

Tamara VAINAUSKIENĖ

Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: veiksniai, genezė, metodikų koreliacija

Virgilijus Noreika's School of Singing: Factors, Genesis, Correlation of Methods

Anotacija

Lietuvių tenoro Virgilijaus Noreikos fenomenas glūdi ne tik prigimtyje. Šio dainininko išskirtinumas – aukšto lygio profesionalumas, o jo pagrindas – įgyta dainavimo mokykla. Nuo 1976 metų sukauptą vertingą patirtį solistas perduoda savo mokiniams. Tai paskatino aptarti suformuotus Noreikos dainavimo įgūdžius, profesionalumo veiksnius, išaiškinti jo dainavimo mokyklos kilmę, išnagrinėti sąsajas. Rengiant straipsnį, buvo naudojami archyvų ir fonotekų fondais, pokalbių su Noreika ir stebėtų jo dainavimo pamokų įrašais, specialiaja literatūra.

Noreikos dainavimo mokyklos problematika nagrinėjama pirmą kartą.

Reikšminiai žodžiai: Virgilijus Noreika, dainavimo mokykla, veiksniai, genezė, metodikos, koreliacija.

Abstract

The phenomenon of Lithuanian tenor Virgilijus Noreika lies not only in his nature. The exceptionality of this singer lies in the high level of his professional skills, whose basis is in the singing school, which he attended. Since 1976 the soloist has shared his experience with his students. It induced us to discuss Noreika's singing skills, factors of his professionalism, elucidate the origin of his singing school, and investigate the links. While preparing the article, the stocks of archives and phonotheques were used, as well as records of interviews with Noreika and records of his singing lessons, special literature.

The issue of Noreika's singing school is being examined for the first time.

Keywords: Virgilijus Noreika, singing school, factors, genesis, methodics, correlation.

Profesionalumo veiksniai

Dainavimo pradmenis Noreika įgijo Juozo Tallat-Kelpšos muzikos mokykloje mokydamasis pas Antaną Norvaišą ir Antaną Karosą-Karosevičių. 1953 m. jis pradėjo studijuoti konservatorijoje (dabartinėje Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje) ir dvejus metus mokėsi pas Karosą. Vėliau (1955–1958) dainininko ugdymu rūpinosi Kipras Petrauskas. 1965–1966 m., tapęs pripažintu solistu, Noreika stažavo Milano teatre „La Scala“ pas Gennaro Barra, vieną geriausių dainavimo pedagogų, ir dirigentą Enrico Piazzą, buvusį Arturo Toscanini mokinį, vėliau asistentą (su juo Noreika rengė operų partijas).

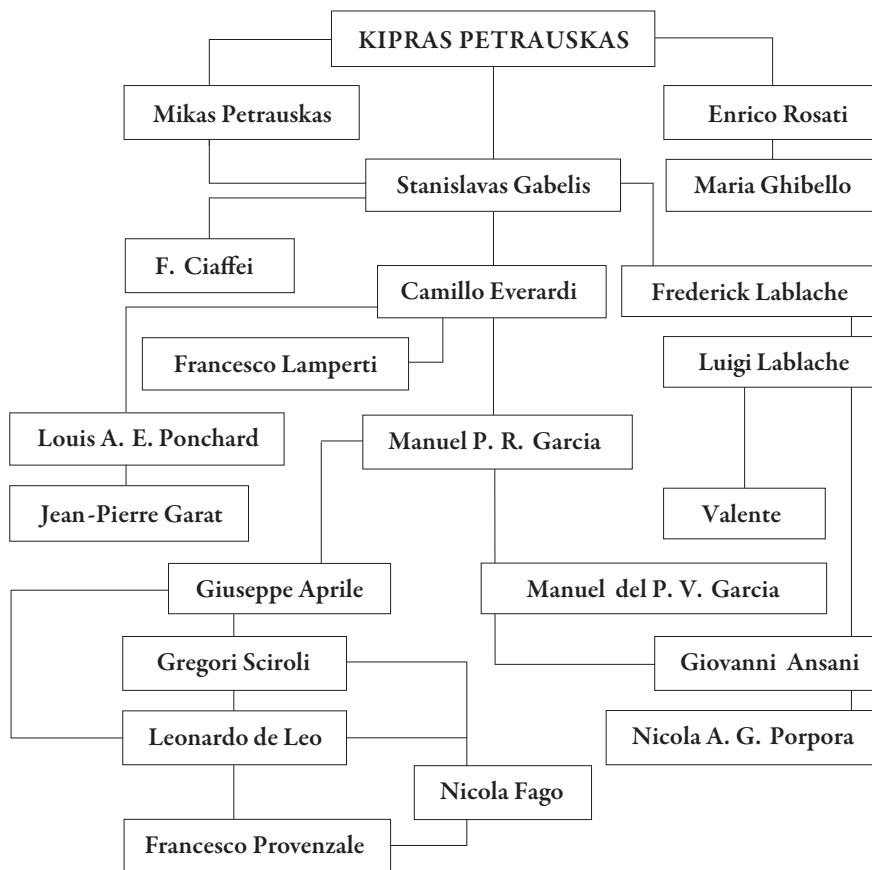
Noreikos įgyti dainavimo įgūdžiai, mokymo metodika, pasisakymai liudija, kad labiausiai jo profesionalumui įtakos turėjo Petrauskas ir Barra.

Kipras Petrauskas (1885–1968), lietuvių operos teatro patriarchas, mokėsi Sankt Peterburgo konservatorijoje pas Stanislavą Gabelį, dainavo Imperatoriškajame Marijos teatre (1911–1920). Vėliau, sulaukęs pripažinimo, tobulinosi Romoje pas Enrico Rosati – Beniamino Gigli, Mario Lanzos, Benvenuto Franci mokytoją (žr. 1 schemą). Sankt Peterburge įgytos žinios, gebėjimai, patirtis tapo dainininko kūrybinės ir pedagoginės veiklos pagrindu.

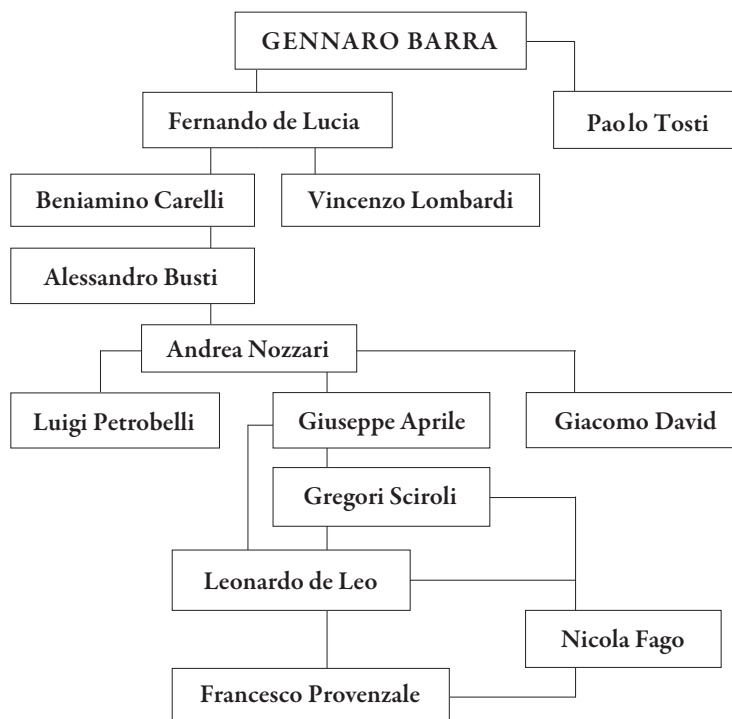
Petrauskas buvo pedagogas empirikas. Save jis vadino Camille Everardi anūku (Gabelis buvo Everardi mokiny). Anot Petrausko, dainavimo mokyti turėtų talentingiausi, „[...] tik aukščiausios kokybės vokalinę medžiagą turintieji asmenys...“ (Petrauskas, LLMA), t. y. tie, kas turi įgimtą gebėjimą dainuoti. Jis specialiai neformavo balsų, mokė interpretacijos meno.

