triangle бігунцем прямують до своїх місць. Інші учасники виконують ключ із нахилом корпусу до центру. Тадеуш і Мікаліна в парі рухаються бігунцем за годинниковою стрілкою.</p>
<p>Мал.42</p>	<p>117-120 т. всі учасники залишаються на своїх місцях, спілкуються один з одним в імпровізаційній манері. Тадеуш і Мікаліна міняються місцями місценічним кроком, хлопець повертається обличчям до дівчини, а вона кокетливо відвертається і просувається кроками трохи вперед.</p>
<p>Мал.43</p>	<p>121-122 т. Мікаліна бігунцем просувається в точку залу №8, Тадеуш бігунцем рухається в точку залу №2 до центру площадки. Всі інші учасники виконують 1-2 такт комбінації №5 (Додаток 1).</p>
<p>Мал.44</p>	<p>123 т. Мікаліна бігунцем продовжує просуватись в точку залу № 8, Тадеуш продовжує рухатись бігунцем до середини площадки, починаючи трохи завертати на центр. Всі інші учасники виконують 3 такт комбінації №5 (Додаток 1).</p>

 <p>Мал.45</p>	<p>124 т. Мікаліна робить поворот навколо себе через ліве плече на передньому плані площадки, Тадеуш бігунцем просувається на центр площадки. Всі інші учасники виконують 4 такт комбінації №5 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.46</p>	<p>125 т. Тадеуш намагається вхопити Мікаліну і виконує tombez характерними руками, Мікаліна не дає себе вхопити, нахилиє корпус вниз та з лівої ноги пробігає бігунцем під його руками. Всі інші учасники виконують 5 такт комбінації №5 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.47</p>	<p>126 т. Мікаліна, озираячись на Тадеуша, просувається по передньому плау площадки бігунцем, Тадеуш плескає долонею об долоню і робить удар ногою об підлогу (не вдалось вхопити). Всі інші учасники виконують 6 такт комбінації №5 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.48</p>	<p>127 т. Мікаліна виконує два голубці боком в точку залу №3. Тадеуш просувається pasdebasque в точку залу № 4 до середини площадки. Всі інші учасники виконують 7 такт комбінації №5 (Додаток 1).</p>

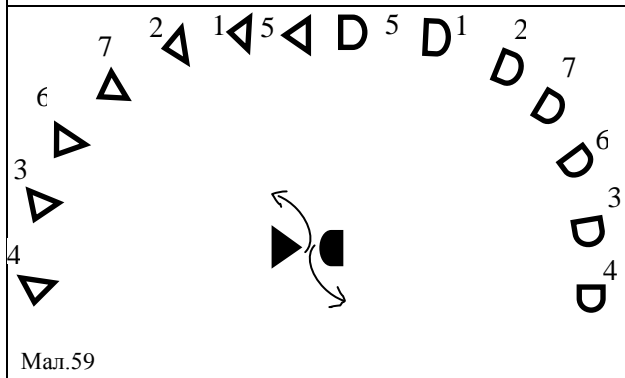
 <p>Мал.49</p>	<p>128 т. Мікаліна виконує <i>balance</i> в правий бік, Тадеуш виконує <i>pasdebasque</i>. Всі інші учасники виконують 8 такт комбінації №5 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.50</p>	<p>129-130 т. Тадеуш і Мікаліна рухаються по невеликому півколу бігунцем (парубок з правої ноги, дівчина з лівої ноги). Всі інші учасники виконують 1-2 такт комбінації №6 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.51</p>	<p>131 т. Мікаліна виконує 3 <i>tourchainev</i> точку залу № 8, Тадеуш виконує <i>ferme</i> в точку залу № 8. Всі інші учасники виконують 3 такт комбінації №6 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.52</p>	<p>132 т. Мікаліна робить крок в точку № 8 і застигає в позі, відвертаючи голову. Тадеуш застигає в позі на правому коліні і руками тримає праву руку Мікаліни. Всі інші учасники виконують 4 такт комбінації №6 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.53</p>	<p>133-134 т. Мікаліна оббігає бігунцем Тадеуша через ліве плече. Тадеуш проводить її поглядом та фіксує позу. Всі інші учасники виконують 5-6 такт комбінації №6 (Додаток 1).</p>

	<p>135 т. Тадеуш змінює позу на інше коліно (ліве), повертаючи корпус в точку залу №2.</p> <p>136 т. Тадеуш встає з коліна та робить подвійний удар підборами.</p> <p>135-136 т. Мікаліна виконує ключ в повороті. Всі інші учасники виконують 7-8 такт комбінації №6 (Додаток 1).</p>
	<p>137-138 т. Тадеуш і Мікаліна виконують 1-2 такт комбінації №7 (Додаток 1). Всі інші учасники рухаються бігунцем по півколу.</p>
	<p>139-140 т. Тадеуш і Мікаліна виконують 3-4 такт комбінації №7 (Додаток 1). Всі інші учасники рухаються бігунцем по півколу.</p>
	<p>141 т. Тадеуш і Мікаліна виконують 5 такт комбінації №7 (Додаток 1). Всі інші учасники рухаються бігунцем по півколу.</p>



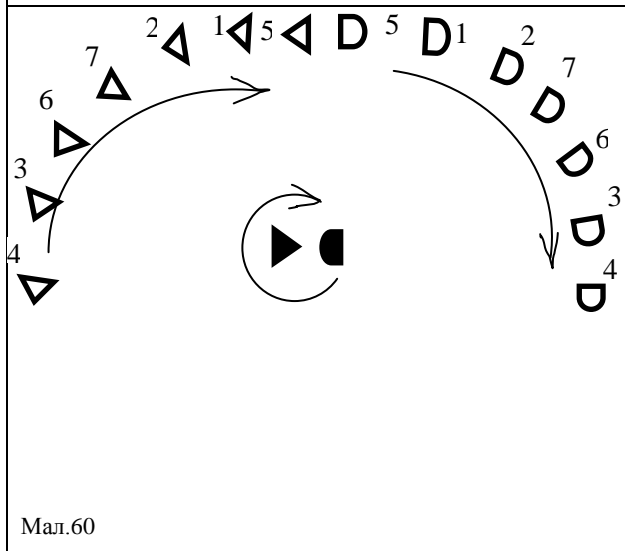
Мал.58

142т. Тадеуш і Мікаліна виконують 6 такт комбінації №7(Додаток 1). Всі інші учасники рухаються бігунцем по півколу.



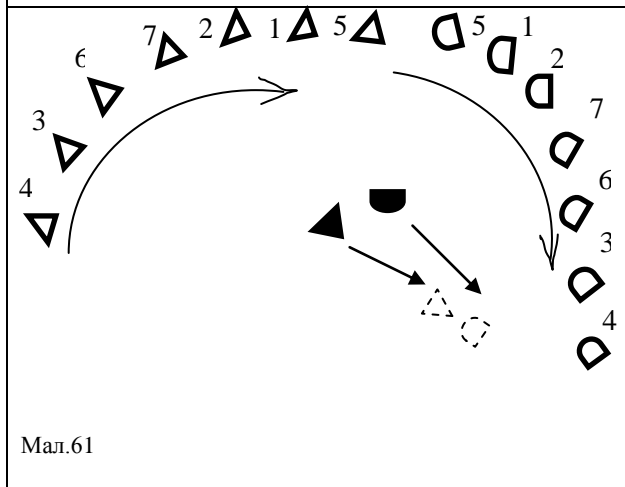
Мал.59

143-144 т. Тадеуш і Мікаліна виконують 7-8 такт комбінації №7(Додаток 1). Всі інші учасники виконують поворот soutenu і роблять подвійний удар каблуками.



Мал.60

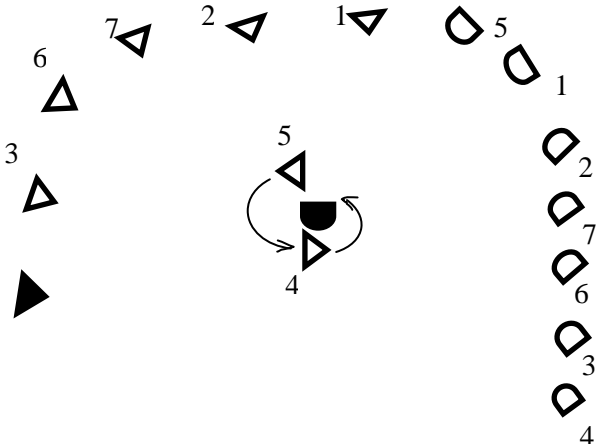
145-146 т. Тадеуш і Мікаліна виконують 9-10 такт комбінації №7(Додаток 1). Всі інші учасники виконують крок підскок з рівною робочою ногою (дівчата обличчям вперед з рівною лівою ногою попереду, хлопці спиною вперед з рівною лівою ногою позаду).

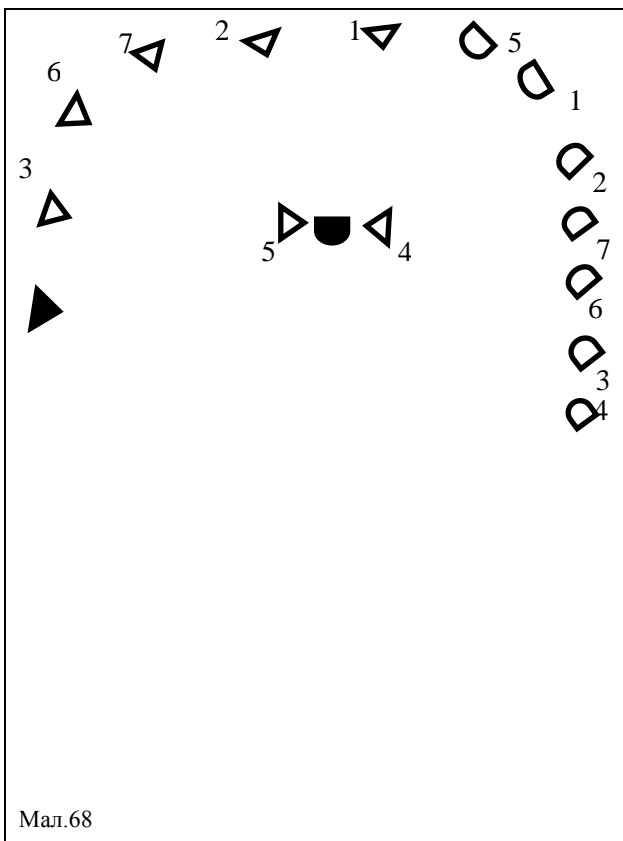


Мал.61

147 т. Тадеуш і Мікаліна виконують 11 такт комбінації №7(Додаток 1). Всі інші учасники виконують крок підскок з рівною робочою ногою (дівчата спиною вперед з рівною лівою ногою позаду, хлопці обличчям вперед з рівною лівою ногою попереду).

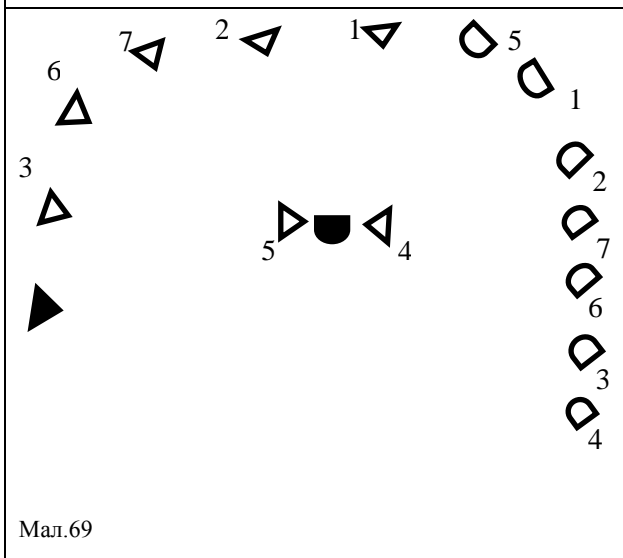
 <p>Мал.62</p>	<p>148 т. Тадеуш і Мікаліна виконують 12 такт комбінації №7(Додаток 1). Всі інші учасники завмирають в позі.</p>
 <p>Мал.63</p>	<p>149-150 т. Мікаліна, починаючи з лівої ноги, рухом pas de basque рухається обличчям в точку залу №4 і хусткою в правій руці малює горизонтальну вісімку. Тадеуш, починаючи з правої ноги, рухом balance відходить спиною в точку залу №4</p>
 <p>Мал.64</p>	<p>151-152 т. всі учасники виконують ключ в повороті (дівчата через ліве плече, хлопці через праве плече). Мікаліна бігунцем добігає до центру площадки і виводить праву руку в I позицію. Тадеуш бігунцем відбігає до ▲3 і ▲4 та стає між ними.</p>
 <p>Мал.65</p>	<p>153-154 т. Мікаліна виконує 2 польських обертаса ▲5 рухається бігунцем по невеликому півколу за годинниковою стрілкою. ▲4 на перший такт кладе ліву руку на праве плече Тадеуша, дивиться на нього і робить pasdebasque з лівої ноги, на другий такт виконує pasdebasque з правої ноги, але дивиться вже на</p>

	<p>Мікаліну.Всі інші учасники на перший такт роблять крок перед собою на праву ногу,права рука в I позицію,на другий такт ліву ногу рівною виводять вбік, права рука переводиться в II позицію.</p>
 <p>Мал.66</p>	<p>155 т. Мікаліна зупиняється з руками в II позиції і через підготовче положення передає хустку з правої руки в ліву. Δ 5 продовжує рухатись бігунцем в точку залу №3. Δ 4 виконує tourdeforce на ліву ногу в точку залу №6. Всі інші учасники роблять крок перед собою на ліву ногу,права рука закривається на талію, а ліва рука відкривається в I позицію.</p>
 <p>Мал.67</p>	<p>156 т.Мікаліна піднімає ліву руку з хусткою в III позицію через бік, Δ 4 робить випад в grandplie на ліву ногу, права нога одночасно виконує rondпо підлозі, руками тягнеться подіагоналі вгору за хусткою. Δ 5 довертається бігунцем, стає по праву руку від Мікаліни та відкриває праву ногу вбік, готуючись до присядки. Всі інші учасники праву ногу рівною виводять вбік, ліва рука переводиться в II позицію.</p>



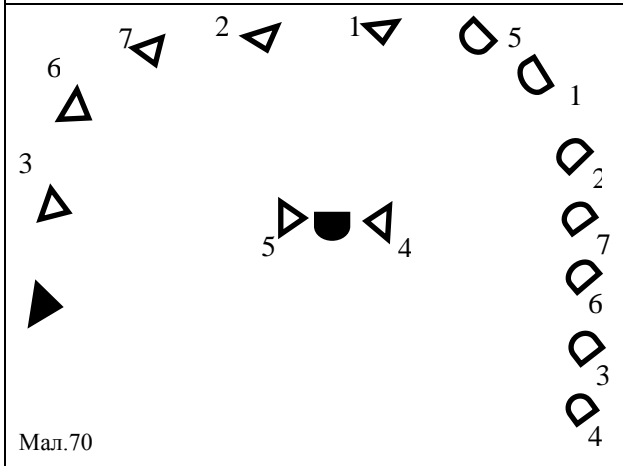
Мал.68

157 т. $\Delta 4$ знаходяться у grandplie, вистрибує догори за хусткою. $\Delta 5$ присідає в plie для стрибка, Мікаліна з хусткою в лівій руці робить перескок з ноги на ногу в правий бік, ставить вільну ліву ногу позаду правої, в цей час ліва рука з хусткою переводиться по півколу вгору на правий бік. Всі інші учасники роблять крок назад на праву ногу, ліва рука закривається на талію, а права рука відкривається в I позицію.



