

ных курсов факультета хорового дирижирования Московской консерватории, а также видеосъемки работы шести регентов московских храмов в процессе богослужения.

Результаты этих исследований однозначны: *все элементы дирижерской техники используются дирижерами-регентами в полном объеме.*

Можно сделать еще один вывод: специфика работы регента заключается не в конвенциональной и экспрессивной системе передачи экстралингвистической информации хору, а скорее в *системе организации труда* регента и певцов его хора.

О. А. Пищулина  
(ПСТГУ)

## ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ РАБОТЫ НАД ПОСТАНОВКОЙ ЖЕНСКИХ ЛИРИЧЕСКИХ ГОЛОСОВ

Голос — сложный инструмент, который надо уметь беречь и правильно использовать. Для того, чтобы это было возможным, нужно изучать его особенности, не перегружать, то есть не давать непосильной нагрузки. Кроме того, голос можно и нужно развивать. Первые методики развития голоса сложились в Италии. В стране, где вокальное исполнение так ценилось, голос изучали, развивали и моделировали (имеется в виду пение кастратов). Именно там впервые появились разработанные итальянскими преподавателями методические пособия «Рекомендации и упражнения». Уместно вспомнить таких педагогов средневековья, как Панофка, Конконе, Маркези. Они вырастили замечательных певцов и положили начало итальянской школе бельканто. Несмотря на то, что их работы используются, упражнения и вокализы поются, деятельность вокального педагога по-прежнему остается сложной и неоднозначной. Начиная певец, подобно инструменталисту, не может принести уже настроенный инструмент, а сорванную связку, по удачному замечанию Ю. Барсова, нельзя заменить, как устаревшую, сорванную струну. Поэтому от действий, слов и упражнений вокального педагога зачастую зависит жизнь голоса.

Сопрано — в переводе с латинского *acutissima vox* означает «очень высокий голос», в отличие от контральто (*acutae proxima vox* — «голос, близкий к высокому»), тенора (*media vox* — среднего голоса), баритона (*gravis vox* — низкого голоса), баса (*imma vox* — очень низкого голоса). В переводе с итальянского «сопрано» употребляется как существительное мужского рода, так как в итальянском языке окончание «о» обозначает мужской род. В прошлом обладатель такого голоса мог оказаться как мужчиной, так и женщиной<sup>1</sup>. В самом деле, сопрано XVII века были певицы, а в XVIII веке их вытеснили певцы-кастраты. В течение этих двух веков борьба между сопрано-женщинами и сопрано-мужчинами шла с переменным успехом, пока, наконец, женские голоса не утвердились прочно и навсегда.

Учитывая, что сопрано делятся на несколько подгрупп: колоратурное, лирико-колоратурное, лирическое, лирико-драматическое, драматическое, мы можем говорить о своеобразных оттенках, присущих каждому из этих голосов. Стоит обратить внимание на тот факт, что меццо-сопрано, несмотря на низкий тембр, должно иметь сопрановую подвижность и высокие ноты в диапазоне. Распространены случаи, когда меццо-сопрано по тембру звучит как сопрано (в начале обучения), либо сопрано имеет низкую тембровую окраску, из чего следует, что далеко не всегда можно доверять первоначальному тембру. Даже работая с однотипными голосами, преподаватель встречается с различным строением фонационного аппарата, в связи с чем очень важен индивидуальный подход. Помимо тембра при определении голоса очень важно прислушиваться к переходным, так называемым «ломающимся» нотам. Женские голоса высокого тембра, начиная с драматического сопрано, как правило, имеют рабочий диапазон от «до» первой октавы до «до» третьей октавы.

Одним из условий правильного формирования развития голоса является правильная диагностика его типа. В этом помогают типичные переходные ноты. Для высоких сопрано, как правило, это «ми, фа, фадиез» второй октавы, для низких сопрано — это «ре, ре-диез, ми, фа», а для меццо-сопрано «фа» первой октавы. Тембр может измениться, но именно переходная нота укажет на то, какой голос перед вами. Ученик не виноват, что на определенных нотах диапазона, голос перестает его слушаться. В таких случаях, в момент пения этих нот нельзя повышать на него голос, делать резкие замечания, другими словами психологически закреплять неудачу. Неустойчивая, ломкая, «затыкающаяся» нота — это голосовой переход из одного регистра в другой. Так проявляется реакция гортани, которой мы пытаемся как бы подтолкнуть звук вверх, а

<sup>1</sup> См. подробнее : *Лаури-Вольпи Дж.* Вокальные параллели / Перевод Ю. М. Ильина. 1972. С. 2–3.