Dainavimo katedros posėdžių protokolai liudija, kad Petrauskas sulaukdavo kolegų priekaištų dėl to, kad klasėje nebuvo vokalizuojama, mokiniams sudaromas per sunkus repertuaras. Tačiau, anot Noreikos, mokantis arijas, aukštų garsų, kuriems dainininkas dar buvo nepasirengęs, profesorius neleisdavęs dainuoti¹.

Pedagogo ir mokinio prigimčių bendrumas, pirmiausia balso tipas ir charakteris, įgimta organiška balso pajauta, išskirtinis muzikalumas, jautri klausia, imlumas, tam tikri asmenybės bruožai leido jaunajam dainininkui labiau intuityviai suderinti savo balsą ir tinkamai jį valdyti. „Kipras Petrauskas mokyklos kaip tokios neturėjo. Jis davė kitką – interpretacijos mokyklą. Jis rodė, o jo maniera man labai tiko ir tiko nuo vaikystės, – sako V. Noreika. – Aš jį galėjau mėgdžioti. Kvėpavimas, dainavimas juk yra kopijavimas refleksų ir pačios manieros. [...] O tikrą dainavimo mokyklą įgijau „La Scaloje“².



1 schema. Kipro Petrausko dainavimo mokyklos kilmės medis



2 schema. Gennaro Barros dainavimo mokyklos kilmės medis

Kitas Noreikos pedagogas Gennaro Barra (1884–1969, kitur 1889–1970) minimas greta ryškiausių XX a. trečio ketvirtio dešimtmečio italų tenorų (Giacomo Lauri-Volpi, Aureliano Pertile, Tito Schipos), lygintas net su Enrico Caruso. Jis atstovavo Neapolio mokyklai, garsėjusiai išskirtiniu dėmesiu garso kokybei, nepriekaištinga vokaline technika. Dainuoti mokėsi pas Paolo Tosti ir Fernando de Lucią (žr. 2 schemą), vėliau trejus metus tobulinosi Milano teatro „Dal Verme“ jaunimo grupėje (rengė partijas su dirigentu Tullio Serafinu).

„Tai, ką aš darau, yra jo mokykla, – sako V. Noreika. – [...] Ten pasidariau profesionalu. [...] Dėstau taip, kaip praktika ilgametė išmokė ir kaip Barra dėstė.“³

Ypatingą dėmesį Barra skyrė vokalinio tono kokybei, balso grožiui ir jėgai. Jis buvo itin atidus pereinamiesiems garsams ir aukštajam registru, kur ypač gali pasireikšti balso kokybinės savybės. Mokydamas bosus, rūpinosi žemaisiais garsais. Tenorų ir sopranų aukštieji, o bosų žemieji garsai lyg praba Barra buvo itin svarbūs. Jam svarbi buvo ir taisyklinga garso emisija, rezonansas (sieki galvos rezonatorių aktyvaus funkcionavimo, artimo garso – *il suono labiale*), balso koloritas, meistriškas kvėpavimo valdymas, gebėjimas dainuoti ilgą frazės vienu iškvėpimu, reljefinga, lanksti vokalinė linija.

Žodis Barros metodikoje – ne tiek poetinio teksto perteikimo, kiek tikslaus garso išgavimo ir optimalaus jo skambesio priemonė. Prioritetas teikiamas preciziškai suformuotam, gerai rezonuojančiam balsui: kai balso rezonatoriai bus tinkamai suderinti ir garsas įgis lengvumo, priebalsiai sklis į šalį kartu su balsiais ir žodis taps aiškiai suvokiamas.

Barra siekė „balso teatrališkumo“, t. y. maksimalaus pri-taikymo operos teatro poreikiams. Balsas turėjo skliti per orkestrą, pripildyti šalį, išsiskirti specifiniu koloritu, gerai derėti su orkestro instrumentų skambesiu, žadinti estetinį poveikį klausytojui. Tokia balso kokybė atsiranda tinkamai panaudojant rezonatorius ir visame balso diapazone nekin-tantį fonacijos mechanizmą. Barra mokė dainuoti ne balsu, o mechanizmu – atitinkamai pridengti balsą ir jį išlyginti. Tai turėjo nulemti vieno registro suformavimą ir vienalytį skambesį visoje balso skalėje.

Barra diegė mišraus, krūtininio ir pilvinio (kostoabdominalinio) kvėpavimo įgūdžius. Įkvėpimas ramus, žemas, siekiant, kad visapusiškai prasiplėstų apatiniai šonkauliai ir ypač būtų fiksuojami inspiracijos judesiai nugaros srityje (įkvėpti į nugarą buvo mokoma atsisėdus ir susilenkus – tai padeda pajusti taisyklingą garso formavimo mechanizmą, kartu preventyviai veikia forsavimą). Jis sakydavo, kad tin-kamas yra tik toks kvėpavimas, kuris transformuojasi į garsą. Laisvas, tolydus iškvėpimas turi sudaryti elastingą atramą garsui. Taisyklingą iškvėpimą lydi laisvos oro cirkuliacijos pojūtis, nuo nugaros galvos rezonatorių link (*giro*), o balsas turi laisvai kilti į galvą (*la voce deve salire nella testa*).

Daug dėmesio buvo skiriama įkvėpimo padėčiai išsau-goti per fonaciją, ypač pereinamųjų ir aukštų garsų – jie turi būti gaunami lyg pratęsiant įkvėpimą (*bisogna aspirare*).

Taisyklingą fonacinį kvėpavimą Barra sieja su *rilascio*, t. y. atpalaidavimu, išsivadavimu nuo per didelės įtampos. Tam jis rekomendavo vadovautis pojūčiu „lyg norėtum pri-sėsti“. *Brisidar*, – sakydavo maestro, mėgindamas paaiškinti stažuotojams (*brisdar* – tai netiksliai artikuliuotas rusų kalbos žodis *prisedat*; šis Barros „terminas“ prigijo ir buvo vartojamas kaip *rilascio* analogas).

Kad tenoro balsas išsilygintų, Barra mokė viršutinio pridengto garso tembrą perkelti diapazonu žemyn, voka-lizuojant įvairias nuoseklias garsų slinktis, kvintakordą. Garsas turėjo būti nedidelis, kad nebūtų prarastas „galvos skambesys“. Barra buvo įsitikinęs, kad reikia mechanizmo, o ne balso. Balsas įgis jėgos vėliau, kai aparato segmentai akomoduosis, instrumentas išlavės.

Barros sistemos techninį pagrindą sudarė vokaliniai pratimai (daugiausia įvairios gamos, *arpeggio*, intervalai ir jų deriniai), jie buvo vokalizuojami *i, e, o, u* (retai *a*) balsiais ir priebalsiais *n, m* bei rezonansą stiprinančiu dvigarsiu *gn* (tariama – *ŋj*), taip pat italų kalbos žodžiais *sei tu* („tai tu“), *deh vieni* („ateiki“), *popolo romano ti saluto* („Romos liaudis sveikina tave“) – juose pedagoginiu požiūriu gerai dera balsiai ir priebalsiai. Pagal poreikius pratimai būdavo solmizuojami, tačiau tariamų natų pavadinimai nebūtinai turėjo sutapti su gaunamais garsais (kaip minėta, Barra buvo svarbesnės garsų fonetinės savybės). Beje, maestro mokėjo daug įvairių „vokaliųjų gudrybių“ ir jas sėkmingai taikė pedagoginėje praktikoje⁴.