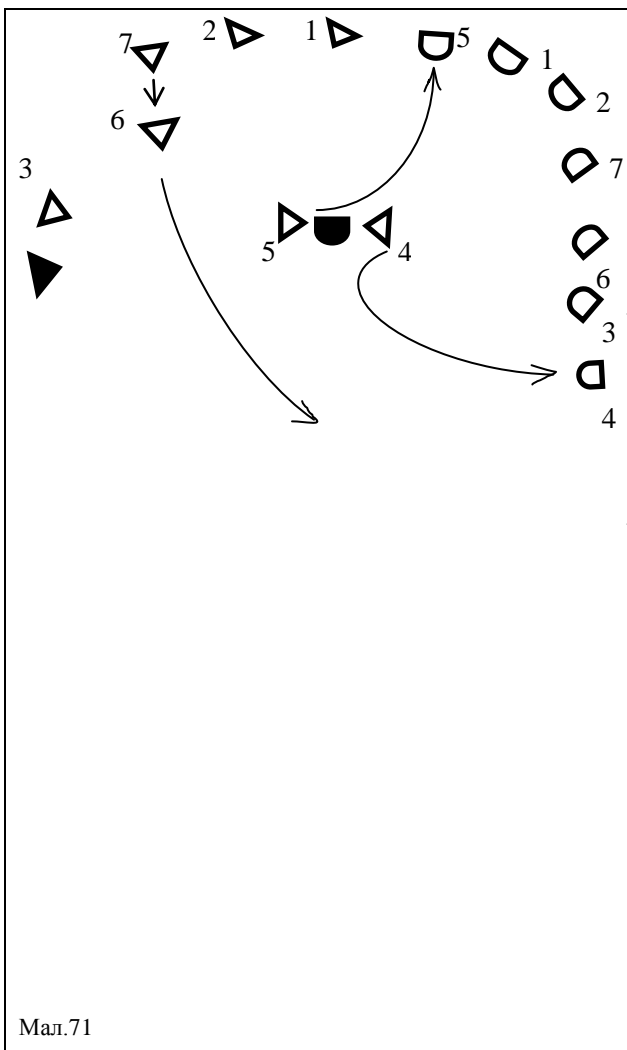
Мал.69

158 т. $\Delta 4$ приземляється після стрибка в demiplie. $\Delta 5$ вистрибує з plie за хусткою. Мікаліна перескакує на інший бік і переносить хустку на інший бік. Всі інші учасники ліву ногу рівною виводять в бік, права рука переводиться в II позицію.



Мал.70

159-160 т. повторити 157-158 т.

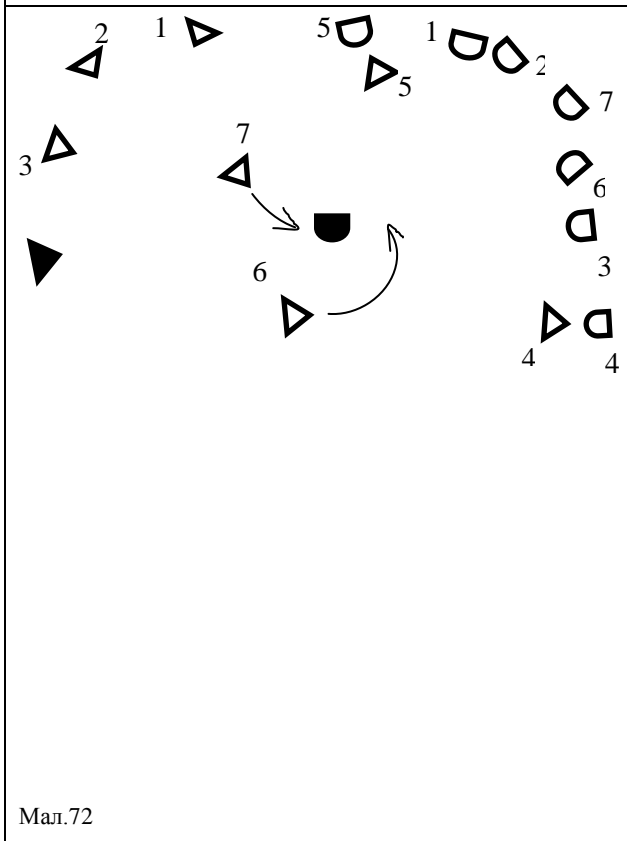


Мал.71

161-162 т. $\blacktriangle 5$ і $\blacktriangle 4$ сплескують долонею об долоню і легкою ходою через ліве плече йдуть до $\blacklozenge 5$ і $\blacklozenge 4$ відповідно.

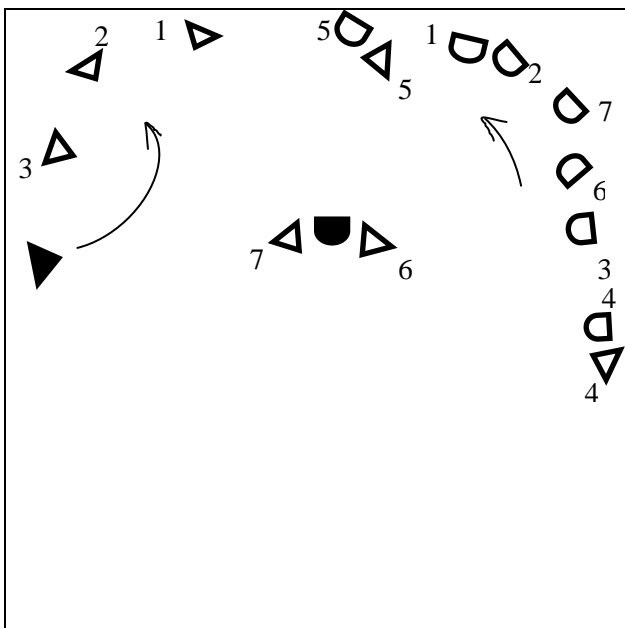
$\blacktriangle 6$ і $\blacktriangle 7$ починають рухатись бігунцем по півколу проти годинникової стрілки.

$\blacktriangle 3$ і $\blacktriangle 1$, коли бачать хлопців, що пробігають повз них, роблять здивовані обличчя та відповідно жестикулюють. Мікаліна повертає голову в бік до хлопців, що рухаються. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.



Мал.72

163-164 т. $\blacktriangle 5$ підходить до $\blacklozenge 5$, запрошує до себе в пару і вона погоджується. $\blacktriangle 4$ підходить до $\blacklozenge 4$, запрошує до себе в пару, вона спочатку дивується, але потім приймає запрошення. $\blacktriangle 6$ і $\blacktriangle 7$ продовжують рухатись по півколу бігунцем і зупиняються ($\blacktriangle 6$ з лівого боку від Мікаліни, а $\blacktriangle 7$ з правого). $\blacktriangle 3$ і $\blacktriangle 1$ продовжують регувати на хлопців в центрі площадки. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.

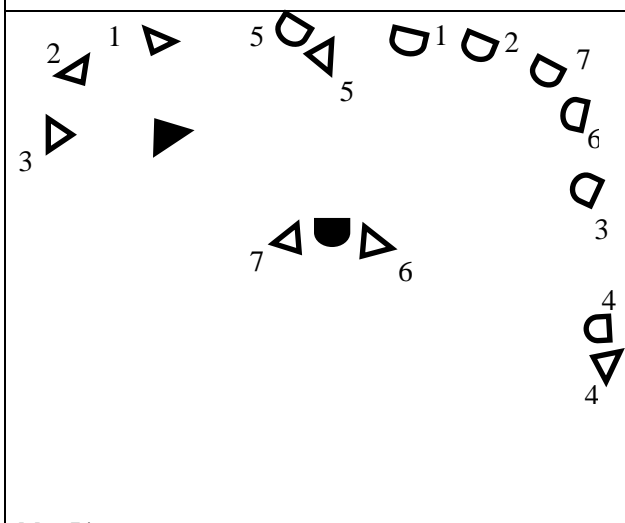


Мал.73

165 т. ▲ 7 подає Мікаліні ліву руку і робить удар ногою об підлогу, Мікаліна звертає на нього увагу.

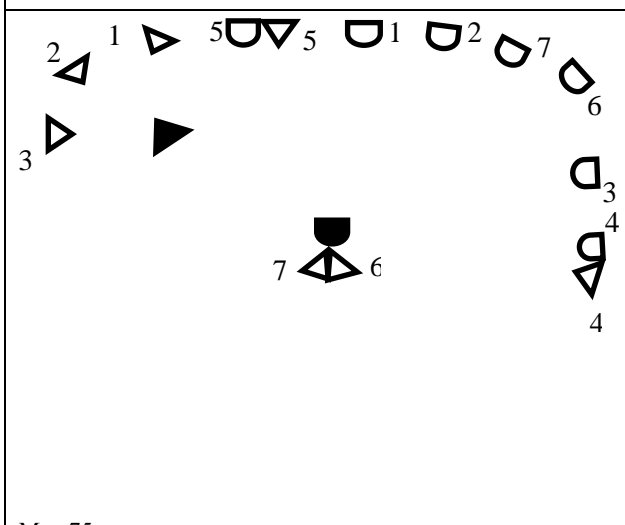
166 т. ▲ 6 подає Мікаліні праву руку і робить удар ногою об підлогу, Мікаліна звертає на нього увагу.

165-166 т. ▲ підходить до ▲ 3, ▲ 2, ▲ 1. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.



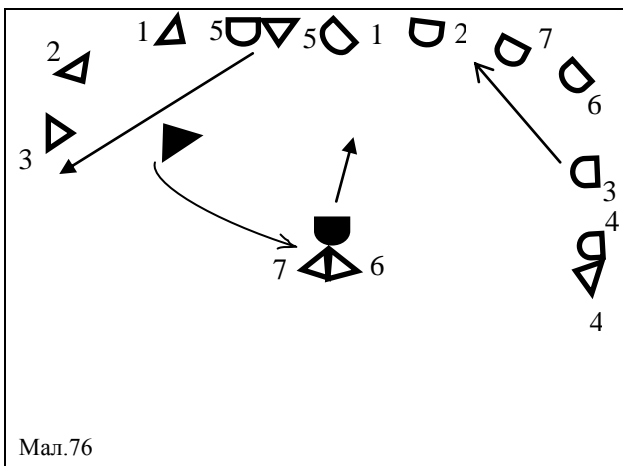
Мал.74

167 т. Мікаліна підкидає хустку як найвище. ▲ 7, ▲ 6 дивляться в гору на хустку та присідають, щоб стрибнути за нею. ▲ погрожує ▲ 3, ▲ 2, ▲ 1 кулаком правої руки. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.



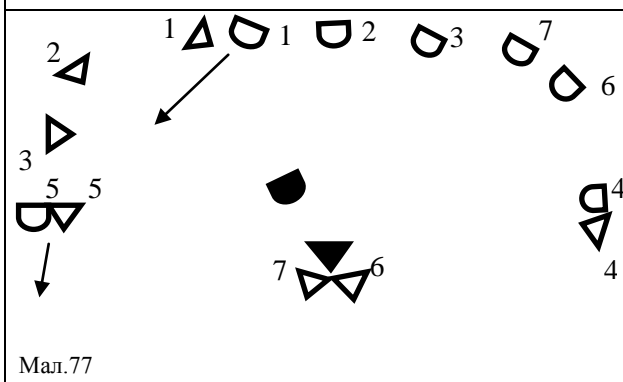
Мал.75

168т. ▲ 7 і ▲ 6 підстрибують за хусткою, але в повітрі зіштовхуються та падають, а хустку ловить Мікаліна. Гадеуш показує рукою хлопцям на Мікаліну і кладе цю руку на себе. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.



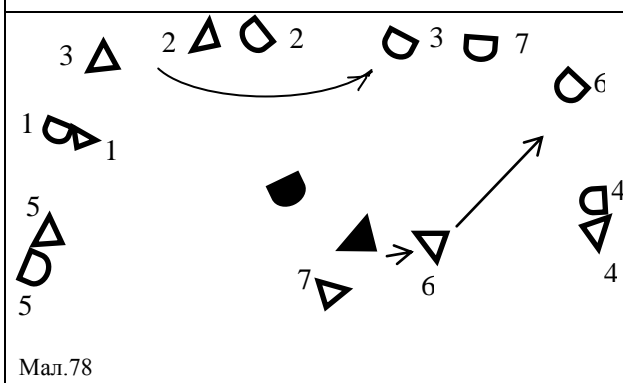
Мал.76

169-170 т. $\Delta 7$ і $\Delta 6$ падають тілом на землю та оговтуються після падіння, Мікаліна відходить трохи назад. Тадеуш швидко підбігає до $\Delta 7$ і $\Delta 6$, щоб дати їм прочуханки. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.



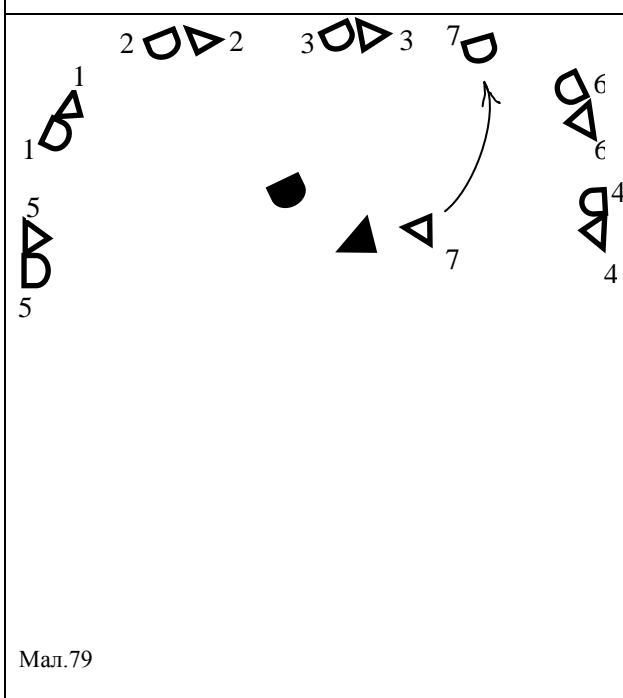
Мал.77

171-172 т. Тадеуш піднімає $\Delta 7$ і $\Delta 6$ за комір. Мікаліна з острахом спостерігає. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.



