

Особливу увагу у виконанні барочних арій слід приділити співакам-контртенорам, голоси котрих за тембровим наповненням та діапазоном схожі з жіночими співочими голосами (від сопрано до контральто). Вони сприймаються, по суті, наступниками кастратів, оскільки великий спектр вокальних творів (арії з ораторій, кантат, опер та інше) у їх виконанні наближає слухачів до аутентичного занурення і відчуття епохи Бароко.

Виконання старовинних італійських арій XVI–XVIII століття потребує від співака знання стилю бароко, особливостей виконання цих вокальних творів, які зумовлюються певними вокально-технічними складнощами. Зважаючи на те, що в сучасному світі важлива роль, особливо у виконанні концертно-камерних творів, відводиться емоційній складовій виконання, робота з текстом є невід'ємною складовою професійного зростання. Ці арії мають свої особливості в музичному, емоційно-змістовному, вокально-технічному планах, побудові мелодійної лінії, акомпанементі та виконавських завданнях.

Володіння навичками виконання барочного репертуару — невід'ємна складова професійних компетенцій вокаліста, адже у наш час музика Бароко має неабиякий попит. Концертні програми збирають численні аудиторії. Сучасні виконавці намагаються знайти та відродити рукописи і манускрипти мотетів, кантат, опер. Лише протягом останніх років в Україні відбулися прем'єри барокових опер за підтримки Українського культурного фонду, проект: опера без стін: Г. Ф. Перселл. «Дідона і Еней» (02.10.18 р.), Г. Ф. Гендель «Ацис і Галатея» (12.10.19 р.), Bouquet Kyiv Stage 2019: Бароко на пленері.

СЕКЦІЯ:
СВІТОВІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ПАРАДИГМИ
РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

T. Brahina, Yu. Brahina

**DANCE AS A PHYSICAL FORM OF SPIRITUAL PRACTICE
IN THE WORKS OF MERCE CUNNINGHAM**

T. Брагіна, Ю. Брагін

**ТАНЕЦЬ ЯК ФІЗИЧНА ФОРМА ДУХОВНОЇ ПРАКТИКИ
У ТВОРЧОСТІ МЕРСА КАННІНГЕМА**

Merce Cunningham (1919–2009) is one of the most influential choreographers of the XX century. He grew up in Centrailia, Washington, and began dancing at the age of 20. After moving to New York, he spent six years performing with the Martha Graham Dance Company. He remained with Graham until in 1953 when he founded his own troupe — the Merce Cunningham Dance Company.

Last performances were held in December of 2011, as it was Cunningham's wish that the company should be disbanded in two years after his death. They performed and toured for 58 years with different dancers. He staged four new works each year. Cunningham was strongly committed to the discovery of new movements and to the elaboration of movements. He refused to be hampered by the physical limitations that come with age. He tried to refuse the conventional idea of dance. There is no main character or lead dancer in Cunningham's work— every dancer is equally important. Likewise, there is no expression

of obvious emotion. Dancers may be on stage together and even be partners of one another. Moments of tenderness or intensity can occur, but they come from the movement itself and not from any imposed storyline.

American choreographer revolted against the conception of psychological dance drama and developed the conception of pure movement. He believed that dance could exist independently of music and scenery — movement has its own intrinsic value and therefore meaning should be extracted from the context, in which it is performed. Cunningham reacted against the personal psychological choreography of Martha Graham. For Martha Graham, movement was full of meaning; for Cunningham, it was simply movement. He considered that movement should be taken and appreciated for being “the thing itself”, rather than for what it is destined to present. Dance itself became the subject of his staging.

“It’s when dancing gets awkward that it starts to get interesting,” — posited Merce Cunningham. According to him, randomness and probability are two principles of movement, from which stems a truly unpredictable dance. In some performances, spectators would be asked to toss a coin to determine the sequence of movements. Over time, his experiments with chance method intensified, helping him to try out sequences, which he wouldn’t have elaborated on his own.

Cunningham’s use of technology is one way in which he redefined dance. His masterwork BIPED (music by Gavin Byars), demonstrates evolution of Cunningham’s experiments with advanced technologies. Many consider BIPED, created in 1999 when Cunningham turned 80 years old, to be the culmination of his use of computers to generate movement ideas.

Cunningham began choreographing on the computer in 1989 using a program “Life Forms”, created at Simon Fraser University (British Columbia, Canada). The Life Forms software portrayed outlines of human figure in a three-dimensional space. The computerized figures had movable joints and could be employed in performing of all kinds of movements, including spins, jumps, leaps, reaches, and bends.