Dainavimo mokyklos kilmė

Virgilijaus Noreikos dainavimo mokyklos kilmės istorija siekia Neapolio mokyklos pradžią (tai iliustruoja schemas). Neapolyje itin suklestėjęs dainavimo menas padėjo pagrindus *bel canto* epochai ir įtvirtino etaloninio dainavimo sampratą⁵. *Bel canto* stilius reikalavo virtuozinės balso valdymo tech-nikos, nepriekaištingos garso kokybės, tobulos kantilenos, meniškos, efektingos improvizacijos. Bėgant laikui, mokykla evoliucionavo, keitėsi kai kurios ankstesnės nuostatos, tačiau pagrindiniai dalykai – ypatingas dėmesys garso kokybei, balso suformavimo ir jo valdymo precizijai – liko tie patys.

Taigi gilinantis į Noreikos dainavimo mokyklos ištakas aiškėja, kad tradicijos kyla iš Nicolos A. G. Porporos ir Leonardo de Leo – jie atstovavo dviem dominuojančioms reikšmingoms XVIII a. Neapolio mokyklos kryptims. Per Manuelį del Popolo Vicente Garcia ir Giuseppe Aprile šios tradicijos įsikūnijo Manuelio Patricio Rodriguezo Garcios jaunesniojo metodikoje⁶ ir per Everardi bei Gabelį pasiekė Petrauską. Paveldo linijoje išskirtinos XIX a. vokalinio meno figūros – Louisas A. E. Ponchard’as, Luigi Lablache, Francesco Lamperti.

Per G. Barros, F. de Lucios, B. Carelli, A. Busti, A. Nozzari, G. Aprile ir L. de Leo liniją (pastarasis pagrindžia ir Barros paveldą) Noreikos dainavimo mokyklos kilmės istorija siekia Francesco Provenzale – Neapolio mokyklos pradininką, patetinio *bel canto* stiliaus kompozitorių ir dainavimo pedagogą, t. y. pačias mokyklos ištakas. Pažymėtina, kad Petrausko ir Barros linijos susijungia XVIII a. pabaigos Neapolio dainavimo mokykloje (Aprile) ir turi identiškas šaknis.

Iš ankstyvosios Neapolio mokyklos perspektyvos žvelgiant į šias dienas, reikėtų stabtelėti prie XIX a. pabaigos ir aptarti tam tikras svarbias italų dainavimo pedagogikos tendencijas, išryškėjusias ir Noreikos dainavimo mokyklos kilmės istorijoje.

Gilindamiesi į vieno ryškiausių XIX a. antros pusės–XX a. pradžios italų dainavimo pedagogų Beniamino Carelli metodiką⁷, matome įdomų reiškinį: nemažai jo mokinių išgarsėjo puikiai atlikdami ne tik Giuseppe's Verdi ir veristų kūrybą, bet ir Richardo Wagnerio muziką. Tarp tokių minėtini Emma Carelli, Francesco Maria Bonini, Maria Capuana (ji vadinta ryškiausia Wagnerio muzikos atlikėja tarp italų dainininkų). Reikėtų prisiminti, kad XIX a. septintu–devintu dešimtmėčiais italų kompozitoriai patyrė stiprų Wagnerio muzikinės dramos poveikį. Analizuojant to laikotarpio dainavimo pedagogikos tendencijas aiškėja, kad Wagnerio estetika per primarinio tono mokyklą⁸ paveikė ir italų dainavimo pedagogiką. XIX a. paskutinį dešimtmetį Italijoje pradėjęs formuotis veristinis interpretacijos stilius nulėmė naujų balso rezervų paieškas – dainininkams reikėjo išgauti dar intensyvesnį, ryškesnį ir skvarbesnį garsą. Tai paskatino koreguoti tam tikras mokymo metodikos nuostatas. Pridengtas balsis *a* (kaip žodyje *l'anima*, Lamperti), pagrindęs dainininko balso vokalinį toną, jau netenkinio. Reikėjo pokyčių. Iš pradžių, pasinaudojant tvirta garso ataka, buvo vokalizuojama visais balsiais (būtinai pasitelkiant priebalsį, pvz., *l, m, f*) ir siekiama optimalaus galvos rezonatorių funkcionavimo (tai būdinga Carelli metodikai). Ilgą laiką dominavusį balsį *a* pakeitė didžiausio impedanso balsiai *i* ir *u* – vokalizuojami kartu su priebalsiais, jie tapo išeities pozicija formuojant maksimalios koncentracijos, intensyvumo ir skvarbumo balsą (Barros metodika).

Taigi eksperimentinės fonetikos mokslo nuostatos, pagrindusios vokiečių dainavimo pedagogiką, XIX a. pabaigoje vis labiau įsitvirtino Italijoje. Tarp pirmųjų, praktikavusių fonetinį metodą, buvo Carelli. Jo metodikoje ryškėja tam tikri vokiečių dainavimo pedagogikos principai. Pirmiausia, formuojant balsą, kur kas drąsiau pritaikomos kalbos garsų fonetinės savybės, ypač pabrėžiama galvos rezonatorių įtaka balso kokybei. Carelli *appoggio* – ne tiek kvėpavimu paremto garso (*sul fiato* – itališkoji tradicija), kiek garso atramos į rezonatorius sąvoka – buvo Friedricho Schmitto (1812–1884), vokiečių primarinio tono mokyklos pagrindėjo, praktikuoto *Ansatz* atitinkmuo. Galima sakyti,

kad Carelli metodika, pagrįsta tradicinės itališkosios ir kai kuriais naujosios prancūzų (Garcios jaunesniojo) bei vokiečių primarinio tono dainavimo mokyklos principais, dėjo pagrindus Verdi veristinio stiliaus dainininkams rengti. Būdama universalesnė, ji sudarė prielaidas šio stiliaus atlikėjams sėkmingai dainuoti Wagnerio operose.

Metodikų koreliacija

Gilinantys į Noreikos dainavimo mokyklos kilmę, reikėtų išnagrinėti kai kuriuos svarbius metodikų tarpusavio ryšius.

Tvirta garso pradžia. Balso emisijos kontrolė. Siekdamas kompaktiško, skambaus, ryškaus garso, Noreika praktikuoja prieš balsį trumpai fiksuoti formuojamą priebalsį („prog-dinti“ garsą⁹). Tai Andreos Nozzari metodas, jį dažnai naudojo Alessandro Busti, vėliau Carelli ir Barra. Kaip teigė Carelli, taip artikuliuotas priebalsis, sutelkdamas kvėpavimą, padeda atrasti balso atramą. Dėl to garso pradžia būna aiški ir tiksli (Carelli, 1898; Баращров, 1931, p. 173–174). Toks garso išgavimo principas indikuoja tvirtąją ataką. Dainavimo metodologijoje tvirtos garso pradžios terminas (*coup de glotte*) priskiriamas Garciaui jaunesniajam – jis pirmasis tokį garso produkavimo būdą aprašė teoriniuose darbuose ir pritaikė praktikoje. Bet, kaip matyti, kita tvirtosios atakos versija buvo naudojama kur kas anksčiau. Pažymėtina, kad Garcia jaunesnysis rekomendavo trumpam užfiksuoti įkvėpimo būseną, t. y. sąmoningai suglausti ir suaktyvinti balso klostes, ir tik paskui kurti balsį. Nozzari teigimu, balso klostės fonacijai atitinkamai parengiamos ir tonizuojamos artikuliuojant fiksuotą priebalsį (dažniausiai sonorinį). Viena vertus, tai paprastesnis, aiškesnis ir saugesnis (ypač pradedančiajam) aktyvaus garso gavimo būdas (gali būti, kad jo ištakos siekia XVIII a. ar dar anksčiau). Antra vertus, taip gaunamas dar ryškesnis, koncentruotesnis, arčiau formuojamas, tikslesnis, aukštos pozicinės lokalizacijos garsas. Šis faktas gali būti naudingas aiškinant tam tikrus *bel canto* epochos vokalinio meno reiškinius.