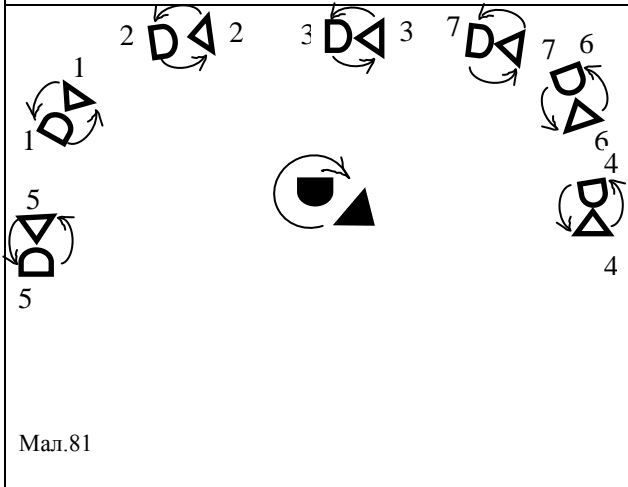
Мал.78

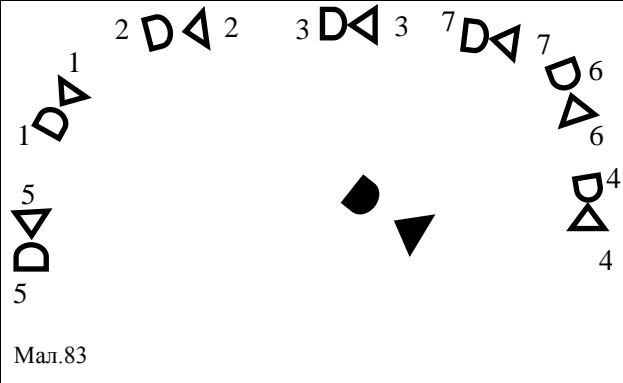
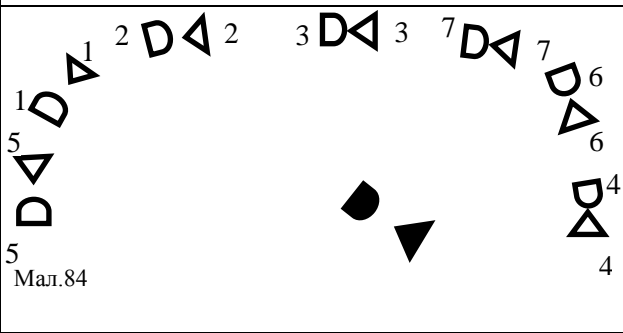
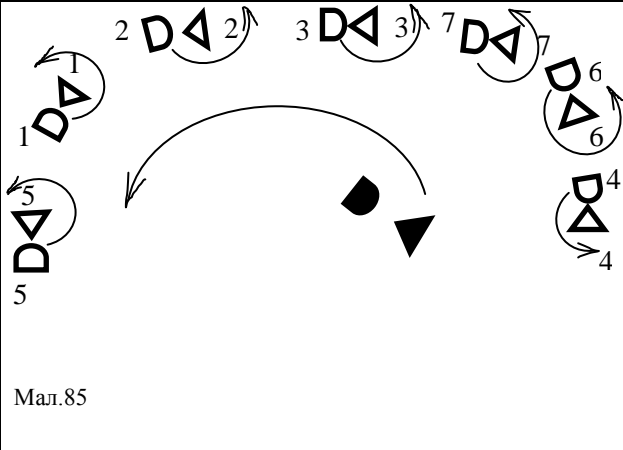
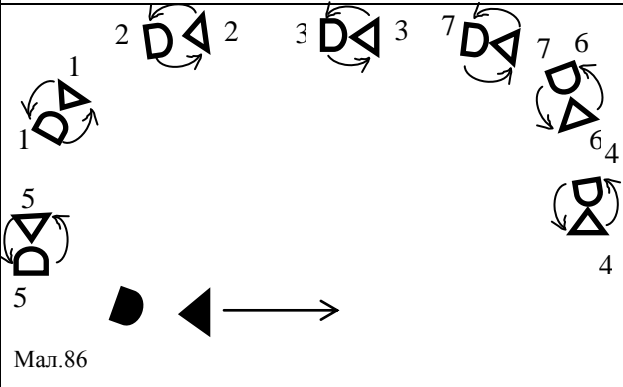
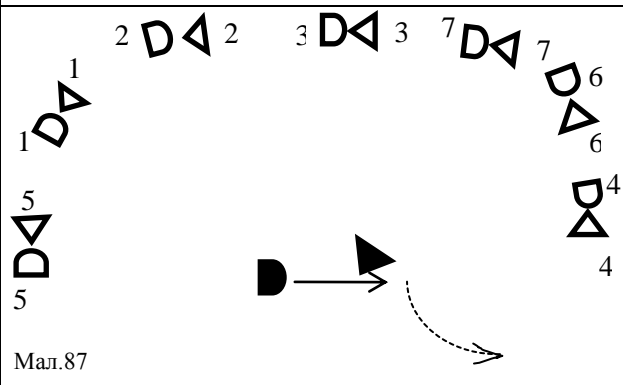
173-174 т. Тадеуш хапає $\Delta 6$ обома руками і відштовхує в точку залу №6. Мікаліна хвилюється. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.



Мал.79

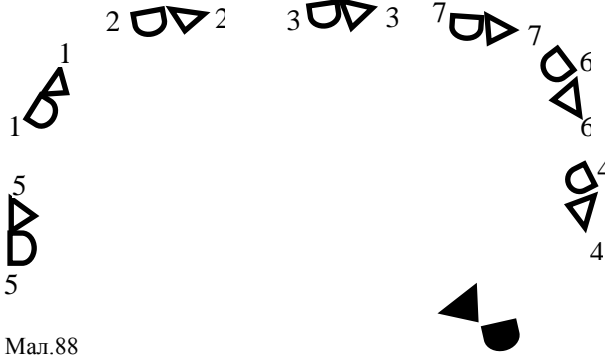
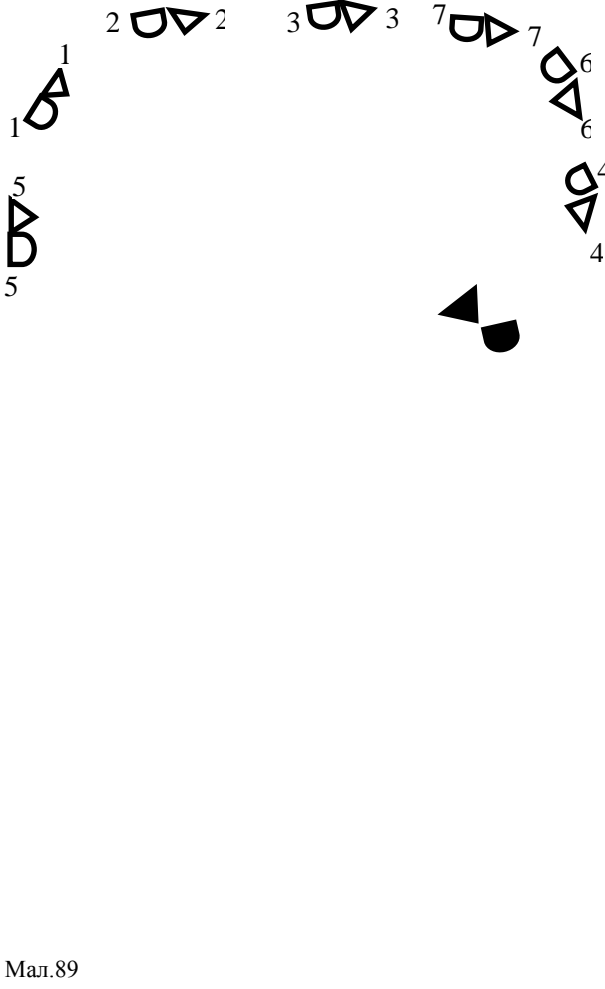
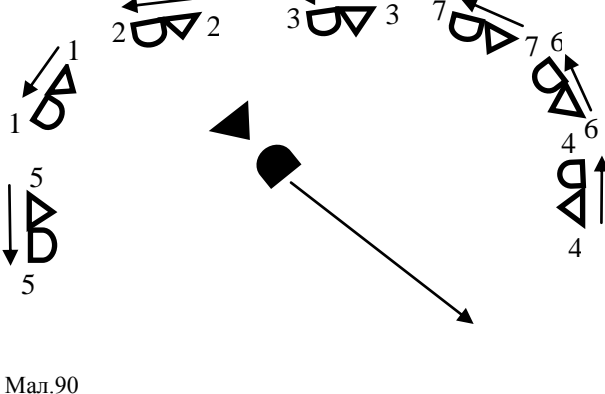
175-176 т. Тадеуш хапає $\Delta 7$ правою рукою, прокручує під рукою за годинниковою стрілкою і відштовхує в точку залу №6. Мікаліна на останній такт відвертається в точку залу №3 і ліву руку з хусткою відводить вбік, ніби закриваючись від Тадеуша. Всі інші учасники звичайним кроком, прогулюючись, просуваються по загальному півколу.

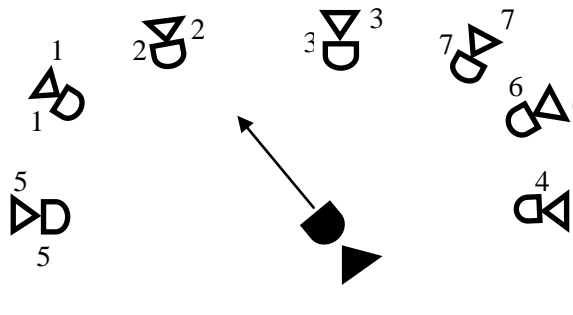
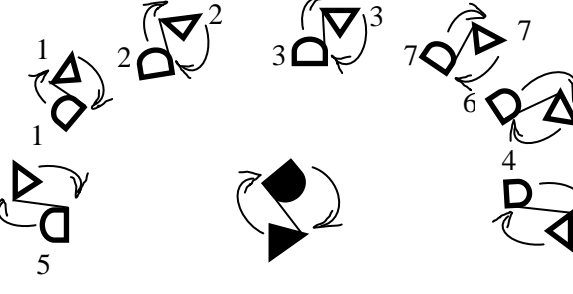
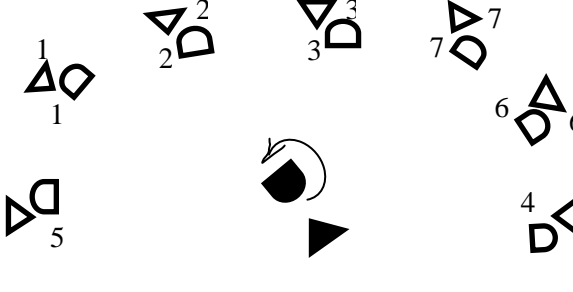
 <p>Мал.80</p>	<p>177 т. Хлопці та дівчата в парах беруться за обидві руки та стають обличчям один до одного. Згинаючи руки в ліктях підходять один до одного. Тадеуш хапає правою рукою хустку Мікаліни та починає робити чоловічий трюк «козу» вправо. Мікаліна повертає на нього голову та міцно тримає хустку в лівій руці.</p> <p>178 т. Пари, розгинаючи руки в ліктях відходять один від одного. Тадеуш продовжує робити чоловічий трюк «козу» вправо. Мікаліна міцно тримає хустку в лівій руці.</p>
 <p>Мал.81</p>	<p>179-180 т. учасники в парах відпускають праві руки і, тримаючись лівими руками, міняються місцями рухом pasdebasque. Тадеуш продовжує робити чоловічий трюк «козу» вправо. Мікаліна міцно тримає хустку в лівій руці.</p>
 <p>Мал.82</p>	<p>181-184 т. повторити 177-180 т.</p>

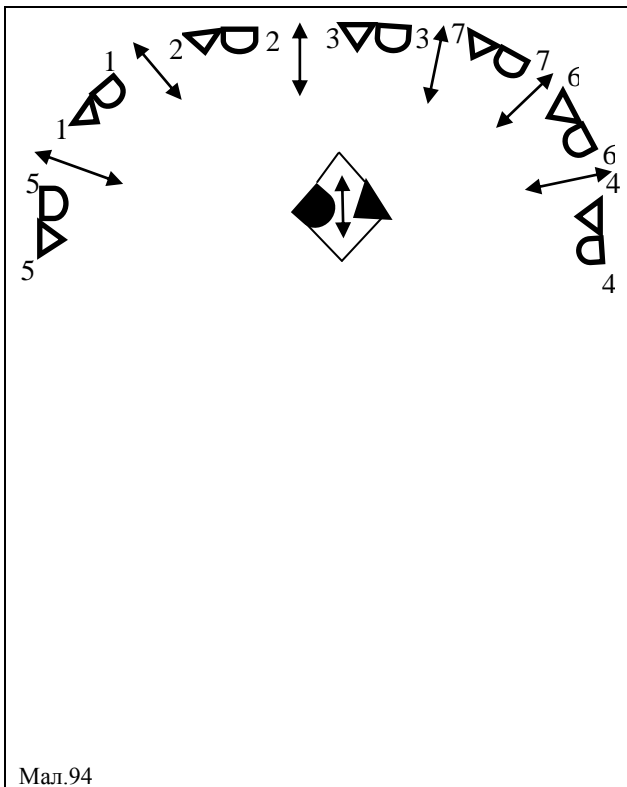
 <p>Мал.83</p>	<p>185 т. повторити 177 т.</p> <p>186 т. учасники в парах відривають праві руки, роблять крок один від одного і піднімають вільніруки в III позицію, голова повернута один до одного. Тадеуш забирає хустку з руки Мікаліни.</p>
 <p>Мал.84</p>	<p>187-190 т. учасники в парах виконують 1-4 такт комбінації №8 (Додаток 1). Мікаліна намагається відібрати свою хустку. Тадеуш дражнить Мікаліну та не віддає їй хустку.</p>
 <p>Мал.85</p>	<p>191-194 т. учасники в парах виконують 5-8 такт комбінації №8 (Додаток 1). Тадеуш робить випад спочатку вправо з хусткою в правій руці, потім вліво. І зухвало піднявши руку вгору, прогулюється по півколу. Мікаліна намагається відібрати свою хустку.</p>
 <p>Мал.86</p>	<p>195-198 т. учасники в парах виконують 9-12 такт комбінації №8 (Додаток 1). Тадеуш рухається спиною в точку залу №7 по передньому плану площадки pasbalance. Мікаліна рухається обличчям в точку залу №7 pasdebasque.</p>
 <p>Мал.87</p>	<p>199-202 т. учасники в парах виконують 13-16 такт комбінації №8 (Додаток 1). Мікаліна вихоплює свою хустку з рук Тадеуша і бігунцем рухається в точку залу №8. Тадеуш розгублюється, але все ж таки наздоганяє Мікаліну.</p>

Третя частина

Муз.розмір 3/4

 <p>Мал.88</p>	<p>203-204 т. хлопці та дівчата в парах тримаються за руки і поступово переносять вагу тіла з однієї ноги на іншу. Спочатку вліво, потім вправо. Мікаліна повільно підіймає голову вгору. Тадеуш повільно кладе руки на плечі дівчини.</p>
 <p>Мал.89</p>	<p>205 т. Мікаліна повертається вліво обличчям до хлопця і робить крок лівою ногою вбік, Тадеуш робить випад на ліву ногу, перегороджуючи дівчині шлях.</p> <p>206 т. Мікаліна робить крок правою ногою вправо, намагаючись обійти хлопця, а Тадеуш робить випад на праву ногу.</p> <p>207-208 т. повертаючись через ліве плече, Мікаліна стрімко рухається сценічним бігом у центр зали. Тадеуш стрімко рухається сценічним бігом за дівчиною у центр зали з лівої ноги, знову зупиняючи її.</p> <p>205-208 т. хлопці та дівчата в імпровізаційному характері спілкуються між собою та з парами поруч.</p>
 <p>Мал.90</p>	<p>209 т. в парах дівчата тримають руки за головою, хлопці руки на талії у дівчат, стоячи позаду них. Разом переносять вагу на праву ногу, корпус поступово переводиться в точку залу №2.</p> <p>210 т. в парах учасники переносять вагу корпусу на ліву ногу, корпус поступово переводиться в точку залу № 8.</p>

	<p>209-210 т. Мікаліна стрімко рухається сценічним бігом у точку залу №8. Тадеуш сценічним бігом рухається за дівчиною і стає перед нею.</p>
 <p>Мал.91</p>	<p>211-212 т. дівчата і хлопці в парах повторюють 7-8 такт. Тадеуш обережно обіймає Мікаліну, але вона відштовхує його. 213-214 т. дівчата підіймають руки в III позицію allonge, хлопці фіксують положення. Мікаліна робить 2 повільних кроки спиною назад в точку залу №4, починаючи з лівої ноги, до центру площадки (1 крок – 1 такт). Тадеуш робить 2 повільних кроки обличчям вперед в точку залу №4, починаючи з правої ноги, до центру площадки (1 крок – 1 такт).</p>
 <p>Мал.92</p>	<p>215-216 т. всі учасники, беруть один одного правою рукою за праву руку, тримаючись за кисті, ліва рука знаходиться в III позиції allonge і дрібним сценічним бігом пари обертаються по маленькому колу, за годинниковою стрілкою.</p>
 <p>Мал.93</p>	<p>217-218 т. хлопці впевнено стоять на двох ногах, руки знаходяться на спині у дівчат. Дівчата стоять обличчям до хлопців, руками обіймаючи їх за плечі, голова на плечі у хлопця і повернута в лівий бік. 217 т. Мікаліна робить soutenu вліво. 218 т. Тадеуш кладе праву руку до серця, ліва вздовж корпусу. Нахиляє голову з додаванням невеликого нахилу корпусу.</p>

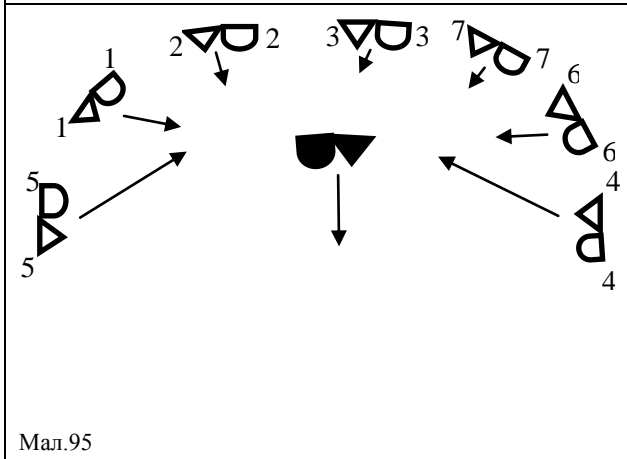


Мал.94

219-221 т. пари наближаються одна до одної, тримаються за руки в парах, стоячи у півколі, обличчям у центр. Роблять 3 сценічні кроки вперед, 3 сценічні кроки назад.