Cunningham used this app to experiment with choreographic ideas outside studio. Once he had created a movement phrase with computer figures, he tried it out on his dancers to see how it worked. Often the developed sequence of movements was impossible for dancers to perform, but their rendition, while trying out the sequence, led to such unexpected choice of movements, that he had not preconfigured or had never done before. This is what captivated Cunningham—pushing himself and his dancers outwards the boundaries of conventional staging, attempting to transcend the habitus.

Cunningham was involved in the development team that redesigned and re-launched the Life Forms program, renamed it Dance Forms. Every work, Cunningham made after 1991, including BIPED, utilized movement generated with Dance Forms.

Sometimes the movement could seem detached and unemotional, the music distracting or downright irritating. There were times when people walked out of the theater because they didn’t enjoy or understand Cunningham’s works. Even so, he is considered one of the great American choreographers of all time. Why? Because he never stopped trying new things. Throughout his 70-year long career, he continued learning and innovating. Ultimately, he changed the way many people thought about choreography and dance. Cunningham believed, that dancing should be considered as a spiritual exercise in physical form, and what is seen, is what it is.

Cunningham's creative philosophy has been the subject of study by many authors. Original research into Cunningham's work was carried out by Carrie Noland ("After the Arbitrary"). In this book Carrie Noland brings new insight to this transformative artist's philosophy and work, providing a fresh perspective on his artistic process while exploring aspects of his choreography. Examining a rich and previously unseen archive that includes photographs, film footage, and unpublished writing by Cunningham, Noland counters prior understandings of Cunningham's influential embrace of the unintended. Noland considers that Cunningham approached movement as more than "movement in itself," and that his work enacted archetypal human dramas. The prospect of further study is the determination of stylistic characteristics of M. Cunningham's staging.

О. Чепалов

**ХОРЕОГРАФ ГОЙО МОНТЕРО ТА ЙОГО ВНЕСОК У ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ
БАЛЕТНОЇ ТРУПИ ДЕРЖАВНОГО НЮРНБЕРЗЬКОГО ТЕАТРУ**

O. Chepalov

**THE CHOREOGRAPHER GOYO MONTERO AND HIS CONTRIBUTION
TO THE CREATIVE ACHIEVEMENTS OF THE BALLET COMPANY
OF THE STATE NUREMBERG THEATRE**

У переважній кількості державних театрів, розташованих у невеликих містах Німеччини, труп складається з драматичної, оперної та балетної (танцювальної). Зазвичай оркестр у виставах використовується філармонійний. Завдяки такій структурі кожен творчий підрозділ має власні програми, спільні репертуарні плани, спрямовані на зацікавленого глядача. Протягом останніх п'ятнадцяти років танцювальну трупу Нюрнберзького театру очолює балетмейстер іспанського походження Гойо Монтеро (нар. 1975), який здобув хореографічну освіту в Іспанії та на Кубі й працював як виконавець та постановник у різних країнах Європи й Північної Америки. Крім власних постановок Монтеро, балетний репертуар у Нюрнберзі прикрашають композиції М. Бігонцетті (Італія), О. Нааріна (Ізраїль), Н. Дуато (Іспанія), У. Форсайта, М. Гьоке, Х. Шехтера (Німеччина), К. Шпука (Швейцарія) М. Ека, А. Екмана (Швеція) та інших провідних майстрів хореографічного мистецтва. Надаючи їм сцену, Монтеро не уникає порівнянь, і в більшості випадків його композиції виглядають не менш креативними та захоплюючими, ніж у колег. Масштаб та різноманітність власних постановок Г. Монтеро в цілому теж вражають: «Ромео і Джульєтта» та «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Спляча красуня» та «Лускунчик» П. Чайковського, «Сон літньої ночі» на музику Ф. Мендельсона — Бартольді та ін. класиків, «Кармен» Бізе-Щедрина, «Весна священна» І. Стравінського, по-новому представлені історії Фауста, Дон Жуана, Дон Кіхота, Сірано, Отелло. Є немало творів, не пов'язаних з певним сюжетом, але які просякнуті думками, емоціями та вибуховою динамікою. Не залишається питань щодо витоків стилю хореографії Гойо Монтеро — вона сягає підвалин академічного танцю, але ним не обмежується. Тренінг учасників трупи, відтворений для глядачів у виставі-перформансі «Ауфтакт», складає її першу частину. Сюди входять звичайний тренінг біля пересувних станків, комбінація з вправ на середині та стрибки. Веде клас сам Монтеро, надаючи можливість танцівникам не тільки для розминки-розігріву, а також для показу глядачам потенційних можливостей трупи. У другій частині