Everardi taip pat reikalavo, kad garsas būtų kuriamas tiksliai ir energingai. Reikėdavo parengti kvėpavimą ir tarsi „pasodinti“ ant jo garsą „oro smūgiu“ (*coup d'air*; tai irgi tvirtosios atakos atitinkmuo; Баращров, 1931, p. 221). Garcios ir Everardi tvirtos garso pradžios variantai taip pat priskirtini profesoriaus Noreikos instrumentarijui.

Carelli akcentavo būtinumą iš pradžių garsą „atrasti mintyse“, t. y. išgirsti jį vidine klausa, ir tik paskui jį formuoti (Carelli, 1898; Баращров, 1931, p. 174). Noreika taip pat reikalauja, kad mokiniai pirmiau pasirengtų ir tik vėliau sąmoningai išgautų atitinkamos kokybės garsą. „Prieš pirmą garsą susikaupkit, nes kokį paimsite pirmą garsą, toks bus ir antras“, – teigia dainininkas¹⁰. Kad garsas būtų ryškus, sodrus, kompaktiškas ir reikalautų kuo mažiau oro sąnaudų, Noreika, kaip ir Carelli, atkreipia dainininko

dėmesį į sąmoningą balso plyšio veiklos kontrolę: „Reikia atsikvėpti ir stengtis taip mažai oro eikvoti, kad tarpas tarp stygų būtų nedidelis.“¹¹

Garso atrama superpozicijoje. Fonetinis balso impostacijos metodas. Iš Barros Noreika perėmė Carelli praktikuotą, primarinio tono mokyklai identišką garso atramos principą. Šis principas Noreikos dainavimo mokymo metodikoje pirmiausia pasireiškia tuo, kad balsui formuoti pasitelkiami pratimai, kaip profesorius sako, to reikia pozicijai, ne muzikalumui. Juos pasitelkus, gaunama koncentruoto garso lokalizacija – tuomet balsą galima valdyti ir plėtoti. Tai atitinka Bruno Müller-Brunowo (1853–1890, primarinio tono mokykla) požiūrį, kad garso formavimas – ne dainavimas, o *Ansatz* pratybos (t. y. teisingo rezonavimo paieška), siekiant visiško dainavimo organų paklusnumo (Müller-Brunow, 1890; Барадулов, 1931, p. 128). Kad *Ansatz* būtų taisyklingas, Müller-Brunowas naudojo įvairius balsių ir priebalsių derinius: dažniausiai labialinius, nazalinius priebalsius ir uždaruosius balsius (taip daro ir Noreika). Optimalią burnos formą Müller-Brunowas pasiekdavo laisvai *piano* tardamas žodį *blüh* – lūpos turi būti šiek tiek atkištos į priekį, lyg norint „nupūsti dulkes“. Noreikos metodikoje išeities pozicija taip pat yra balsis *u*, jį reikia artikuliuoti taip, „lyg bučiuotum mažyliui kaktą“. Akivaizdu, kad ir vienu, ir kitu atveju lūpos suformuoja nedidelį ruporą. Siaura burnos padėtimi Müller-Brunowas (ir Noreika) siekė nukreipti garsą į galvos ertmes. Balsis *a* jų požiūriu yra pats sunkiausias. Müller-Brunowas *a* formuoja iš primarinių *ü* ir *ö*, *o*. Noreikos metodikoje primariniai balsiai yra *u* ir *i*. Derinant jų vokalizaciją, artėjama prie hibridinio tembro, artimo *ü* balsiui. Beje, primarinio tono mokyklos pedagogų požiūriu *u* (ypač koncentruotas *ü*) yra geriausio skambesio. Profesorius Noreika nuolat atkreipia mokinių dėmesį, kad formuojami balsiai būtų kompaktiški („nedideli“), skambėtų arti (pastebi, jog mokantis išgauti *u* geras orientyras yra estų žodis *müsu*). Müller-Brunowas priebalsiui *m* teikė ypatingą reikšmę: pratimai turėjo padėti išgauti tono skambesį priekyje, „ant lūpų“, ir nukreipti jį į kaktos ertmes, t. y. suteikti garsui kuo didesnę galvos rezonavimą (Müller-Brunow, 1890; Барадулов, 1931, p. 129, 131).

Taigi Carelli terminą *voce avanti* keičia radikalesnis primarinio tono mokyklai identiškas *il suono labiale* (Barra). Formuodamas balsus, Barra ne tik atsiremia į *i* (balsis *i*, Schmitto teigimu, labiausiai „nosinis“, t. y. arčiausiai formuojamas, žr. Schmitt, 1854; Барадулов, 1931, p. 113) ir *u* balsius bei sonorinius *m*, *n* priebalsius, bet ir papildo vokalizaciją *jotu* – jis įterpiamas tarp priebalsio *n* ir balsio. Toks fonemų junginys (dažniausiai *nju*) leidžia suformuoti „ant lūpų“ (*il suono labiale*) skambantį garsą (priebalsis *n*) ir jį nukreipti į kaktinius ančius (tam ypač tinka *j*). *Nj* (it. *gn*) derinio parengtas ir atitinkamos artikuliacijos organų sąveikos būdu išgautas itališkas balsis *u* priartėja prie vokiškojo *ü* – tampa dar didesnio impedanso, ryškesnio

skambesio. Taip formuojama labai aukšta dainavimo pozicija – superpozicija. *Jotu* pasinaudojama lyg tramplinu tarp arti suformuoto, fiksuoto priebalsio *n* (anksčiau minėtas Nozzari principas) ir balsio *u* – jis rezonuoja kaktos ertmėse, jungdamas aukštą garso poziciją ir žemą kvėpavimą. Tai Juliaus Hey'aus (1832–1909, primarinio tono mokykla) vadinamojo „aukso tilto“ principas (Hey, 1886; Барадулов, 1931, p. 120) – nosies ertmės tampa rezonatorine jungtimi.

Beje, *jotacija* pirmą kartą panaudota vokiečių dainavimo pedagogų – vokalizaciją pasikartojančiu skiemeniu *ja* praktikavo ir Hey'us (Hey, 1886; Барадулов, 1931, p. 118). Jis parengė dainininkus, formavusius Wagnerio operų interpretacijos tradiciją.

Kitas *Ansatz* aspektas Noreikos metodikoje tas, kad išgaunant aukštus garsus koncentruota oro srovė nukreipama pro suaktyvintą minkštąjį gomurį (*giro* – „ratas“, Barra) kaktinių ertmių link. Kvėpavimo raumenynas turi išlaikyti inspiracijos padėtį – didesnis jo aktyvumas neakcentuojamas. Taigi Noreikos iš Barros perimti ir praktikuoti metodikos aspektai atitinka Schmitto oro srovės „skilimo“ principą: išgaunant aukštus garsus, jis rekomendavo nukreipti oro srovę pro suaktyvintą minkštąjį gomurį į aukščiausias galvos rezonuojančias ertmes (puslankio garso trajektorija), taip pat kartu pro nosies landas („aukso tiltas“) ir sinchroniškai sutelkti superpozicijoje (Schmitt, 1854; Барадулов, 1931, p. 113). Taip apsaugomi minkštieji gerklės audiniai (išgaudamas aukštus garsus, dainininkas neturi justi jokio spaudimo gerklėje), o slėgis koncentruojasi kietosiose nosies, viršutinio žandikaulio, kaktos dalyse („atrama į rezonatorius“; ta rezonatorinių pojūčių sritis pedagoginėje praktikoje vadinama „kauke“).