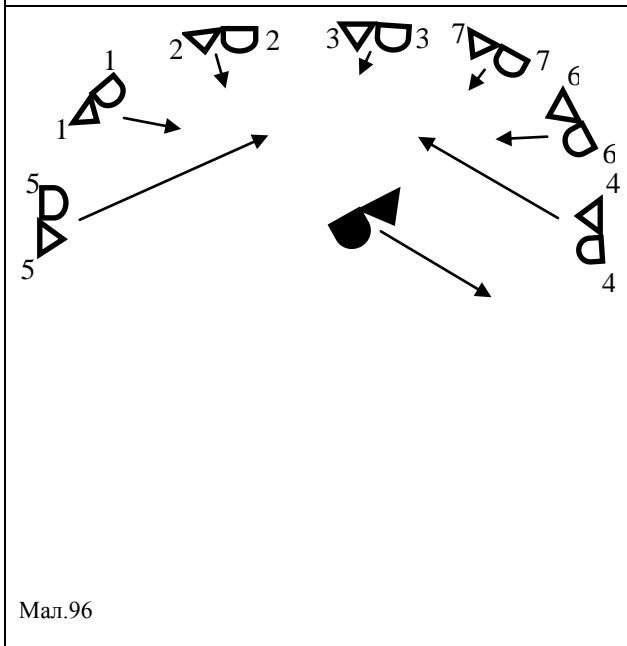
219 т. Тадеуш і Мікаліна, взявшись за руки в парі, підіймають другу руку через сторону вгору та беруться ними перед собою на рівні I позиції.

220-221 т. Тадеуш та Мікаліна, стоячи пліч о пліч, обличчям у точку залу №1, тримаючись (дівчина правою рукою, хлопець лівою рукою) перед собою, відходять назад у точку залу №5 дрібним сценічним кроком. Руки переводяться з I позиції в III і далі в II позицію рук.



Мал.95








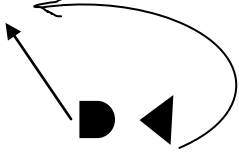








222 т. пари сценічним кроком сходяться в малюнок. Тадеуш і Мікаліна, стоячи пліч о пліч і тримаючись (дівчина лівою, хлопець правою) руками, дивляться у точку залу №1. Виводячи праву ногу в сторону на 90°, переводять її за допомогою demi-rondna рівні 90° зі скороченою стопою і опускають ногу вниз.

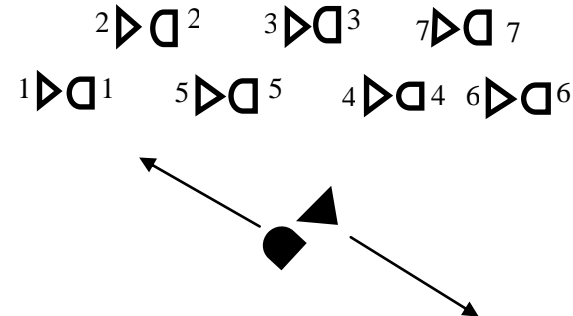
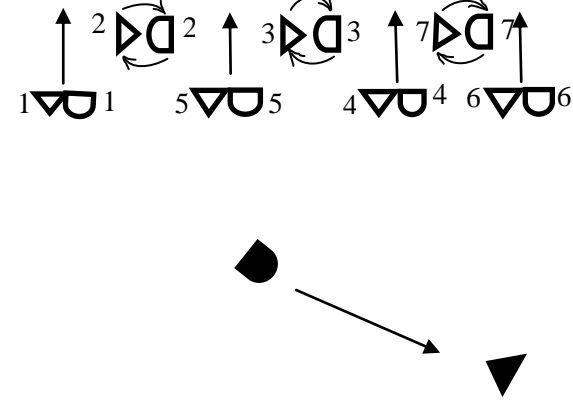


Мал.96

223-224 т. пари сценічним кроком продовжують рухатись в малюнок.

223 т. Тадеуш і Мікаліна стоять пліч о пліч. Права рука хлопця тримає дівчину, ліва рука відкрита в сторону. Права рука дівчини тримає ліву руку хлопця, ліва рука на правому плечі хлопця. Обидва стоять обличчям в точку залу №8. Роблять крок на ліву ногу. Правою ногою роблять grandbattement вперед на 90° зі скороченою стопою і опускають вниз, переносять на неї вагу тіла, виносять назад ліву ногу і опускаються на ліве коліно. 224 т. повторити 223 такт, після чого швидко

	<p>піднятись і зібрати ноги.</p>
<p>2  2 3  3 7  7</p> <p>1  1 5  5 4  4 6  6</p>  <p>Мал.97</p>	<p>225-226 т. пари тримаються за руки, стоячи пліч о пліч. Переносять вагу тіла на праву ногу, потім на ліву ногу. Мікаліна виконує tourchaîneвліво в точку залу №4, робить 5 обертів, зупиняється і робить крок правою ногою вперед до партнера у точку залу №7. Тадеуш сценічним кроком рухається по півколу, вертаючись до дівчини.</p>
<p>2  2 3  3 7  7</p> <p>1  1 5  5 4  4 6  6</p> 	<p>227 т. хлопці беруть дівчат за плечі, дівчата підіймають голову разом з плечима.</p> <p>228 т. дівчата, опускаючи плечі, виводять руки по діагоналі вперед до хлопців, а хлопці, тримаючись за плечі дівчат, виводять назад ліву ногу прийомом battement tendu'яткою назад і сідають на правій опорній нозі у demiplie.</p> <p>227-228 т. пара Тадеуш і Мікаліна обертається за годинниковою стрілкою. Хлопець тримає праву руку на талії дівчини, сидить у demiplie на правій опорній нозі, а стопою лівої ноги відштовхується від підлоги, ліва рука хлопця у III заниженій позиції тильною стороною долоні до себе. Дівчина тримає праву руку в заниженій III позиції тильною стороною долоні до себе, а ліву руку тримає під правою рукою хлопця, допомагаючи йому виконувати оберт.</p>

<p>Мал.98</p>	<p>Дрібно перебирає ногами.</p>
<p>Мал.99</p>  <p>1▷D1 2▷D2 3▷D3 4▷D4 5▷D5 6▷D6 7▷D7</p>	<p>229 т. дівчата нахиляють корпус вперед, щоб руки з хлопцями були натягнуті. Потім повертаються у звичайне положення та повертають корпус в точку залу №1. Ліва рука через I позицію відводиться в III позицію, права нога прийомом <i>battementtendu</i> відкривається в сторону. Мікаліна дрібним сценічним кроком прямує в точку залу №4. Руки через I відкриваються в II позицію. Тадеуш дрібним сценічним кроком прямує в точку залу №8. Руки через I позицію відкриваються в II.</p>
<p>Мал.100</p>  <p>1∇U1 2▷D2 3▷D3 4∇U4 5∇U5 6∇U6 7▷D7</p>	<p>230-231 т. пари 2,3,7 роблять оберт в парі за годинниковою стрілкою. Пари 1,5,4,6 сходяться в одну лінію спиною в точку залу №5 сценічним кроком. Мікаліна підбігає до хлопця в точку залу №8 сценічним бігом, кладе долоні йому на плечі і робить підскок. Тадеуш стоїть обличчям в точку залу №4, підхоплює дівчину за стегна і підіймає над головою, робить повний оберт вправо і ставить її на підлогу. Дівчина під час обертину ноги тримає зігнуті у колінах.</p>

1 2 5 3 4 7 6

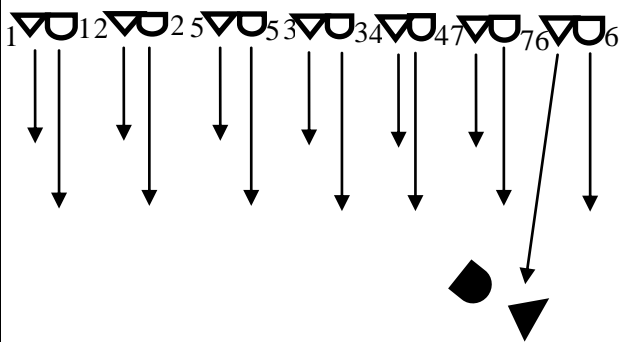


232 т. пари роблять крок один від одного в сторону, тримаючись за руки (у дівчат права рука, у хлопців ліва рука), а іншу руку в сторону і вгору, обличчям в точку залу №1.

Після підтримки Тадеуш ставить Мікаліну на підлогу. Вони разом роблять grandplie по VI позиції обличчям один до одного, руки хлопець кладе на талію дівчини, руки дівчини на плечах у хлопця. Тадеуш і Мікаліна наближаються вустами один до одного.

Четверта частина

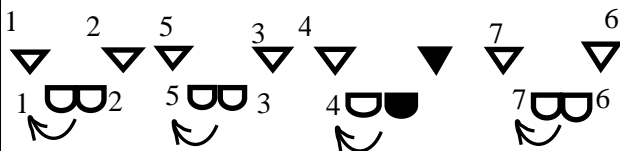
Муз.розмір 3/4



Мал.102

233-236т. Δ 6 підходить до Тадеуша та Мікаліни і лякає їх. Пара піднімається з grandplie. Всі інші учасники в імпровізаційній манері розмовляють один з одним та озираються на нову пару.

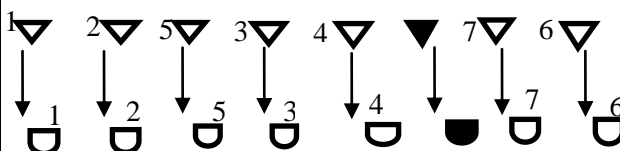
237-244т. лінія учасників починає рухатись зальотним бігом, починаючи з правої ноги. Дівчата перебудовуються в лінію попереду хлопців, а пара Тадеуш і Мікаліна стають в лінії між учасниками.



Мал.103

245-248т. Дівчата, об'єднавшись в пари і поклавши одна одній руку на талію, бігунцем рухаються в парі за годинниковою стрілкою. В цей час юнаки роблять удар правою ногою по підлозі і почерзі відкривають то одну руку, то іншу в III позицію.

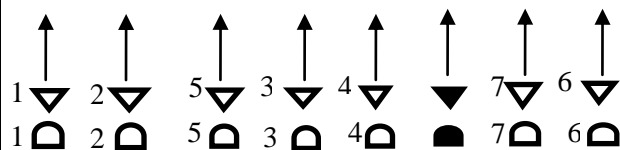
249-252т. Дівчата повторюють 245-248т. в іншому напрямку. Хлопці продовжують робити удар ногою по підлозі з роботою рук.



Мал.104

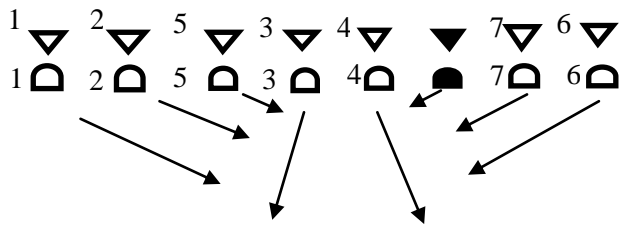
253-254т. Юнаки піходять до дівчат з правого боку та подають праву руку.

255-256т. Дівчата повертаються до хлопців через праве плече та кладуть свої руки на руки хлопців.



Мал.105

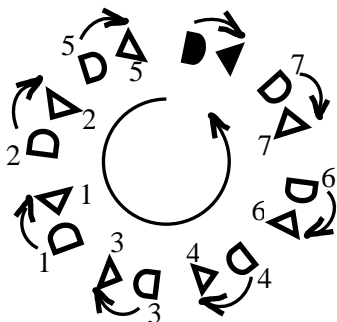
257-260т. Юнаки, тримаючи дівчат за руки, спиною відходять на задню частину площадки бігунцем однією лінією.



Мал.106

261-264т. Дівчата оббігають бігунцем юнаків на задній частині площадки. Юнаки виконують balance в право, а потім вліво.

265-268т. Юнаки та дівчата в парах розбігаються основним кроком Обереку на наступну фігуру.

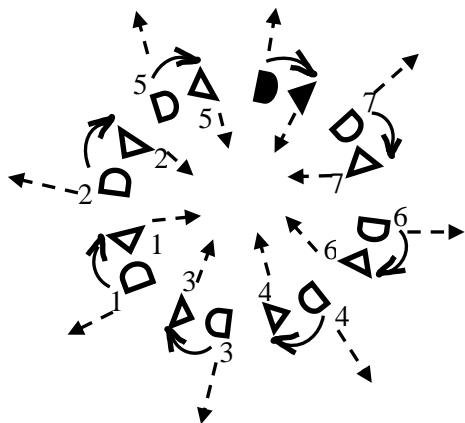


Мал.107

269-270т. Юнаки та дівчата, тримаються правими руками за талію одне одного, а лівими руками за лікті. Крутяться за годинниковою стрілкою потрійним бігом та почерзі виконують tombe на праву ногу і rond лівою ногою.

271-272т. Пари продовжують поворот потрійним бігом. Ліві руки піднімають в III позицію та з'єднуються вгорі.

273-276т. Повторюють 269-272т.



Мал.108

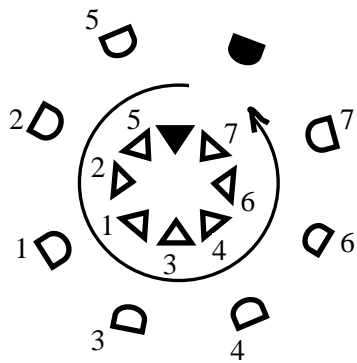
277-278т. Дівчата і хлопці, стоячи обличчям один до одного, виконують 2 balance, починаючи в лівий бік. Руки відкриваються у відповідний бік руху в занижену II позицію.

279-280т. Хлопці та дівчата виконують soutenu в лівий бік. Руки піднімаються в III позицію та опускаються вниз через II позицію.

281-282т. Дівчата і хлопці беруться лівими руками та міняються місцями. Дівчата бігунцем стають на місце хлопців, хлопці роблять крок на ліву ногу та виконують голубець.

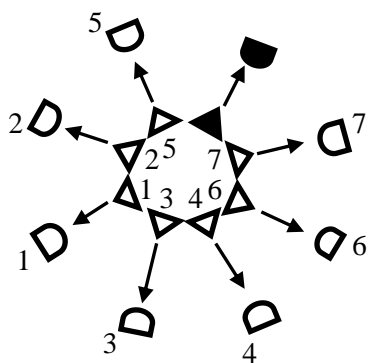
283т. Хлопці бігунцем заходять у внутрішнє коло, дівчата бігунцем формують зовнішнє коло.

284т. Всі учасники виконують ключ з подвійним ударом підборами.



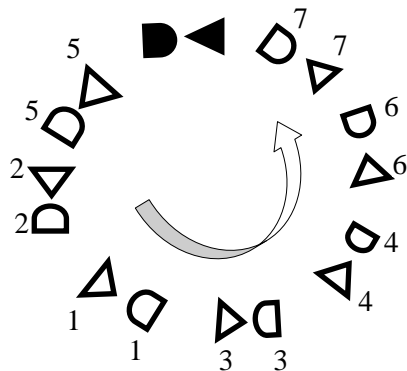
Мал.109

285-291т. Хлопці беруться за руки та бігунцем рухаються проти годинникової стрілки. Дівчата виконують обертання на місці в правий бік- зіскок на обидві ноги, руки відкриваються в занижену II позицію, далі руки закриваються на талію і виконується оберт на правій нозі.



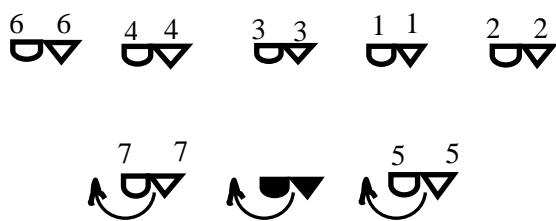
Мал.110

292т. Хлопці підбігають до своїх дівчат, які завершують останній оберт, та стають до пари.



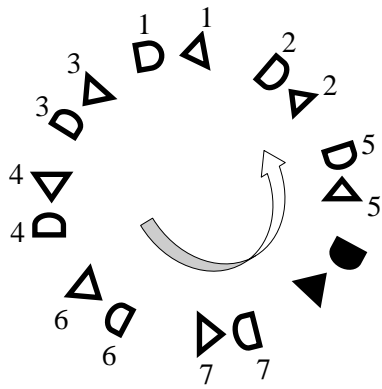
Мал.111

293-300т. Хлопці та дівчата в парах виконують комбінацію №9 (Додаток 1), просуваючись по колу проти годинникової стрілки.



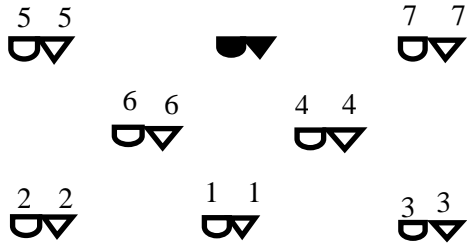
Мал.112

301-316 т. $\triangle \cup 7$, $\triangle \cup 5$, $\blacktriangle \cup \bullet$ в парах виконують комбінацію №10 (Додаток 1) на передній частині площадки. Інші учасники стоять в одній лінії на центрі площадки в парах (хлопець з лівого боку від дівчини), тримаючи руки на талії один одного, а вільні руки піднімаються на 2 такти до III позиції, та опускаються вниз за 2 такти через II позицію.



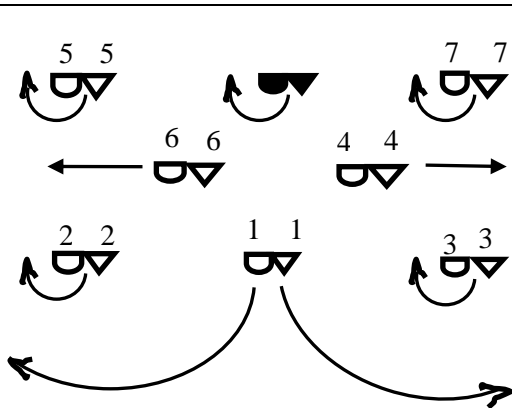
Мал.113

317-332т. Хлопці та дівчата в парах виконують комбінацію №11 (Додаток 1), просуваючись по колу проти годинникової стрілки.



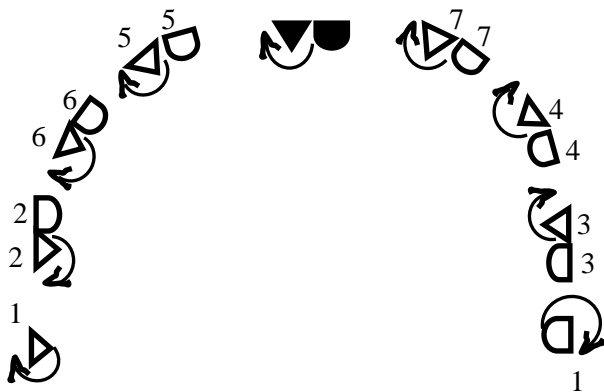
Мал.114

333-336т. Хлопці та дівчата повторюють двічі 5-6 такт комбінації №11 (Додаток 1), але обличчям в точку залу №1.



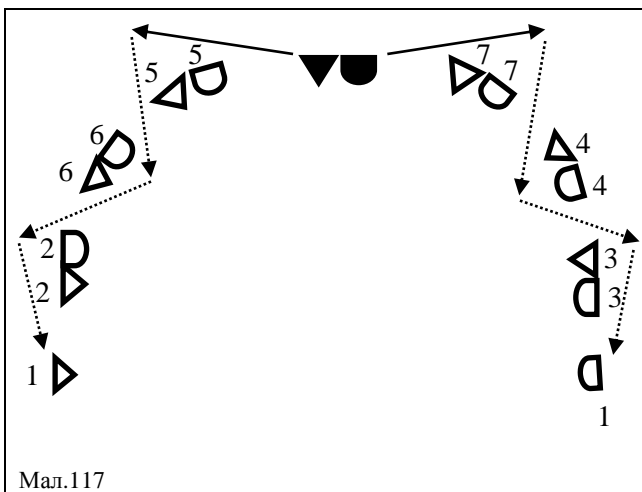
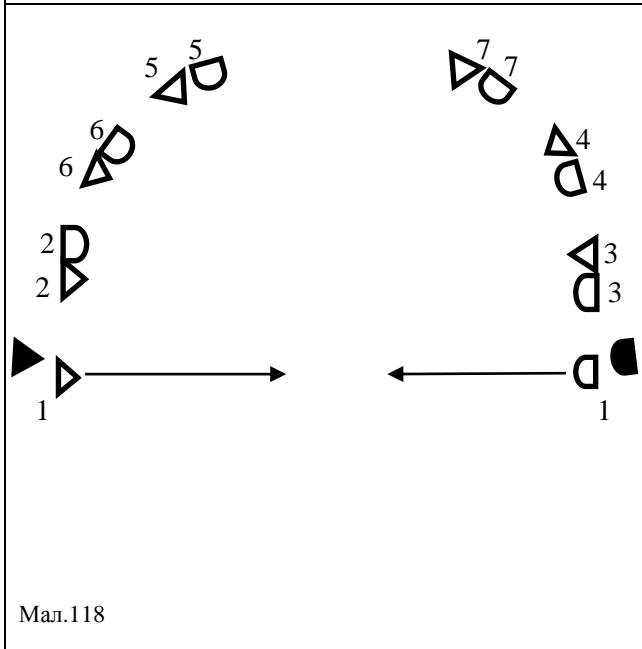

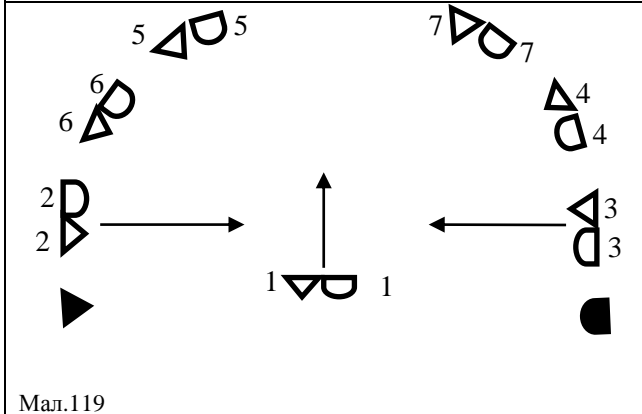




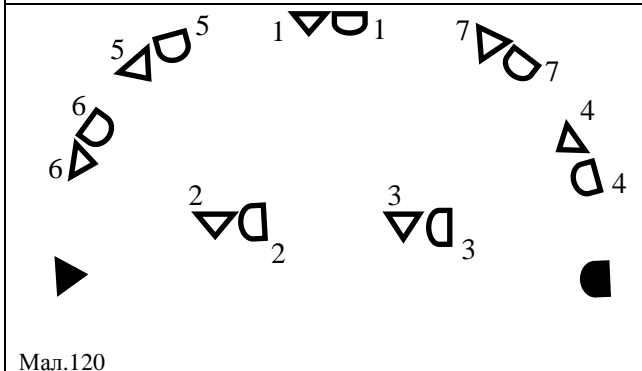




Мал.115

337-340т. Пари $\Delta\circ 5, \Delta\circ 2$ повертаються спиною та рухаються зальотним кроком в точку залу №3. Пари $\Delta\circ 7, \Delta\circ$ повертаються спиною та рухаються зальотним кроком в точку залу №7. $\circ 1$ зальотним кроком рухається обличчям в точку залу №2. Δ зальотним кроком рухається обличчям в точку залу №8. Інші учасники теж зальотним кроком відходять трохи назад і разом з іншими учасниками формують півколо.

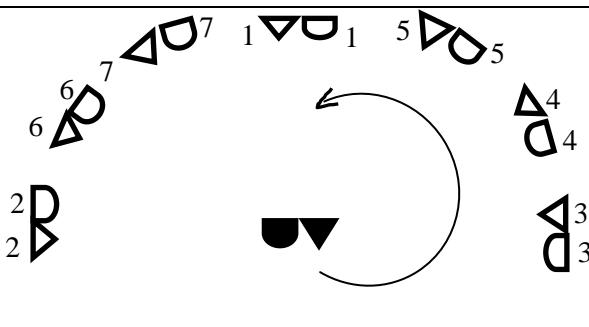
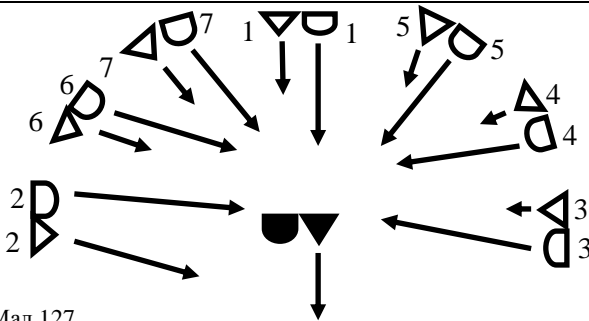
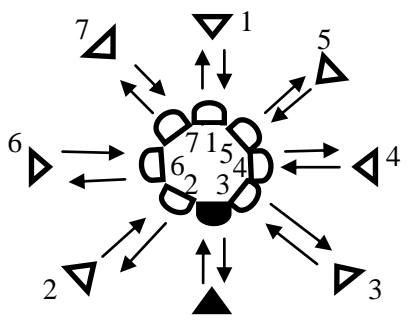
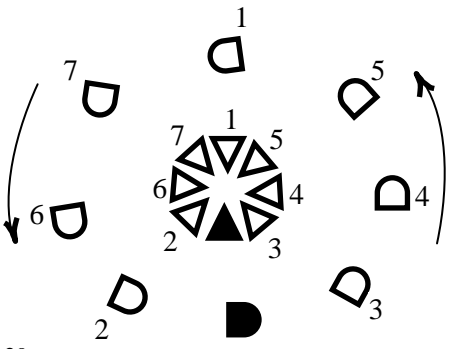
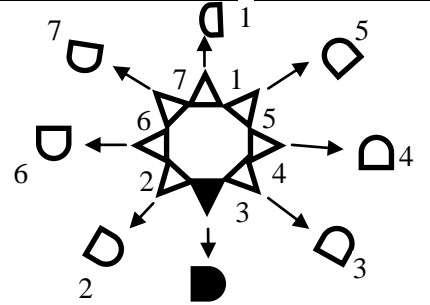


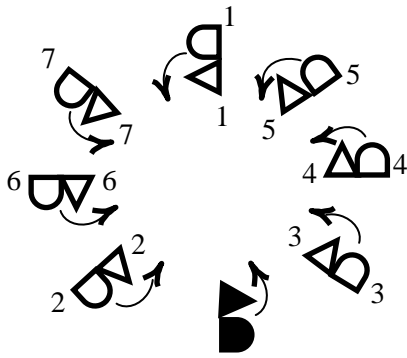
Мал.116

341-344т. Хлопці та дівчата в парах виконують комбінацію №12 (Додаток 1).

 <p>Мал.117</p>	<p>345-352т. Тадеуш та Мікаліна бігунцем рухаються в різні сторони, оббігаючи інші пари, доки не дійдуть до крайніх учасників. Вони виштовхують їх на центр площадки, щоб знову об'єднати їх в пару. Інші учасники в парах (хлопець з правого боку від дівчини), тримаючи руки на талії один одного, а вільні руки піднімаються на 2 такти до III позиції, та опускаються вниз за 2 такти через II позицію.</p>
 <p>Мал.118</p>	<p>353-354т.  1 тріолью з відкиданням ноги назад зустрічаються на центрі площадки. 355-358т. зустрівшись, пара береться за руки в положення «човник». На 1 такт роблять зіскок на обидві ноги в ліву сторону і біг на місці, починаючи на праву ногу. На 2 такт повторюють те ж саме в правий бік. На 3 та 4 такт дівчина та хлопець продовжують робити зіскок з бігом, але дівчина робить це в повороті. Хлопець тримає правою рукою ліву руку дівчини. Інші учасники виконують 1-6 такт комбінації №13 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.119</p>	<p>359-360т.   1 тріолью відходять назад.   3 тріолью виходять на центр площадки. Інші учасники виконують 7-8 такт комбінації №13 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.120</p>	<p>361-368т.   2,   3 виконують комбінацію №14 (Додаток 1). Інші учасники в парах (хлопець з правого боку від дівчини), тримаючи руки на талії один одного, а вільні руки піднімаються на 2 такти до III позиції, та опускаються вниз за 2 такти через II позицію.</p>

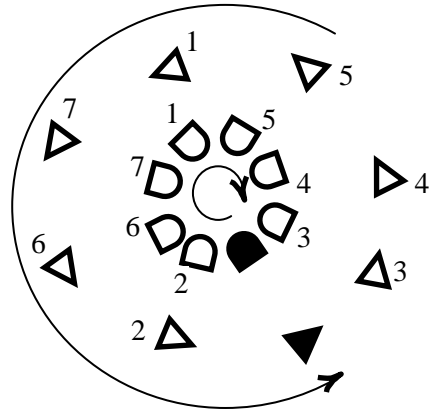
<p>Мал.121</p>	<p>369-370т. $\Delta\Omega$ 2 бігунцем відходить в точку залу №3, $\Delta\Omega$ 3 бігунцем відходить в точку залу №7. $\Delta\Omega$ 5 по діагоналі рухаються бігунцем в точку залу №8. $\Delta\Omega$ 7 по діагоналі рухаються бігунцем в точку залу №2. Інші учасники виконують 1-2 такт комбінації №13 (Додаток 1).</p>
<p>Мал.122</p>	<p>371-378т. $\Delta\Omega$, $\Delta\Omega$ виконують комбінацію №15(Додаток 1). Інші учасники в парах (хлопець з правого боку від дівчини), тримаючи руки на талії один одного, а вільні руки піднімаються на 2 такти до III позиції, та опускаються вниз за 2 такти через II позицію.</p>
<p>Мал.123</p>	<p>379-380т. $\Delta\Omega$ 7 бігунцем відходить в точку залу №4, $\Delta\Omega$ 5 бігунцем відходить в точку залу №6. Інші учасники в парах (хлопець з правого боку від дівчини), тримаючи руки на талії один одного, а вільні руки піднімаються на 2 такти до III позиції, та опускаються вниз за 2 такти через II позицію.</p>
<p>Мал.124</p>	<p>381-383т. Тадеуш та Мікаліна бігунцем по передньому плану площадки прямують один до одного. 384т. Хлопець та дівчина міняються місцями, дівчина довертається обличчям в точку залу №1. Інші учасники в імпровізаційній манері спілкуються один з одним.</p>
<p>Мал.125</p>	<p>385-388т. Тадеуш та Мікаліна бігунцем рухаються спиною в точку залу №5. Всі інші учасники продовжують в імпровізаційній манері спілкуватися один з одним.</p>

 <p>Мал.126</p>	<p>389-404т. Тадеуш та Мікаліна виконують комбінацію №16 (Додаток 1). Всі інші учасники продовжують в імпровізаційній манері спілкуватися один з одним.</p>
 <p>Мал.127</p>	<p>405-408т. Юнаки та дівчата бігунцем перебудовуються на два кола. Зовнішнє - хлопці обличчям в центр, внутрішнє – дівчата обличчям із кола. Тадеуш бігунцем рухається в точку залу №1 та повертається обличчям в коло через праве плече. Мікаліна на місці робить тріоль.</p>
 <p>Мал.128</p>	<p>409-410т. Дівчата потрійним кроком трохи звужують внутрішнє коло, тримаючи руками спідницю по боках. Хлопці потрійним кроком трохи розширюють зовнішнє коло, відкриваючи руки в II позицію. 411-412т. Продовжуючи рухатись потрійним кроком, хлопці та дівчата міняються місцями, проходячи повз один одного правими плечима. Юнаки заходять в центр.</p>
 <p>Мал.129</p>	<p>413-420т. Дівчата рухаються по колу проти годинникової стрілки тріолью з відкиданням ноги назад, тримаючи руки по боках спідниці. Юнаки в центрі, тримаючись за руки, виконують комбінацію №17 (Додаток 1).</p>
 <p>Мал.130</p>	<p>421-422т. Хлопці виходять з центрального кола в напрямку дівчат, роблячи крок-підскок. Дівчата стоять обличчям по лінії кола проти годинникової стрілки та роблять крок на праву ногу і підставляють до неї ліву, а потім навпаки в лівий бік.</p>



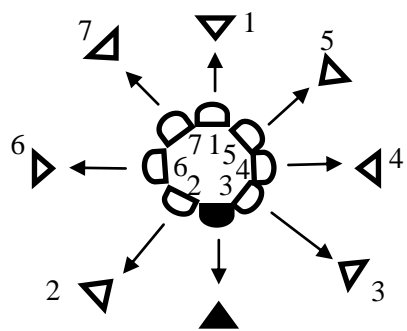
Мал.131

423-424т. Хлопці правою рукою беруть дівчат за талію та переносять їх із зовнішнього кола у внутрішнє, повертаючись на 180° проти годинникової стрілки. Дівчата роблять зіскок на обидві ноги та в стрибку підгинають ноги під час підтримки. Права рука дівчат знаходиться в III позиції.