Kostoabdominalinis fonacinis kvėpavimas. Tarp svarbiausių Petrausko ir Barros metodinių nuostatų – optimalus fonacinio kvėpavimo valdymas. Praktikuotas mišrus – krūtininis ir pilvinis (*kostoabdominalinis*) – būdas: ramų, gilų įkvėpimą keičia taupus, tolydus, plastiškas iškvėpimas. Pažymėtina, kad Everardi taip pat reikalavo iš vyrų ir moterų gilaus, mišraus (*kostoabdominalinio*), aktyvaus, taupaus kvėpavimo (Вайнштейн, 1924, p. 13, 17–18). Jeigu dainuojant frazę stigidavo oro, Everardi rekomenduodavo įkvėpti ramiau, lėčiau, giliau ir iškvėpti be postūmių, tolydžiai, tuomet kvėpavimas pamažu ištobulės. Kuo lėtesnis iškvėpimas, tuo stabilesnis, geriau paremtas garsas – balso atrama buvo vienas pagrindinių reikalavimų. Nuo iškvėpimo kokybės priklauso ne tik visi garso parametrai, įvairi vokalinė technika, bet ir interpretacijos galimybės. Noreika taip pat lavina dainininkų *kostoabdominalinio* kvėpavimo įgūdžius. Jis pabrėžia, kad kvėpavimas turi tobulėti pamažu, per kelerius metus, nesiekia jo ištobulinti pradiniu balso lavinimo laikotarpiu. Toks požiūris vyrauja ir Carelli, Garcios jaunesniojo, Lamperti dainavimo mokyklose.

Pereinamųjų garsų precizija. Everardi atkreipė dėmesį į tai, kad išgaunant pereinamuosius garsus *a* artėja prie *u*

balsio tarimo (Вайнштейн, 1924, p. 24). Ir Barra, ir Noreika ypač rūpinosi, kad pereinamieji garsai būtų nepriekaištingi, nes nuo jų priklausanči aukštų garsų kokybė. Italų pedagogas pabrėžė tenoro *f*¹ ir ypač *fis*¹ preciziško suformavimo *u* balsiu svarbą. Pereinamųjų garsų srityje artikuliuojant kitus balsius, jis siekė priartinti jų skambesį prie *u*, t. y. išgauti didesnę impedansą. Carelli taip pat nurodo, kad formuojant mišrų registrą (*voce mista*) tinkamiausias yra tamsus tembras, dėl to naudotinas *u* balsis (Carelli, 1898; Барадулов, 1931, p. 175).

Aukštų garsų išgavimo technika. Kaip ypač veiksmingą priemonę išgaunant skambius, ryškius aukštus garsus Barra nurodo lengvą inspiracinį diafragmos judesį (*colpetto diaframmatico*). Kad galvos rezonatoriai būtų aktyvesni, Everardi taip pat patarė oro srovę stumtelėti iš apačios pilvo preso ir diafragmos raumenimis (*coup de ventre*). Tuomet ji „sklis į rezonatorių“ („kaukę“) ir dainuojant aukštą garsą bus gaunamas reikiamas efektas (Вайнштейн, 1924, p. 23). Atliekant *colpetto diaframmatico*, Barra reikalavo sinchroniškai žengti į priekį arba tik pagalvoti apie tai. Tokią priemonę praktikavo ir Caruso (Фучито, 1967, p. 9). Caruso ir Lucia (Barros mokytojas) buvo Vincenzo Lombardi mokiniai, tad to abu dainininkus greičiausiai jis ir išmokė.

Be to, formuodamas aukštus garsus, Barra siekė intensyvaus, vertikalios viršutinės lūpos pakėlimo (*sorriso del bulldog* – „buldogo šypsena“) – tuo pat metu nerviniais ryšiais yra mobilizuojamas minkštasis gomurys. Tokia sinchronizuota atitinkamų artikuliacijos organų sąveika suponuoja intensyvų, ryškų, itin skvarbų garsą. Šie principai pagrindžia ir Noreikos aukštų garsų suformavimo metodiką.

Vokalizacijos preferencija. Balso diapazono homogeniškumas. Everardi (Noreika taip pat) akcentavo vokalizacijos (ne solmizacijos) svarbą – ji naudingesnė diegiant techniką. Vokalizuoti balsius buvo rekomenduojama su priebalsiu *m*, pavyzdžiui, junginyje *mamma-mia*. Skiemuo *ma*, anot Everardi, padeda atrasti aiškų, taurų (artimesnis *o* nei *a* skambesiu, ypač norint išgauti žemą garsą), tikrą (ne hibridinį) balsį *a* (Барадулов, 1931, p. 222). Suderinti balsą vokalizuojant *mia-ma-ma-ma* mėgo Petrauskas (Mackonis, 1988, p. 142), o Noreikos vokalizacijos sistemoje priebalsis *m* ir balsis *i*, kaip minėta, yra labai svarbūs. Kita vertus, Everardi rekomendacija, siekiant tikslaus garso vokalizuoti gamas *i* ir *u*, „galviniams“ balsiams (Барадулов, 1931, p. 222), būdinga ir Barros, ir Noreikos metodikai.

Everardi siekė, kad krūtinės registre funkcionuotų galvos rezonatoriai, o galvos registro garsai įgytų „krūtinės atramą“, t. y. mišraus balso (Garcios *voix mixte* analogas) visame diapazone (Вайнштейн, 1924, p. 23–24). Noreikos dainavimo klasėje taip pat siekiama subalansuoto, homogeniško balso nuo žemiausių iki aukščiausių diapazono garsų. Preciziškai suformuotas, vienalytis balsas visame diapazone, kaip žinome, yra italų *bel canto* mokyklos prioritetas.

Garso ir žodžio sintezė. Barra mokė dainininką jausti garsą „ant lūpų“ (*il suono deve essere labiale*) – tai nulemia ne tik tikslų, artimą, aukštos pozicijos garsą, bet ir gerą tartį. Dainuojant buvo siūloma neakcentuoti priebalsių, įsivaizduoti dikcijos ir ant lūpų formuojamų balsių pojūčio ryšį. Noreika taip pat siekia visaverčio vokalo ir tikslios tarties derinio. Optimalia garso ir žodžio sąjunga rūpinosi Carelli, Everardi, Garcia ir Lamperti.

Psichofizinis dainininko aktyvumas. Tausojantis balsinio instrumento veiklos režimas. Visi italų pedagogai – Lamperti, Carelli, Barra – mokė dainininkus vengti didelio garso. Tokius įgūdžius savo mokiniams perdavė Petrauskas (liudija dainininko balso įrašai) ir Noreika. Tai apsaugo nuo per didelių balso aparato energijos sąnaudų (balsas tausojamas), forsuoto garso provokacijų, kartu ir daugelio kitų bėdų, kurios tampa dainininko raidos stabdžiu. Lengviau pasiekiamas visų instrumento segmentų veiklos darna. Išgaunamas kokybiškas, laisvai valdomas ir pagal poreikius transformuojamas garsas. Sklandžiau ir optimaliau perprantama mokymo medžiaga.

Kita vertus, Lamperti, Garcia, Everardi reikalavo energingo dainavimo, intensyvios individo psichofizinės būsenos. Anot Garcios, unifiktuotas tembras ir nekintanti garso formavimo maniera prieštarauja meno dėsniams (Garcia, 1957, p. 74–81). Žinome, kad bendra organizmo psichofizinė būseną lemia atitinkamą balso aparato būklę, taigi ir dainavimo kokybę. Daugiau dėmesio vokalo pedagogai skyrė atlikimo problematikai, akcentavo ekspresijos ir kontrastų principo reikšmę. Šis požiūris yra svarbi profesoriaus Noreikos dainavimo mokyklos koncepcijos dalis. Dainininkas nuolat pabrėžia, jog turi dirbti visas organizmas, ne tik stygos.

Taigi metodikų koreliacijos ekspozicija identifikuoja Noreikos dainavimo mokyklą, atskleidžia tradicijas, išryškina ypatumus.