Мал.132

425-432т. Дівчата обличчям в центр, тримаючись за руки, виконують тріоль з відкиданням ноги назад і просуваються по колу вліво. Хлопці рухаються по лінії кола проти годинникової стрілки та виконують комбінацію з чергуванням стрибка на правій нозі (ліва позаду на sou-de-pied) обличчям із кола та paschasse обличчям в центр кола. Руки весь час тримають края кафтана, відкриваючись в III та II позицію на стрибку, та закриваючись в I позицію на paschasse.
433-436т. Дівчата, продовжуючи робити тріоль з відкиданням ноги назад, повертаються через праве плече обличчям із кола. Хлопці продовжують робити комбінацію.



Мал.133

437-438т. Дівчата, продовжуючи робити тріоль з відкиданням ноги назад, підходять до хлопців. Хлопці роблять тріоль з відкиданням ноги назад на місці.
439т. Дівчата та хлопці стають в пару (дівчата кладуть руки на плечі хлопцям, юнаки- на талію дівчат) та присідають перед виконанням підтримки.
440-443т. Юнаки піднімають дівчину над головою. Дівчата підгинають ноги в колінах та перехиляють корпус вперед і вниз.
444т. Хлопці повільно опускають дівчат на підлогу.

	<p>445-448т. Пари бігунцем розходяться на дві лінії.</p>
<p>Мал.134</p>	
	<p>449-452т. Пари в лініях виконують 1-4 такт комбінації №18 (Додаток 1).</p>
<p>Мал.135</p>	
	<p>453-456т. Пари в лініях виконують 5-8 такт комбінації №18 (Додаток 1).</p>
<p>Мал.136</p>	
	<p>457-464т. Пари в лініях виконують 9-16 такт комбінації №18 (Додаток 1).</p>
<p>Мал.137</p>	
	<p>465-468т. Пари в лініях виконують 17-20 комбінації №18 (Додаток 1).</p>
<p>Мал.138</p>	
	<p>469-476т. Пари в лініях виконують 21-28 такт комбінації №18 (Додаток 1).</p>
<p>Мал.139</p>	

ВИСНОВКИ

Таким чином, у ході кваліфікаційного дослідження, була визначена та проаналізована танцювальна культура Польщі, особливості її трансформації у рустикальних, елітарних та професійних втіленнях. Розглянуто теоретичні основи своєрідності танцювальної культури Польщі та специфіка принципів сценічної обробки танцювального фольклору, виявлені особливості польського музичного фольклору, прослідкували інтерпретацію польського танцю на театральних сценах, проаналізували збереження національної хореографічної спадщини в репертуарах польських ансамблів пісні і танцю.

Перші танцювальні форми Польщі були нерозривно пов'язані з обрядами, календарними іграми, початком та кінцем польових робіт, сімейними урочистостями, будучи невід'ємною частиною їх. Цим пояснюється масовість польських танців, широта та розмах їхнього композиційного малюнка.

Боротьба польського народу з гнобителями відображена у героїчних танцях. Їх композиційний малюнок суворий, величний, динамічний. У польському танці поєднується граціозність і мужність, тонка ліричність і бурхливий темперамент, але цей складний танцювально-психологічний сплав подається стримано, суворо.

Польський музичний фольклор відрізняється великою різноманітністю жанрів та виразних засобів; особливу цінність надає йому порівняно гарна безпека та актуальність народного мистецтва в сучасній Польщі. Причини такого розмаїття багато в чому пов'язані з особливостями географічного положення та історичного розвитку країни, яка протягом багатьох століть вбирала та втілювала культуру сусідніх країн.

Польща зуміла зберегти самобутність національної культури, фольклору та костюма. Особливою яскравістю та багатобарвністю відрізняється сценічний жіночий одяг. У ньому присутні білий, жовтий, червоний, синій та зелений кольори, а найпопулярніший орнамент – квітковий, адже саме квіти мають символічне значення. Дитячий одяг

відрізняється від дорослого лише розміром. На сьогоднішній день одним із символів Польщі є краківський національний костюм.

Трансформації піддаються всі структурні елементи народноготанцю: музика, образність, сюжет, лексика. Все це розвивається, розробляється хореографом, виходячи з власного бачення татворчий індивідуальний стиль. А вже робота над створенням постановок із застосуванням стилізації народного танцю вимагає не лише творчого ентузіазму, а й поглиблених знань у галузі танцювального фольклору, а також сучасних танцювальних напрямків.

Таким чином, народні танці не можна замінити іншими видами мистецтва у відображенні історії країни, культури та мистецтва, і саме танцювальна культура концентровано та наочно виражає етапи соціального розвитку та рівень життя національних меншин.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антракт. 1864. 17 май. С. 3–4.
2. Бэлза И. История польской музыкальной культуры: Музыка. Москва, 1972. 233 с.
3. Герасимова И.А. Философское понимание танца: Вопросы философии, 1998. N 4. 50 с.
4. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: Навчально - методичний посібник з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень педагогічних університетів. Кіровоград: 2007. 100 с.
5. Курюмова Н. В., Полякова А. С. Народносценический танец как метод освоения фольклора и художественно-идеологическая конструкция. Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4.с. 357–361
6. Мачеевска Е.С., Войцех Киляр Вопросы эволюции и периодизации творчества: Музыковедение. №9. 2018. с. 3–10 (0,5 а.л.).
7. Мачієвська Є. Фольклорные танцевальные ансамбли в современной Польше: региональные и стилистические аспекты. MUSICUS. №4. Октябрь. 2018. 47с.
8. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Л.-М.: Искусство, 1939. 188 с.
9. Мачеевска Е. С. Из истории польской музыкальной фольклористики: от истоков до первой трети XIX века. Opera musicologica. № 1 (31). 2017. с. 55–68 (0,7 а.л.)
10. Польський національний костюм.URL: <https://vplate.ua/kostyumu-nacionalnye/polski>
11. Польские праздники – традиции и обычаи. Cała Polska: офиц. сайт.URL: <https://www.calapolska.ru/polsha/kultura/polskie-prazdniki-tradicii-i-obychai>
12. Полякова А. С. «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца. Обсерватория культуры.2017.Т. 14, № 4. 425–430с.

13. Смирнов И. Работа балетмейстера над хореографическим произведением. М.: Министерство культуры РСФСР, 1979. 72 с.
14. Смирнова Т. Музыка Шопена на балетной сцене. Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы: [Сб.] Рос. Ак. Наук. Гос. ин-т искусств. М.: УКС, 2014
15. Традиции и обычаи Польши. Travel Poland: офиц. сайт.URL: <http://www.travel-poland.ru/75>
16. Фомин А.С., Фомин Д.А. Осмысление танца в образовательных технологиях // Современные наукоемкие технологии. 2004. № 5. 55с.
17. Шаменков С. Польский национальный костюм первой половины XVII века. «Время и эпоха, 2012, 30 с.
18. Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w. – Kraków: PWM, 1955. – 523 s./ s. 69
19. Bielawski L., Mioduchowska A. Kaszuby. Cz.I. Pieśni obrzędowe. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997. 277 s, c. 56
20. Burszta J. Chłopskie źródła kultury. Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1985. 343 s
21. Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna. Katowice : Akademia Muzyczna, 2000. 378 s
22. Cocchiara G. Dzieje folklorystyki w Europie. Warszawa, 1971. S. 205. S. 83–84
23. Conrad Drzewiecki — tancerz i choreograf. Film. https://www.youtube.com/watch?v=aNt_ntZam08
24. Drajewski S. Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2014. 392 s
25. Dzieje folklorystyki polskiej / pod red. H. Kapeluś i J. Krzyżanowskiej. T. 1. 1800–1863. Epoka przedkolbergowska. Wrocław: Wydawnictwo PAN, 1970. 528 s.; T. 2. 1864–1918. Warszawa : PWN, 1982. 666
26. Geertz, C. The Interpretation of Cultures : Selected Essays / C. Geertz. – New York : Basic Books, Inc., 1973. – 470 p., c. 68

27. Gutkowska-Rychlewska M. Historia Ubiorow. Wroclaw, 1968
28. Hernas Cz. W kalinowym lesie. T. 1. U źródeł folklorystyki polskiej. T. 2. Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich XVIII wieku. Warszawa, 1965., c. 137
29. Kolberg O. Dzieła wszystkie. T. 1–60. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne; Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1961–1978. T. 70–84. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludowe; Poznań: Instytut im. O. Kolberga, 1998–2016
30. Królicza A. Nowa era tańca: Balety Conrada Drzewieckiego. W: Sztuka i odkrycia. Szkice o polskim tańcu. Tarnów, 2011
31. Lomax, A. Folk Song Style and Culture / A. Lomax. – Washington : American Association for the Advancement of Science, 1968. – 363 p., c.115
32. Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce. I kongres tańca / oprac. J. Łosakiewicz, R. Teperek. Warszawa: ImiT, 2011. 30 s
33. Lubuskie / red. J. Bartmiński, A. Kusto i inni. Cz. 1: Pieśni i obrzędy rodzinne. Lublin: Polihymnia, 2011. 538 s
34. Noverre, J.-G. Lettres sur la dance et sur les ballets / J.-G. Noverre. – Stutgard : A. Delaroche, 1760. – 484 p., c.138
35. Pieśni doroczne i weselne. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. 268 s.; cz. 2
36. Pieśni powszechne 1. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016. 276 s
37. Podlasie / red. J. Szymańska i B. Falińska. Cz. 1: Teksty pieśni obrzędowych. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2012. 686 s
38. Polski Teatr Tańca — Balet Poznański / podred. Jadwigi Ignaczaki-Ewy Obrębowskiej-Piaseckiej. Poznań: Art. & Business Club, 1998. 83 c
39. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 1 Kujawy / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski. Cz. 1: Teksty. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974. 300 s

40. Sachs, C. *World History of the Dance* / C. Sachs. – New York. : W. W. Norton, 1937. – 469 p., c. 36
41. Shay, A. *Choreographic Politics : State Folk Dance Companies, Representation, and Power* / A. Shay. – Middletown : Wesleyan University Press, 2002. – 252 p.
42. Strzyżewski
M. Refleksja krytyczna o muzyce wokresie romantycznego przełomu w Polsce //
Z pogranicza literatury i sztuk. – Toruń: Wyd-
w. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1996. – S. 155–169
43. *What is dance? Readings in theory and criticism* / eds. R. Copeland, M. Cohen. – New York : Oxford University Press, 1983. – 582 p.

Додаток 1

Комбінація № 1

Виконується учасниками протягом 6 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: хлопець зліва від дівчини, тримаються за руку.

1 такт: учасники в парі роблять тинок один до одного, тримаючись за руку.

2 такт: учасники в парі роблять тинок один від одного, тримаючись за руку.

3-4 такт: дівчина основним кроком танцю Ходзони обходить парубка попереду, хлопець в цей час робить основний крок танцю Ходзони на місці та тримає свою праву руку разом з лівою рукою дівчини вгорі.

5 такт: учасники роблять крок один до одного з довертанням голови та корпусу.

6 такт: на 1/4 такту учасники, тримаючись за руки, роблять крок вперед (парубок лівою ногою, дівчина правою). На наступні 1/4 такту, тримаючись за руки, роблять другий крок вперед (парубок правою ногою, дівчина лівою). На останню 1/4 такту, тримаючись за руки, роблять третій крок вперед (парубок лівою ногою, дівчина правою).

Комбінація №1.1 (виконує трійка з Мікаліною під час комбінації №1)

Виконується протягом 6 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: хлопець стоїть між двома дівчатами, тримаючи їх за руки, Мікаліна зліва від хлопця.

1 такт: парубок з дівчиною роблять тинок один до одного, тримаючись за руку, Мікаліна робить тинок від хлопця.

2 такт: парубок з Мікаліною роблять тинок один до одного, тримаючись за руку, дівчина робить тинок від хлопця.

3-4 такт: дівчина та Мікаліна основним кроком танцю Ходзони обходить парубка попереду, Мікаліна проходить під руками хлопця та дівчини, хлопець в цей час робить основний крок танцю Ходзони на місці та тримає

дівчат за руки. В останній момент він відпускає їх руки, щоб не повернутись за інерцією та бере дівчат за другу руку.

5 такт: дівчата роблять крок до хлопця з довертанням голови та корпусу. Хлопець зацікавлено подивився спочатку на одну дівчину, потім на іншу.

6 такт: на 1/4 такту учасники, тримаючись за руки, роблять крок вперед (парубок та дівчина правою ногою, Мікаліна лівою). На наступні 1/4 такту, тримаючись за руки, роблять другий крок вперед (парубок та дівчина лівою ногою, Мікаліна правою). На останню 1/4 такту, тримаючись за руки, роблять третій крок вперед (парубок та дівчина правою ногою, Мікаліна лівою).

Комбінація № 2

Виконується протягом 4 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: хлопці стоять обличчям в коло з руками на плечах у одне одного.

1 такт: повертаючись обличчям і корпусом в точку залу № 6, на 1/4 такту роблять крок на праву ногу, права рука виводиться в I позицію, ліва рука на талії. На наступні 1/4 такту виводять в сторону ліву ногу, права рука відводиться у II позицію, ліва рука на талії. І на наступні 1/4 такту довертають корпус в точку залу № 8. Голова фіксується в точку залу № 6.

2 такт: на 1/4 такту роблять крок на ліву ногу попереду себе, ліва рука виводиться в I позицію, права рука закривається на талію через I позицію. На наступні 1/4 такту виводять в сторону праву ногу, ліва рука відводиться у II позицію, права рука на талії. І на наступні 1/4 такту довертають корпус в точку залу № 4. Голова фіксується в точку залу № 6.

3 такт: повторити 1 такт.

4 такт: повторити 2 такт, але на останню 1/4 такту вагу тіла перенести на праву ногу та виконати деміпліена опорній нозі.

Комбінація № 3

Виконується протягом 4 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: корпус повернутий у точку залу № 8, голова- в точку №6.

1 такт: на 1/4 такту ліва рука, проходячи I позицію, закривається на талію, а права рука відкривається у II позицію. Ліва нога піднімається позаду на 30° і, тримаючи корпус над опорною ногою, виконати просковз на опорній нозі в точку залу № 4. На наступну 1/4 такту ліва нога опускається на підлогу та вага тіла переноситься на неї. На останню 1/4 такту підвести праву ногу до лівої та знову перенести на неї вагу.