Balso valdymo technika

Noreikos įgytus dainavimo įgūdžius liudija balso valdymo kokybė. Klausant ankstyvųjų (iki stažuotės teatre „La Scala“) dainininko balso įrašų pirmiausia atsiskleidžia išskirtinis jo muzikalumas, plastiškas, išraiškingas frazavimas, nulemtas laisvos, natūralios fonacijos. Gražus, lyrinis, visame diapazone gana lygus balsas, aiški tartis rodo artikuliacijos laisvę, balso aparato visų segmentų darnią sąveiką. Instrumentą taisyklingai funkcionuojant rodo ir gebėjimas keisti balso tembro atspalvius, graduoti dinamiką (dainininkas gerai įvaldęs *piano* ir *mezza voce* techniką).

Balso suformavimo ir jo valdymo principai rodo, kad Noreika įgijo geros operinio dainavimo mokyklos pagrindus, bet rezervų tobulinti garso kokybę, vokalinę techniką dar buvo: gana intuityviai formuojami pereinamieji ir aukšti garsai (juntamas noras juos plėsti, utriuoti), stinga

fonacinio iškvėpimo aktyvumo, jo valdymo tikslesnės, racionalesnės kontrolės, aktyvesnių galvos rezonatorių, preciziškesnės garso pozicijos.

Klausant ankstyvųjų Noreikos ir Petrausko balso įrašų, analizuojant balso architektoniką, parametrus, fonacijos ypatumus, techniką galima teigti, kad abu dainininkai atstovauja tai pačiai mokyklai. Tą mokyklą Noreika išėjo empiriškai: perėmė iš savo pedagogo atitinkamą instrumento funkcionavimo darną ir meninės raiškos principus. Todėl atvykusį į „La Scala“ jauną stažuotoją iš Lietuvos italų maestro pripažino kaip savos mokyklos sekėją: *Nostra colore, nostra maniera di canto* („mūsų balso spalva, mūsų dainavimo maniera“¹²), – sakė Barra, pristatydamas Noreiką žymiajam bosui Nikolajui Giaurovui.

1966–1969 m. (po stažuotės Italijoje) Noreikos balso įrašai liudija, kad išliko tas pats dainavimo mokyklos fundamentas, tik tvirtesnis ir labiau nugludintas, paremtas savo instrumento pažinimu ir sąmoninga jo funkcionavimo kontrole. Kvėpavimas, drauge ir balso aparato veikla tapo aktyvesnė, tiksli, gerai organizuota. Vokalinis tonas – preciziškas. Tembras įgijo daugiau ryškumo, tauraus skambumo. Kiekvienas garsas vokalinėje klaviatūroje atrado tikslią vietą. Balso registrai optimaliai suderinti, nuo žemiausių iki aukščiausių garsų išlieka aukšta preciziška pozicija (itin tikslūs garsą telkiantys *i* ir *u* balsiai), galvos rezonanso dominantė, skambesio homogeniškumas. Dėmesys sutelktas į pereinamuosius garsus (jie tikslūs, metodiškai suformuoti) ir aukštąjį registrą, jis pasidarė preciziškas, kompaktiškas, įgijo daugiau laisvės, skvarbumo, žėrėjimo, galios. Neakcentuojami žemesni balso diapazono garsai – jie tikslūs, skambūs, sodrūs, malonūs. Solistas demonstruoja puikią kantileną (balsas liejasi), tobulą *piano*, *mezza voce*, garso filiravimo meną. Jaučiamas didelis pasitikėjimas, apgalvota fonacijos kontrolė, t. y. aukšto lygio profesionalumas.

Ištobulėjo kūrinių interpretacija. Klausant dainininko atliekamų italų romantinės operos arijų, ryškėja itališkajai mokyklai būdinga dainavimo maniera, frazavimo ypatumai, atitinkami štrichai, niuansai, akcentai, specifinės vokalinės išraiškos priemonės, netgi tam tikra dainininko psichologinės būsenos transformacija, suponuojanti italams būdingą emocijų raišką, charakteringą balso atspalvį. Įgyta *bel canto* technika ir gebėjimas organiškai balsu perteikti kitos tautos charakterį lėmė tai, kad Noreika buvo kviečiamas užsienio gastrolių pirmiausia kaip Verdi veristinio stiliaus operų interpretacijos specialistas (pvz., Berlyno „Unter den Linden“ teatras dainininką pakvietė atlikti Verdi ir Puccini operas).

Suprantama, stažuotė Italijoje patobulino ir kitokios, tarp jų rusų kompozitorių, muzikos atlikimą (tai viena ryškiausių solisto specializacijos sričių). Tai, kad 1973 m. per Maskvos didžiojo teatro gastroles Milano teatre „La Scala“ Noreikai buvo patikėti Bajano ir Vladimiro Igorevičiaus vaidmenys, liudija solisto pelnytą išskirtinę rusų muzikos

interpretatoriaus reputaciją. Beje, tokį įvertinimą lėmė ne tik Italijoje ištobulintas dainininko balsas ir jo valdymo galimybės, bet ir konservatorijoje studijų metais įskiepyta rusų muzikos atlikimo samprata – kas gi, jei ne Kipras Petrauskas, buvęs Sankt Peterburgo Marijos teatro solistas, dainavęs su rusų operos žvaigždėmis, perėmęs jų patirtį ir prilygęs joms, galėjo geriau išmanyti tą muziką? Sampratą praturtino konsultacijos su garsia operos soliste ir romanų atlikėja Valerija Barsova (tai, beje, buvusi Umberto Masetti mokinė), o vėliau – gana ilgi ir produktyvūs kūrybiniai ryšiai su Maskvos didžiuoju teatru.

Balso valdymo ir interpretacijos pokyčius įtaigiai charakterizuoja dainininko debiutinio vaidmens – Lenskio arijos – skirtingo laikotarpio įrašai (1964 m. vienas pirmųjų su pianiste Halina Znaidzilauskaite (arija atliekama lietuvių kalba) ir 1969 m. su Maskvos didžiojo teatro orkestru diriguojant Borisui Chaikinui).

Lyginant abu atlikimo variantus, ryškėja ankstyvojo įrašo kamerinis pobūdis: balsas prislopintas, intymus, itin jautriai detalizuotas tekstas – dainininkas labiau dramos (ne operos) priemonėmis atskleidžia lyrinio herojaus psichologinę būseną. Atlikimas nuoširdus ir įtaigus. Vertinant balso valdymą, matyti, kad kvėpavimas dar ne visada paklūsta dainininkui: stinga pereinamųjų garsų tikslumo („įslystama“), formuojant aukštus garsus, naudojama per daug fizinės jėgos, jie pasklidę. Kartais išgaunant garsą utriruojamas kvėpavimo postūmis krūtine (taip siekiama aktyvinti balso aparatą) ir juntamas *h* priegarsis – dažniausiai artikuliuojant balsį *a*, kuris dainininkui nėra patogus ir formuojamas per plačiai. Stinga ir dainavimo pozicijos tikslumo, lygesnio vokalo, tembro ryškumo, kantilenos. Tačiau žemesni centro garsai skambūs, malonūs, tiksliai formuojami siaurieji (ypač *u*) balsiai, gera tartis.

Vėlyvesnis, po stažuotės Italijoje, su orkestru originalo kalba atliktas arijos variantas liudija meistriškai valdomą balsą: dominuoja gražus, kantileninis, išraiškingas dainavimas. Laisvai liejasi vienalytis balsas, tikslus ir visavertis visame diapazone ne tik *forte*, bet ir *piano* fragmentuose, skaidrus *mezza voce*, plastiškas, subtilus frazavimas, ryškus vokalo reljefas, raiški tartis. Charakterizuojantys niuansai ir štrichai yra labai įtaigūs. Ir muzikinis vokalinis, ir dramatis interpretacijos aspektai sintezuojami į darnią, efektingą visumą – tai pavyzdinis Lenskio arijos atlikimas.