2 такт: повторити 1 такт.

3 такт: повторити 1 такт.

4 такт: на 1/4 такту зробити крок на ліву ногу в точку залу №4 і перенести на неї вагу тіла. На наступні 2/4 такту закрити праву руку на талію через I позицію, а праву ногу в III позицію.

Комбінація № 4

Виконується протягом 4 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: корпус повернутий у точку залу № 4, голова- в точку №2.

1 такт: на 1/4 такту права рука відкривається у II позицію. Ліва нога піднімається позаду на 30° і, тримаючи корпус над опорною ногою, виконати просковз на опорній нозі в точку залу № 8. На наступну 1/4 такту ліва нога опускається на підлогу та вага тіла переноситься на неї. На останню 1/4 такту підвести праву ногу до лівої та знову перенести на неї вагу.

2 такт: повторити 1 такт.

3 такт: повторити 1 такт.

4 такт: на 1/4 такту зробити крок на ліву ногу в точку залу №8 і перенести на неї вагу тіла. На наступні 2/4 такту закрити праву руку на талію через I позицію, а праву ногу в III позицію.

Комбінація №5

Виконується протягом 8 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: корпус повернутий (у дівчат в точку залу № 8, у хлопців в точку залу №2).

1 такт: на 1/4 такту (у дівчат права рука, у хлопців ліва) відкривається у II позицію. (У дівчат права, у хлопців ліва) нога піднімається попереду на 30° і, тримаючи корпус над опорною ногою, виконати просковз на опорній нозі вперед (дівчата в точку залу №2, хлопці в точку №8). При цьому корпус повернутий у напрямку руху, а голова (у хлопців на дівчат, а у дівчат на хлопців). На наступну 1/4 такту робоча нога опускається на підлогу та вага тіла переноситься на неї. На останню 1/4 такту підвести іншу ногу до тієї, що була робочою та знову перенести на неї вагу.

2 такт: повторити 1 такт.

3 такт: на 1/4 такту (у дівчат права рука, у хлопців ліва) закривається через I позицію на талію, а інша рука відкривається. Корпус повертається у протилежному напрямку руху (у дівчат в точку залу №6, у хлопців в точку залу №4), голова (у хлопців на дівчат, а у дівчат на хлопців). (У дівчат права, у хлопців ліва) нога піднімається позаду на 30° і, тримаючи корпус над опорною ногою, виконати просковз на опорній нозі назад (дівчата в точку залу №2, хлопці в точку залу №8). На наступну 1/4 такту робоча нога опускається на підлогу та вага тіла переноситься на неї. На останню 1/4 такту підвести іншу ногу до тієї, що була робочою та знову перенести на неї вагу.

4 такт: всі учасники виконують ключ - на 1/4 такту рука, яка була відкрита в II позицію, переводиться до I позиції, голова опускається вниз, носки ніг знаходяться поряд, а п'ятки розводяться в сторони у невиворітне положення. На наступну 1/4 такту робоча рука переводиться з I позиції на талію, голова різко підводиться вгору, п'ятки різко збираються до купи. На останню 1/4 такту фіксується поза.

5 такт: на 1/4 (у дівчат права ліва, у хлопців права) відкривається у II позицію. (У дівчат ліва, у хлопців права) нога піднімається попереду на 30° і, тримаючи корпус над опорною ногою, виконати просковз на опорній нозі вперед (дівчата в точку залу №6, хлопці в точку №4). При цьому корпус повернутий у напрямку руху, а голова (у хлопців на дівчат, а у дівчат на хлопців). На наступну 1/4 робоча нога опускається на підлогу та вага тіла переноситься на неї. На останню 1/4 такту підвести іншу ногу до тієї, що була робочою та знову перенести на неї вагу.

6 такт: повторити 1 такт.

7 такт: на 1/4 такту (у дівчат ліва рука, у хлопців права) закривається через I позицію на талію, а інша рука відкривається. Корпус повертається у протилежному напрямку руху (у дівчат в точку залу №2, у хлопців в точку залу №8), голова (у хлопців на дівчат, а у дівчат на хлопців). (У дівчат ліва, у хлопців права) нога піднімається позаду на 30° і, тримаючи корпус над опорною ногою, виконати просковз на опорній нозі назад (дівчата в точку залу №6, хлопці в точку залу №4). На наступну 1/4 такту робоча нога опускається на підлогу та вага тіла переноситься на неї. На останню 1/4 такту підвести іншу ногу до тієї, що була робочою та знову перенести на неї вагу.

8 такт: повторити 4 такт.

Комбінація №6

Виконується протягом 8 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: дівчата обличчям в точку залу № 8, хлопці - в точку залу №2.

1 такт: учасники виконують balance (дівчата починають з правої ноги, хлопці- з лівої) з легким доворотом корпусу і відкриванням одноіменної руки у II позицію.

2 такт: учасники виконують balance (дівчата з лівої ноги, хлопці з правої) з легким доворотом корпусу і відкриванням одноіменної руки у II позицію.

3-4 такт: учасники виконують tourdeforce (дівчата в точку залу № 8 з правої ноги, хлопці - в точку залу №2 з лівої ноги), робоча рука закривається на талію. На останню 1/4 4 такту (у дівчат ліва рука, у хлопців права) відкривається через I позицію в II.

5 такт: на 1/4 такту (у дівчат ліва рука, у хлопців права) починає в повітрі малювати горизонтальну вісімку. Робоча нога (у дівчат ліва, у хлопців права) піднімається позаду на 30° і, тримаючи корпус над опорною ногою, виконати невеликий підскок на опорній нозі. Голова нахиляється вниз і в бік опорної ноги. На наступну 1/4 такту робоча нога опускається на підлогу перед опорною ногою та вага тіла переноситься на неї, робоча рука продовжує малювати горизонтальну вісімку. На останню 1/4 такту знову перенести вагу на іншу ногу, рука завершує половину горизонтальну вісімку.

6 такт: на 1/4 такту (у дівчат ліва рука, у хлопців права) починає в повітрі малювати другу половину горизонтальної вісімки, лікоть починає опускатись вниз. Робоча нога (у дівчат ліва, у хлопців права) переноситься назад. На наступну 1/4 такту робоча рука (у дівчат ліва, у хлопців права) продовжує в повітрі малювати другу половину горизонтальної вісімки, лікоть переводиться в горизонтальне положення, рука проходить через I позицію. На останню 1/4 такту робоча рука різко переводиться в II занижену позицію з опущеним ліктем вниз. Плече відводиться назад. Голова стрімко піднімається вгору.

7-8 такт: повторити 5-6 такт.

Комбінація № 7

Виконується Мікаліною і Тадеушем протягом 12 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: дівчина та хлопець обличчям в точку залу №1.

1-2 такт: дівчина повертається через праве плече і рухається по невеликому півколу бігунцем, починаючи з лівої ноги, ліва рука відкривається в підготовче положення *allonge*, права рука на талії, а хлопець – через ліве плече і рухаються по невеликому півколу бігунцем з правої ноги, права рука відкривається в підготовче положення *allonge*, ліва рука на талії.

3-4 такт: Мікаліна і Тадеуш проходять повз один одного спинами (дівчина в точку залу №7, хлопець в точку залу №3) рухом *paschassei 4 portdebras*, повертаються один до одного бігунцем через ліве плече.

5 такт: на 1/4 такту торкаються правими долонями один одного на рівні I позиції і виконують *tomбена* праву ногу один до одного (дівчина в точку залу №3, хлопець в точку залу №7). Ліва нога в положенні *cou-de-pied* позаду. На наступну 1/4 такту ліва нога виноситься назад в положення *attitude* на 45°, руки все ще торкаються одна одну. На останню 1/4 такту ліва нога через *demirond* переводиться вбік на рівень 30° над підлогою. В обох права рука через I позицію переводиться в II.

6 такт: на 1/4 такту торкаються лівими долонями один одного на рівні I позиції і виконують *tomбена* ліву ногу один до одного (дівчина в точку залу №3, хлопець в точку залу №7). Права нога в положенні *cou-de-pied* позаду. На наступну 1/4 такту права нога виноситься назад в положення *attitude* на 45°, руки все ще торкаються одна одну. На останню 1/4 такту права нога через

demirond переводиться вбік на рівень 30° над підлогою. В обох ліва рука через I позицію переводиться в II.

7 такт: виконують soutenu через ліве плече.

8 такт: на 1/4 такту зходять з півпальців, ноги опиняються у невиворітному положенні і- носки разом, п'ятки розведені в сторони. На наступну 1/4 такту піднімаються на невисокі півпальці і б'ють п'ятками одна об одну. На останню 1/4 такту, залишаючись на півпальцях, виконують ще один удар п'ятками.

9-10 такт: Тадеуш сідає на праве коліно обличчям в точку залу №8 і піднімає праву руку. Мікаліна правою рукою тримається за руку хлопця і з лівої ноги бігунцем оббігає його за годинниковою стрілкою.

11 такт: дівчина виконує 2 tourchaine вліво в точку залу №8, хлопець піднімається на ноги і підходить до неї.

12 такт: Мікаліна зупиняється обличчям в точку залу №4 і дістає правою рукою хустку із-за пояса. Тадеуш зупиняється перед нею обличчям в точку залу №8.

Комбінація № 8

Виконується протягом 16 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: дівчина і хлопець стоять обличчям в центр площадки (дівчина з правого боку, хлопець з лівого) та тримаються за руку.

1 такт: учасники виконують тинок один до одного, закриваючи вільну руку на талію.

2 такт: учасники виконують тинок один від одного, відкриваючи руку в II позицію (дівчина праву руку, хлопець- ліву).

3-4 такт: дівчина робить 2 польських обертаси в лівий бік, хлопець, тримає її за ліву руку та допомагає обертатись.

5-8 такт: хлопець сідає на ліве коліно та тримає праву руку вгорі. Дівчина, тримаючи хлопця за руку своєю лівою рукою, оббігає його бігунцем, починаючи з лівої ноги.

9-12 такт: хлопець піднімається з коліна та вони з дівчиною в парі міняються місцями рухом pasdebasque.

13-14 такт: повторюють 1-2 такт.

15-16 такт: хлопець і дівчина роблять ключ один до одного.

Комбінація № 9

Виконується протягом 8 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: дівчата стоять обличчям в коло, права рука на лівому плечі хлопця, ліва рука тримається за правий лікоть парубка. Хлопці стоять обличчям з кола, ліва рука в III позиції, права рука на талії дівчини.

1 такт: на 1/4 такту дівчина робить крок на праву ногу вперед по лінії кола проти годинниковою стрілки, ліва нога виконує *rondendedans*. Хлопець робить крок назад лівою ногою, права нога робить *rondendehors*. Разом нахиляють корпус в парі із кола та повертаються в парі на 180° за годинниковою стрілкою. На наступні 1/4 такту переносять вагу тіла на ногу, яка робила *rond*, поступово вирівнюючи корпус. На останні 1/4 такту знову перенести вагу тіла на іншу ногу та вирівняти корпус.

2 такт: виконуючи тріоль (хлопець починає з правої ноги, дівчина - з лівої) пара виконує поворот на 180° за годинниковою стрілкою і повертається у вихідне положення.

Протягом 1-2 такту пара переміщується на одне місце пари перед собою.

3-4 такт: повторити 1-2 такт.

5-8 такт: повторити 1-4 такт.

Комбінація № 10

Виконується протягом 16 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: дівчина та хлопець стоять в парі обличчям в точку залу №1, хлопець з лівого боку від дівчини. У дівчини ліва рука підтримує праву руку хлопця, права рука в III позиції, повернута тильною стороною до себе. У хлопця права рука на талії дівчини, ліва рука тримає край кафтана та опущена вниз.

1 такт: хлопець робить крок вперед на праву ногу в точку залу №1 та опускається через підйом на ліве коліно вниз, не до кінця опускаючи його на підлогу. Ліва рука з краєм кафтана піднімається в гору до II позиції. Дівчина робить переступання на місці та підтримує хлопця під його праву руку, права рука дівчини фіксується в III позиції.

2 такт: хлопець робить крок вперед на ліву ногу в точку залу №5 та опускається через підйом на праве коліно вниз, не до кінця опускаючи його на підлогу. Ліва рука з краєм кафтана опускається вниз. Дівчина робить переступання на місці та підтримує хлопця під його праву руку, права рука дівчини фіксується в III позиції.

3-4 такт: повторити 1-2 такт.

5-8 такт: повторити 1-4 такт.

9-16 такт: повторити 1-8 такт.

На останній такт хлопець встає в повний зріст поряд з дівчиною.

Комбінація № 11

Виконується учасниками протягом 16 тактів, рухаючись по колу проти годинникової стрілки.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: хлопець та дівчина стоять по 6 позиції ніг, руки в II позиції, обличчям по лінії кола проти годинникової стрілки. Дівчина знаходиться перед юнаком.

1-2 такт: дівчина виконує 2 tourdeforseпо лінії кола на праву ногу, руки закриваються на талію в кулачки. Хлопці виконують спочатку удар лівою ногою по полу біля правої ноги, одночасно довертаючи корпус із кола та нахилиючи корпус, руки збирають в I позицію. Потім повторюють те ж саме в інший бік.

3-4 такт: юнаки та дівчата виконують дві тріолі з відкиданням ноги назад. Під час першої тріолі дівчина повертається до хлопця через праве плече та відкриває руки в II позицію. Хлопець також відкриває руки в II позицію на першу тріоль.

5 такт: на 1/4 такту хлопець та дівчина, об'єднавшись в пару та взявшись за талію один одного (дівчина з правого боку від хлопця), роблять крок вперед

на праву ногу та відкривають вільні руки в II позицію. На наступні 1/4 такту виносять ліву ногу вперед на 30° зі скороченою стопою. На останні 1/4 такту роблять підскок на опорній правій нозі.

6 такт: хлопець та дівчина виконують тріоль в парі та обертаються навколо себе за годинниковою стрілкою. Вільні руки закриваються в I позицію.

7 такт: повторити 5 такт. Хлопець на останні 1/4 такту опускає ліву ногу вниз, робить на неї крок та повертається за годинниковою стрілкою навколо себе.

8 такт: дівчина виконує тріоль та обертається навколо себе за годинниковою стрілкою. Вільні руки закриваються на талію. На 1/4 такту хлопець робить крок на праву ногу та повертається знову навколо себе. На наступні 1/4 такту ставить ліву ногу на підлогу та штовхається нею. Робить стрибок – права нога попереду рівна, ліва нога підгинається під себе. На останні 1/4 такту приземлюється на обидві ноги та одразу сідає на ліве коліно.

9-10 такт: дівчина виконує 2 tour de force по лінії кола на праву ногу, руки закриваються на талію в кулачки. Хлопець на один такт сидить на лівому коліні та робить наскрізний сплеск долонями (права рука вгорі), на наступний такт хлопець змінює коліно та робить ще один наскрізний сплеск руками.

11 такт: хлопець робить крок на ліву ногу в центр кола та робить *sissonne*, права нога на *cou-de-pied* позаду, ліва рука на талії, права проходить через II позицію в III. Дівчина робить крок на праву ногу із кола та робить *sissonne*, ліва нога на *cou-de-pied* позаду, ліва рука на талії, права проходить через II позицію в III.

12 такт: хлопець повертається до дівчини через ліве плече та опускає праву руку на талію дівчини. Дівчина повертається через ліве плече до хлопця та кладе ліву руку на талію хлопця.

13-14 такт: повторити 5-6 такт.

15-16 такт: повторити 5-6 такт.

Комбінація № 12

Виконується протягом 4 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: хлопці та дівчата стоять на півколі обличчям до центру в парах. Хлопці стоять з лівого боку від дівчат, права рука на талії дівчини, ліва рука в II позиції. Ліва рука дівчини на талії хлопця, права рука в II позиції.

1 такт: на 1/4 такту хлопець та дівчина роблять крок вперед на праву ногу та відкривають вільні руки в III позицію тильною стороною до себе. На наступні 1/4 такту виносять ліву ногу вперед на 30° зі скороченою стопою. На останні 1/4 такту роблять підскок на опорній правій нозі.

2 такт: хлопець і дівчина в парі роблять тріоль на ліву ногу, ніби повертаючись назад на своє місце. Вільні руки опускаються в II позицію.

3-4 такт: хлопець і дівчина роблять 2 тріолі, починаючи на ліву ногу, повертаються в парі двічі навколо себе. При цьому вільні руки знову піднімаються в III позицію тильною стороною до себе та фіксуються протягом двох тактів.

Комбінація № 13

Виконується протягом 8 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: дівчата і хлопці стоять парами обличчям в центр кола.

1 такт: учасники виконують balance (дівчата починають з лівої ноги, хлопці - з правої) з легким доворотом корпусу і відкриванням одноіменної руки у II позицію.

2 такт: учасники виконують balance (дівчата з правої ноги, хлопці - з лівої) з легким доворотом корпусу і відкриванням одноіменної руки у II позицію.

3-4 такт: учасники виконують tourdeforce (дівчата з лівої ноги, хлопці - з правої ноги), робоча рука закривається на талію. На останню 1/4 4 такту (у дівчат права рука, у хлопців ліва) відкривається через I позицію в II.

5 такт: на 1/4 такту (у дівчат права рука, у хлопців ліва) починає в повітрі малювати горизонтальну вісімку. Робоча нога (у дівчат права, у хлопців ліва) піднімається позаду на 30° і, тримаючи корпус над опорною ногою, виконати невеликий підскок на опорній нозі. Голова нахиляється вниз і в бік опорної ноги. На наступну 1/4 такту робоча нога опускається на підлогу перед опорною ногою та вага тіла переноситься на неї, робоча рука продовжує

малювати горизонтальну вісімку. На останню 1/4 такту знову перенести вагу на іншу ногу, рука завершує половину горизонтальну вісімку.

6 такт: на 1/4 такту (у дівчат права рука, у хлопців ліва) починає в повітрі малювати другу половину горизонтальної вісімки, лікоть починає опускатись вниз. Робоча нога (у дівчат права, у хлопців ліва) переноситься назад. На наступну 1/4 такту робоча рука (у дівчат права, у хлопців ліва) продовжує в повітрі малювати другу половину горизонтальної вісімки, лікоть переводиться в горизонтальне положення, рука проходить через I позицію. На останню 1/4 такту робоча рука різко переводиться в II занижену позицію з опущеним ліктем вниз. Плече відводиться назад. Голова стрімко піднімається вгору.

7-8 такт: повторити 5-6 такт.

Комбінація № 14

Виконується протягом 8 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: хлопець стоїть обличчям в точку залу №1, дівчина - в точку залу №3. Пара тримається руками один з одним, ліва рука хлопця тримає ліву руку дівчини зверху на рівні III позиції, а права рука тримає праву руку на рівні I позиції.

1-2 такт: хлопець виконує присядку в повороті, роблячи перший крок на праву ногу в лівий бік. Дівчина робить крок правою ногою вправо та стає на місце хлопця. Протягом 2 тактів хлопець тримається за руки з дівчиною, яка допомагає йому тримати рівновагу. На кінець другого такту хлопець повертається знову в точку залу №1.

3 такт: дівчина, тримаючись за руки хлопця, виконує *soutenu* в праву сторону.

4 такт: дівчина після *soutenu*, опираючись ліктем на праву руку хлопця і тримаючись правою рукою за руку хлопця, робить крок на ліву ногу та перескакує на інший бік. В цей момент хлопець міцно тримає дівчину і допомагає їй стрибнути як найвище.

5-8 такт: повторити 1-4 такт.

Комбінація № 15

Виконується учасниками протягом 8 тактів по колу проти годинникової стрілки.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: дівчата стоять спиною по лінії кола, хлопці – обличчям. Дівчата тримають руки на плечах у хлопців, які тримають свої руки на талії дівчат.

1-2 такт: хлопці та дівчата в парі роблять тріоль з відкиданням ноги назад в повороті за годинниковою стрілкою.

3-4 такт: дівчата роблять *demiplié*, штовхаються та підстрибують вгору. Хлопці підхоплюють дівчат за стегна, піднімають їх вгору над собою та повертаються разом з дівчиною на 360° за годинниковою стрілкою. Дівчата нахиляють корпус вперед і вниз, тримаючись руками за плечі хлопців. Хлопці ставлять дівчат на підлогу на останні 1/4 другого такту.

5-6 такт: хлопці та дівчата в парі роблять тріоль з відкиданням ноги назад в повороті за годинниковою стрілкою. Дівчата поступово опускають ліву руку та просовує під праву руку хлопців для наступної підтримки.

7-8 такт: дівчата відпускають плече хлопця правою рукою та відкриваються в парі таким чином, що залишаються з правого боку від хлопця. Хлопці, спираючись на дівчину правою рукою, роблять крок на праву ногу та виконують бідуїнський. Дівчата підтримують хлопців лівою рукою.

Комбінація № 16

Виконується Тадеушем та Мікаліною протягом 16 тактів по колу проти годинникової стрілки.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: Тадеуш та Мікаліна стоять в парі обличчям в точку залу №1, дівчина з правого боку від хлопця. Тримаються за руку (хлопець правою рукою, дівчина лівою), вільні руки в II позиції.

1 такт: на 1/4 такту Мікаліна кладе ліву руку на плече хлопця, робить *demiplié*. Тадеуш кладе праву руку на талію дівчини. На 2/4 такту дівчина штовхається та підстрибує вгору, хлопець підхоплює її, піднімає в гору та кружляє з нею навколо себе проти годинникової стрілки. Під час підтримки вільні руки у Тадеуша і Мікаліни піднімаються до III позиції.

2 такт: Тадеуш завершує підтримку навколо себе разом з Мікаліною та опускає її вниз. Вільні руки в парі опускаються до I позиції та відкриваються в II позицію.

3-4 такт: повторюють 1-2 такт.

5 такт: на 1/4 такту Тадеуш та Мікаліна беруть вальсове положення рук. Тадеуш виконує крок на ліву ногу, по напрямку кола. Одночасно з чим він виконує прогиб в корпусі назад. Мікаліна робить крок на ліву ногу та переносить вагу на Тадеуша. На 2/4 такту Мікаліна відривається від землі, прогинається в спині та піднімає ноги як найвище. Тадеуш переносить її на 180° за напрямком кола.

6 такт: Тадеуш ставить Мікаліну на підлогу і вони в парі довертаються на 180°.

7-8 такт: повторюють 5-6 такт, рухаючись по колу проти годинникової стрілки.

9-12 такт: повторюють 5-8 такт, рухаючись по колу проти годинникової стрілки.

13-16 такт: повторюють 5-8 такт, рухаючись по колу проти годинникової стрілки. Зупиняються обличчям в точку залу №1 дівчина з правого боку від хлопця.

Комбінація № 17

Виконується хлопцями протягом 8 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: хлопці стоять в невеликому колі обличчям в центр і тримаються за руки.

1 такт: на 1/4 такту хлопці роблять крок на праву ногу. На наступні 1/4 такту піднімають ліву ногу вперед в положення *terboushon*. На останні 1/4 такту роблять стрибок на правій нозі.

2 такт: хлопці нахиляють корпус вниз і вправо, роблять тріоль з відкиданням ноги назад та просуваються спиною назад за годинниковою стрілкою.

3-4 такт: повторюють 1-2 такт.

5 такт: хлопці роблять крок із кола на праву ногу та опускаються через підйом на ліве коліно вниз, не до кінця опускаючи його на підлогу. Одночасно з опусканням вниз роблять сплеск долонею об долоню.

6 такт: хлопці роблять крок обличчям по лінії кола за годинниковою стрілкою на ліву ногу та опускаються через підйом на праве коліно вниз, не до кінця опускаючи його на підлогу. Одночасно з опусканням вниз знову роблять сплеск долонею об долоню.

7 такт: хлопці роблять крок обличчям в коло на праву ногу та опускаються через підйом на ліве коліно вниз, не до кінця опускаючи його на підлогу. Одночасно з опусканням вниз знову роблять сплеск долонею об долоню.

8 такт: хлопці піднімаються з коліна та довертаються обличчям із кола через праве плече.

Комбінація № 18

Виконується учасниками в парах протягом 28 тактів.

Муз. розмір- 3/4

Вихідне положення: хлопці стоять в двох лініях обличчям в точку залу №3, дівчата стоять навпроти хлопців в парі обличчям в точку №7. У хлопців руки тримають края кафтана на рівні II позиції. У дівчат руки на талії в кулачках.

1 такт: дівчата роблять зіскок на обидві ноги по II позиції правим боком до хлопця. Корпус направлений в точку залу №5, а голова в точку залу №7. Хлопці на 2/4 такту, довертаючи корпус та переводячи праву руку в I позицію, виконують *tombe* на праву ногу в точку залу №2, ліва нога на *cou-de-pied* позаду. На останні 1/4 такту ліва нога ставиться на підлогу і вага тіла переноситься на неї.

2 такт: дівчата роблять біг на місці, піднімаючи першою (4 дівчини з правого боку – праву, 4 дівчини з лівого боку - ліву) ногу, та довертають корпус в точку залу №7. Хлопці роблять тріоль, починаючи на праву ногу та довертаючи корпус в точку залу №3. Права рука хлопця повертається в II позицію.

3 такт: дівчата роблять зіскок на обидві ноги по II позиції лівим боком до хлопця. Корпус направлений в точку залу №1, а голова в точку залу №7. Хлопці на 2/4 такту, довертаючи корпус та переводячи ліву руку в I позицію, виконують *tombe* на ліву ногу в точку залу №4, права нога на *cou-de-pied* позаду. На останні 1/4 такту у 4 хлопців з лівого боку права нога ставиться на

підлогу і вага тіла переноситься на неї, а у 4 хлопців з правого боку права нога фіксується на *cou-de-pied* позаду.

4 такт: дівчата роблять біг на місці, піднімаючи першою (4 дівчини з правого боку – ліву, 4 дівчини з лівого боку- праву) ногу, та довертають корпус в точку залу №7. Хлопці роблять тріоль, починаючи (4 хлопця з правого боку на праву ногу, 4 хлопця з лівого боку на ліву ногу) та довертаючи корпус в точку залу №3. Ліва рука хлопця повертається в II позицію.

5 такт: 4 пари з правого боку роблять крок на ліву ногу та роблять голубець з просуванням в правий бік від себе та проходять попереду іншої пари. 4 пари з лівого боку роблять крок на праву ногу та роблять голубець з просуванням в лівий бік від себе та проходять позаду іншої пари. В усіх дівчат руки відкриваються через I позицію в II. Хлопці фіксують руки в II позиції.

6 такт: 4 пари з правого боку роблять вальсовий крок в повороті за годинниковою стрілкою, починаючи на праву ногу. 4 пари з лівого боку роблять вальсовий крок в повороті проти годинникової стрілки, починаючи на ліву ногу. У всіх руки роблять *IVport-de-bras*.

7 такт: 4 пари з правого боку роблять колупалочку правою ногою. 4 пари з лівого боку роблять колупалочку лівою ногою. У всіх руки закриваються на талію.

8 такт: всі учасники роблять потрійний притоп на робочу ногу.

9 такт: на 1/4 такту дівчата кладуть ліву руку в праву руку хлопця. Всі роблять зіскок на обидві ноги в II позицію. На наступні 2/4 такту роблять біг на місці, але дівчата роблять його в повороті в лівий бік, тримаючись за руку хлопця.

10 такт: на 1/4 такту всі роблять зіскок на обидві ноги в II позицію, дівчата попереду хлопців. На наступні 2/4 такту роблять біг на місці, але дівчата роблять його в повороті в лівий бік та правою рукою беруться під ліву руку хлопців.

11-12 такт: хлопці, роблячи крок на ліву ногу, виконують бідуїнський в лівий бік та зупиняються з лівого боку від своєї дівчини. Дівчата підтримують хлопців своєю рукою.

13 такт: дівчата роблять крок на ліву ногу та виконують голубець в точку залу №2, хлопці роблять крок на праву ногу та виконують голубець в точку залу №8. В цей момент пара тримається за руку (у хлопців права рука, у

дівчат ліва). Вільна рука піднімається через II позицію в III в положення allonge.

14 такт: всі учасники виконують тріоль на вільну ногу (хлопці на ліву, дівчата на праву). Вільні руки опускаються вниз.

15 такт: на 1/4 такту дівчата роблять зіскок на обидві ноги по VI позиції, штовхаються та підстрибують вгору. Хлопці беруть дівчат за талію. На наступні 2/4 такту хлопець піднімає дівчину вгору в себе над головою та починає повертатись разом з дівчиною навколо себе на 360° проти годинникової стрілки. Дівчата нахиляють корпус вперед і вниз, тримаючись руками за плечі хлопців.

16 такт: на 2/4 такту хлопці завершують оберт навколо себе разом з дівчиною вгору. Ставлять дівчат на підлогу на останні 1/4 такту.

17 такт: на 1/4 такту хлопці та дівчата кладуть руки в положення «човник» та роблять крок боком в парі в точку залу №1 (хлопці на праву ногу, дівчата на ліву ногу). На останні 2/4 такту роблять голубець в парі в точку залу №1.

18 такт: на 1/4 такту хлопці та дівчата роблять крок боком в парі в точку залу №1 (хлопці на праву ногу, дівчата на ліву ногу). На останні 2/4 такту роблять подвійний голубець в парі в точку залу №1.

19 такт: роблять IV port-de-bras парами в точку залу №1, тримаючись за руку (у хлопців права рука, у дівчат ліва рука).

20 такт: з'єднані в парах руки опускаються через низ, корпус хлопців та дівчат повертається в парі один до одного. Дівчата роблять soutenu під лівою рукою, а після повороту беруть лівою рукою хлопця під його праву.

21 такт: хлопці роблять крок вперед на праву ногу в точку залу №5 та опускаються через підйом на ліве коліно вниз, не до кінця опускаючи його на підлогу. Ліва рука з краєм кафтана піднімається в гору до II позиції. Дівчата роблять переступання на місці та підтримують хлопців під їх праву руку, права рука дівчат фіксується в III позиції.

22 такт: хлопці роблять крок вперед на ліву ногу в точку залу №1 та опускаються через підйом на праве коліно вниз, не до кінця опускаючи його на підлогу. Ліва рука з краєм кафтана опускається вниз. Дівчата роблять переступання на місці та підтримують хлопців під їх праву руку, права рука дівчат фіксується в III позиції.

23 такт: повторюють 21 такт.

24 такт: хлопці роблять крок вперед на ліву ногу в точку залу №1 та піднімаються в повний зріст з лівого боку від дівчат. Дівчата допомагають хлопцям.

25 такт: на 1/4 такту всі дівчата роблять зіскок на обидві ноги в II позицію обличчям в точку залу №1. Хлопці опускаються на праве коліно обличчям в точку залу №8, ліва рука в III позиції, права на талії. На наступні 2/4 такту дівчата роблять біг в повороті за годинниковою стрілкою на місці. Хлопці фіксують позу.

26 такт: на 1/4 такту всі дівчата знову роблять зіскок на обидві ноги в II позицію обличчям в точку залу №1. Хлопці опускаються на ліве коліно обличчям в точку залу №2, права рука відкривається в III позиції, ліва рука закривається на талію. На наступні 2/4 такту дівчата роблять біг в повороті за годинниковою стрілкою на місці. Хлопці фіксують позу.

27 такт: дівчата 2/4 такту фіксують позу на півпальцях в точку залу №8. Руки на талії. Хлопці збирають ноги та роблять присядку, закриваючи руки в I позицію. На наступні 1/4 такту дівчата роблять *demiplie*, хлопці піднімаються вгору.

28 такт: на 1/4 такту хлопці беруть дівчат за талію, дівчата штовхаються та підстрибують вгору. На наступні 1/4 такту хлопці відкривають ліву ногу в бік, роблять *demiplie* на правій нозі та садять дівчат на неї. Дівчата кладуть ліву руку на праве плече хлопцям та тримаються за нього. На останні 1/4 такту хлопці і дівчата відкривають вільні руки в III позицію (хлопці ліву, дівчата праву).