Išvados

Operinio dainavimo įgūdžius Virgilijus Noreika suformavo studijuodamas pas Kiprą Petrauską: perėmė savo mokytojo patyrimą, pagrįstą Everardi mokyklos principais ir garsių rusų operos solistų interpretacijos meno tradicijomis. Tikėtina, kad Petrausko požiūris – mokyti dainavimo turi tik išskirtinės prigimties jaunimas – yra viena iš priežasčių (galbūt pagrindinė), paaiškinančių, kodėl pedagogas specialiai neformavo balsų.

Petrausko mokymo samprata kyla iš Nicolos A. G. Porporos ir Leonardo de Leo – Neapolio bravūrinio *bel canto* (XVIII a.) mokyklos autoritetų. Šioje paveldo linijoje išsiskiria ryškios XIX a. dainavimo meno figūros L. A. E. Ponchard'as, L. Lablache, Garcios (tėvas ir sūnus), F. Lamperti, C. Everardi. O į Leonardo de Leo atsiremia G. Barros paveldo tradicija per F. de Lucią, B. Carelli, A. Busti, A. Nozzari, G. Aprile. Petrausko ir Barros paveldo genealoginės linijos susijungia XVIII a. pabaigoje (Aprile) ir turi bendras ištakas (Provenzale).

Noreikos dainavimo mokyklos šaknys siekia XVII a. vidurio Neapolio tradicijas, t. y. *bel canto* pradžią, patetinį jo raidos laikotarpį. Šio dainininko mokykla sintezuoja italų, naujosios prancūzų, vokiečių primarinio tono ir rusų dainavimo mokyklų patirtį. Noreikos mokyklos kilmės istorijos garbus kontekstas liudija sąsajas su iškiliausiais XVIII–XX a. pirmos pusės Europos dainininkais ir pedagogais: G. Ansani, G. Davidu, G. B. Rubini, A. Nourritu, L. A. E. Ponchard'u, P. Amato, E. Caruso, G. Thilliu, E. Carelli, F. Šaliapinu, L. Sobinovu, I. Jeršovu ir kt.

Stažuodamasis Milano teatre „La Scala“, Noreika išėjo autentišką Neapolio Verdi veristinę mokyklą. Mokykla susiformavo XIX a. pabaigoje ir įtvirtino fonetinį balso lavinimo metodą. Galima teigti, kad Verdi veristinę mokyklą pagrindė Carelli. Jo koncepcija sintetavo italų *bel canto*, naujosios prancūzų (Garcios jaunesniojo) ir vokiečių primarinio tono dainavimo mokyklų principus. Primarinio tono mokykla, veikiamą Wagnerio estetikos, darė didelę įtaką italų dainavimo pedagogikai veristiniui jos raidos laikotarpiu ir suponavo universalesnes atlikėjų galimybes.

Nagrinėjant mokymo metodikas, aiškėja kai kurie svarbūs dainavimo mokyklų raidos ypatumai:

1. Tvirtoji garso pradžia buvo dainavimo pedagogų dispozicijoje dar iki Garcios jaunesniojo *coup de glotte* – jos versiją praktikavo senosios italų mokyklos atstovai Nozzari. Galima daryti prielaidą, kad toks garso išgavimo būdas buvo žinomas XVIII a. dainininkams. Šis faktas koreguotų susiformavusį požiūrį ir padėtų aiškinant bravūrinio *bel canto* fenomeną.

2. Per visą *bel canto* laikotarpį italų dainavimo pedagogijoje dominavusį balsį *a* XIX–XX a. sandūroje pakeitė didžiausio impedanso balsiai *i* ir *u* – vokalizuojami kartu su priebalsiais (dažniausiai nazaliniais ir labialiniais), jie tapo pagrindu formuojant maksimalios koncentracijos, intensyvumo ir skvarbumo balsą.

3. Itališkajai tradicijai būdingą *appoggio sul fiato* (balso atramos kvėpavimu) principą papildė vokiečių primarinio tono mokyklai būdingo garso atramos į rezonatorius (*Ansatz*) atitikmuo *appoggio laringeo* ir *appoggio sopra laringeo* („gerklų atrama“, „atrama virš gerklų“ – Carelli terminas). Tai ypač pabrėžia galvos rezonatorių įtaką balso kokybei,

suformuoja itin arti skambančio (*voce avanti, il suono labiale*) superaukštos pozicijos garso konceptą.

Metodikų koreliacija identifikuoja Noreikos dainavimo mokyklą ir išryškina esminius paveldo ypatumus: tvirta garso pradžia, balso emisijos kontrolė, vokalizacijos prioritetas, galvos rezonatorių dominantė, garso telkimas superpozicijoje, fonetinis balso impostacijos metodas, kostoabdominalinis fonacinis kvėpavimas, pereinamųjų garsų preciziškas suformavimas, specialiai aukštų garsų išgavimo technika, prioritetas garso kokybei ir balso homogeniškumui, garso ir žodžio optimali sintezė, psichofizinis dainininko aktyvumas, tausojantis balsinio instrumento veiklos režimas. Įgytą mokyklą liudija Noreikos 1969 m. balso įrašai: preciziškas garsas, gražus, taurus, skambus, sodrus, vienalytis, plastiškas, laisvos emisijos balsas, tikslūs, koordinuoti pereinamieji ir kompaktiški, veržlūs aukšti garsai, tembro moduliacijų įvairovė, plati dinaminių niuansų skalė, nepriekaištingas frazavimas, permanentinė kantilena, ryškus vokalo reljefas, raiški tartis, ekspresija, subtili interpretacija.

Išskirtinos ryškios dainininko specializacijos sritys – italų (ypač Verdi veristinio stiliaus) ir rusų opera – pelnė Noreikai tarptautinį pripažinimą. Galima teigti, kad Noreikos įgyta dainavimo mokykla remiasi senomis tradicijomis, ištobulintais selektyviais metodiniais principais, pagrindžiančiais etaloninio dainavimo sampratą.

Nuorodos

- 1 Iš autorės pokalbio su V. Noreika 2010 03 04.
- 2 *Ten pat*, 2009 05 09.
- 3 *Ten pat*, 2010 03 10.
- 4 Barros metodika aptarta remiantis Noreikos nuomone, taip pat straipsniais: Дмитриев, Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре „Ла Скала“. In *Вопросы вокальной педагогики*. Москва, 1976, вып.5, p. 61–90; Лушин, Б. М. На уроках маэстро Барра. In *Вопросы вокальной педагогики*. Москва, вып. 7, p. 123–140.
- 5 *Bel canto* – it. gražus dainavimas; XVII a. vidurio–XIX a. pirmos pusės italų dainavimo mokykla.
- 6 Garcios metodika išsamiai aprašyta: Garcia, M. *Traite complet de l'art chant*. Paris, 1856; leidinys išverstas į rusų kalbą: Мануэль Гарсиа. *Полная школа пения*. Перевод В. А. Багадурова. Москва, 1957.
- 7 Carelli metodika išsamiai aprašyta: *L'arte del canto, metodo teorico-pratico di Beniamino Carelli, professore di canto nel R.Conservatorio di Musica di Napoli*. G. Ricordi & C. Milano, 1898.
- 8 *Primus* – lot. pirmas; tai nauja su Richardu Wagneriu susijusi vokiečių dainavimo pedagogikos kryptis.
- 9 Aiškinant Noreikos mokymo metodiką remiamasi jo dainavimo pamokų 2009–2011 m. įrašais.
- 10 Noreikos dainavimo pamokų įrašai. 2009–2011 m.
- 11 *Ten pat*.
- 12 Iš autorės pokalbio su Noreika 2010 03 04.

Literatūra

- Brown, Oren L. *Discover your voice*. San Diego. Singular Publishing Group, Inc. 1999.
- Calletti, Rodolfo. *A History of Bel Canto*. Oxford University Press, 1996.
- Carelli, B. *L'arte del canto, metodo teorico-pratico di Beniamino Carelli, professore di canto nel R. Conservatorio di Musica di Napoli*. G. Ricordi & C. Milano, 1898. In Багадуров, В. А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Москва, вып. 2, 1931.
- Chapman, Janice L. *Singing and Teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice*. Plural Publishing, Inc. 2006.
- García, M. *Traite complet de l'art chant*. Paris, 1856; vertimas į rusų kalbą: Гарсиа, Мануэль. *Полная школа пения*. Перевод В. А. Багадурова. Москва, 1957.
- Hey, J. *Deutscher Gesangsunterricht*. Mainz-Leipzig: B. Schott's Söhne, 1886. In Багадуров, В. А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Москва, вып. 2, 1931.
- Lamperti, F. *L'arte del canto*. Vertimas į rusų kalbą: Ламперти, Ф. *Искусство пения*. М., 1923.
- Mackonis, Jonas. K. Petrauskas mūsų dailėje. In *Kiprui Petrauskui 100*. Sud. J. Bruveris. Vilnius, 1988, p. 138–142.
- Miller, Richard. *On the art of singing*. Oxford University Press, 2011.
- Miller, Richard. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. Oxford University Press, Inc. 2004.
- Müller-Brunow, B. *Tonbildung oder Gesangsunterricht*. Leipzig, 1890. In Багадуров В. А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Москва, вып. 2, 1931.
- Peckham, Anne. *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*. Boston, MA: Berklee Press, 2010.
- Petrauskas, Kipras. *Vokalisto darbo kelias*. LLMA, f. 410, ap. 11, b. 436, p. 33–36.
- Rosselli, John. *Singers of Italian opera. The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Schmitt, F. *Grosse Gesangsschule für Deutschland*. München, 1854; 1868. In Багадуров В. А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Москва, вып. 2, 1931.
- Starc, James A. *Bel Canto: a History of Vocal Pedagogy*. Toronto. Buffalo: University of Toronto Press, 2003.
- Вайнштейн, Л. *Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство*. Киев, 1924.
- Дмитриев, Л. Б. *Основы вокальной методики*. Москва: Музыка, 2007.
- Морозов, В. П. *Искусство резонансного пения: основы резонансной теории и техники*. Москва, 2002.
- Фучито, С.; Бейер, Б. *Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо*. Л., 1967.

Summary

Virgilijus Noreika acquired the fundamentals of singing at the Juozas Tallat-Kelpša Music School. His teachers were Antanas Norvaiša and Antanas Karosas-Karosevičius. In 1953, Noreika entered the Conservatoire (currently, the Lithuanian Academy of Music and Theatre) and studied singing in the class of Karosas. Later on (1955–1958), the singer was groomed by Kipras Petrauskas, the patriarch

of the Lithuanian opera. In 1965–1966, already being a recognised soloist, Noreika was a trainee at La Scala, Milan. His teachers were Gennaro Barro, one of the best vocal teachers, and Enrico Piazza, conductor, ex-trainee of, and assistant to, Arturo Toscanini (with whom Noreika prepared opera parts).

The analysis of the topic reveals that Noreika developed his opera-singing skills when taking lessons from Kipras Petrauskas: he took over the rich experience of his tutor, which was based on the principles of the school of Camille Everardi and traditions of the art of interpretation featured by prominent Russian opera singers.

It is the attitude of Petrauskas – only exceptional youth should learn singing – which is probably one of the reasons (and possibly the main one) why the teacher was not specially building his students' voices, but rather teaching them the art of interpretation.

The concept of Petrauskas' teaching originates in Nicola Porpora and Leonardo de Leo, the authorities of bravura bel canto of the Neapolitan school (18th c.). This heritage line portrays a number of outstanding figures of the art of singing of the 19th century, such as Louis-Antoine-Éléonore Ponchard, Luigi Lablache, the Garcia (father and son), Francesco Lamperti, Camille Everardi (see Chart 1). On the other hand, Gennaro Barro's heritage tradition leans upon Leonardo de Leo through Fernando de Lucia, Beniamino Carelli, Alessandro Busti, Andrea Nozzari, Giuseppe Aprile (see Chart 2). The genealogical lines of the heritage of Petrauskas and Barro converge at the end of the 18th century (Aprile) and share common origins (Provenzale).

Noreika's vocal school traces its origin from the Neapolitan traditions of the middle of the 17th century, i.e., the beginning of bel canto, the period of its development. The school of the singer synthesises the experience of the Italian school, new French school and German school of primary tone. The context of the origin of Noreika's school evidences its links with the most prominent European singers and teachers of the 18th–early 20th centuries: Giovanni Ansani, Giacomo David, Giovanni Battista Rubini, Adolphe Norritu, Louis-Antoine-Éléonore Ponchard, Pasquale Amato, Enrico Caruso, Georges Thill, Emma Carelli, Feodor Chaliapin, Leonid Sobinov, Ivan Jershov, etc.

During his training at La Scala, Noreika received the authentic training of Verdi's verist school of Naples, which matured at the end of the 19th century and entrenched a phonetic voice training technique.

It is true to say that Verdi's verist school was based by Beniamino Carelli. His concept represented a synthesis of the principles of such schools of singing as the Italian *bel canto* school, the new French school (Manuel Garcia Jr.) and the German school of primary tone.

Being influenced by Wagner's aesthetics, the school of primary tone had a great impact on the Italian teaching of

singing during the period of the development of Italian verism and presupposed more universal opportunities for singers.

The analysis of teaching techniques reveals certain important peculiarities of the schools of singing:

1. The firm start to a sound was in the disposition of vocal teachers well before Garcia's Jr. *Coup de Glotte* – its version was practiced by Nozzari, a representative of the Old Italian school. Therefore, such a technique of sound production was presumably known to the singers of the 18th century. This fact would adjust the settled approach and contribute to explaining the phenomenon of bravura bel canto.

2. The vowel *a*, which kept predominating in the Italian vocal teaching over the entire bel canto period, in the late 19th–early 20th centuries was replaced by the vowels of the greatest impedance – *i* and *u*: vocalised together with consonants (usually nasal and labial ones), they became the basis in building a voice featuring maximum concentration, intensity and penetration.

3. The principle of *appoggio sul fiato* (voice leaning on the breath), characteristic of the Italian tradition, is supplemented with *appoggio laringeo* and *appoggio sopra laringeo* ('leaning on the larynx', 'leaning above the larynx' – Carelli's term), equivalent to sound leaning on resonators (*Ansatz*) characteristic of the German school of primary tone. This particularly underlines the influence of the head resonators on the quality of voice and develops a concept of placing

sounds forward (*voce avanti, il suono labiale*) in a super-high position.

The correlation of the techniques identifies Noreika's school of singing and highlights fundamental peculiarities of his heritage: firm start to a sound, control of voice emission, prioritised vocalisation, predominance of the head resonators, sound concentration in the superposition, phonetic method of voice impostation, costal-abdominal phonation breathing, precise formation of transitional sounds, special technique of producing high sounds, priority to the quality and homogeneity of the voice, optimal sound and word synthesis, psychophysical activity of the singer, sustainable regime of the activity of the vocal instrument. The acquired school is evidenced by Noreika's voice records made after his traineeship in Italy: precise sound, beautiful, sublime, silver, intense, homogeneous, plastic and freely emitted voice, precise and coordinated transitional sounds and compact, pushing high sounds, variety of timbral modulations, broad scale of dynamic nuances, irreproachable phrasing, permanent cantilena, expressed vocal relief, distinct pronunciation, expression, subtle interpretation.

Noreika has won international recognition for his striking specialisation areas – Italian (especially Verdi's verist style) and Russian operas.

We can say that the school of singing acquired by Virgilijus Noreika leans upon old traditions and refined selective methodological principles that substantiate the concept of model singing.