в результате возникает горловой спазм, который может при закреплении неудачи перекрыть ученику путь к верхним нотам. Как правило, исполнители сопрано, имеющие невыровненные переходные ноты, обладают крикливыми верхними звуками. Слушать их неприятно, и зачастую такие певцы впоследствии становятся профессионально непригодными. Что же нужно делать, чтобы избежать дергания гортани, как научиться преодолевать переходные ноты и в конце концов выровнять все голосовые регистры до единого однородного звучания? Для этого необходимо :

- обнаружить переходные ноты;
- приучиться петь в высокой позиции удобный участок диапазона;
- научиться петь переходные ноты так же, как и предыдущие, то есть в высокой позиции, ничего не меняя, удерживая гортань в спокойном, естественном положении.

Нельзя петь только на опущенной гортани, либо только на высоко поднятой, «задранной». Голос должен найти естественное положение гортани при извлечении звука в высокой позиции.

Занимаясь с начинающими, вне зависимости от качества голоса ученика и метода педагога, следует придерживаться некоторых общепризнанных правил, проверенных практикой. Уроки не должны превышать 20–25 минут с перерывами между упражнениями. Это объясняется не только тем, что голосовой аппарат быстро устает, но и тем, что в процессе пения требуется большое напряжение и концентрация внимания. У певца во время начальных занятий прежде всего утомляется нервная система. Обычно педагог судит об усталости ученика по изменениям в тембре, качеству выполнения задания. Относительная кратковременность занятий, преимущественно в утренние часы, когда ученик еще не устал, создает благоприятные условия для общей настройки голоса и усвоения нового материала. Это правило знали еще в XVII веке старые итальянские педагоги, рекомендовавшие с начинающими ежедневные занятия два раза в день по 15–20 минут.

Очень часто в настоящее время мы слышим от певиц и певцов, что до 12 часов дня голос якобы спит, но это мнение ленивых людей. Голосовой аппарат состоит из тканей и мышц. Если они хорошо тренированы, то голос будет звучать независимо от времени суток. Первое время на уроке всегда легче делать краткий перерыв для отдыха ученика. Осторожность в плане нагрузки должна четко соблюдаться. О таком правиле должны знать и сами ученики, особенно те, которые хотят петь много и рассчитывают на быстрый успех. Самостоятельные занятия следует категорически запретить на долгое время, пока у педагога не появится уверенность, что без его контроля ученик сможет петь, сохраняя выработанные навыки. Начинать работу во всех случаях необходимо с центрального участка диапазона, с наиболее удачных звуков. Предельные верхние и нижние звуки пока не стоит использовать в работе, чтобы избежать форсирования. Развитие голоса нужно начинать с таких упражнений, которые не захватывают переходных нот. У сопрано это ноты первой и второй октав, до ноты «ми» второй октавы. В этом участке голоса находятся так называемые «примарные тоны», то есть ноты, по выражению М. И. Глинки, «без всякого усилия берущиеся»<sup>2</sup>. Педагог прежде всего должен научить ученика извлекать их в высокой позиции.

Существенным моментом является также правильно найденная сила звука, с которой надо начинать работу. Разумеется, голоса у учеников от природы различны, и в каждом отдельном случае следует отталкиваться от индивидуальных особенностей обучаемого. Громкое пение часто связано с перенапряжением голосового аппарата. Оно мешает развитию диапазона, достижению ровности голоса, очень часто приводит к привычке форсировать звук. Тихое пение тоже не всегда полезно, так как ученик рискует так и не познакомиться с тем, чем его наделила природа. Как советовал Глинка, «начинать петь надо не на forte и не на piano, а вольно, так, как естественно присуще данному голосу».

Переходя к вокальным занятиям, надо постараться создать наиболее благоприятную, творческую обстановку. Следует попросить ученика исполнить те произведения, которые он пел раньше, чтобы познакомиться с голосом и с той манерой, к которой привык ученик. Поначалу педагог должен занять позицию полного невмешательства и внимательно, последовательно анализировать особенности как техники звукообразования и звуковедения, так и музыкально-исполнительского дарования ученика. Примером всегда может служить знаменитый Мазетти, который четыре месяца слушал голос А. В. Неждановой, прежде чем определил его тембровую принадлежность.

Основная задача первых уроков — не только оценка данных ученика, но также установление взаимного доверия, контакта. Полноценные занятия возможны только тогда, когда между учеником и педагогом возникают доброжелательные и деловые, и человеческие отношения. Как правило, педагог не только учит профессиональным навыкам, но и является основным помощником и советчиком. Одним из первых совместных мероприятий становится посещение врача-фоноiatра. Фоноiatр — врач, специализирующийся по болезням голоса, способный дать оценку голосовому аппарату нового ученика, его состоянию в данный момент. Вся

<sup>2</sup> См. подробнее : Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М., 1951.

педагогическая направленность меняется в том случае, если фониатр сигнализирует о слабости или наличии заболеваний голосового аппарата. Не подозревающий о диагнозе педагог, приписав имеющиеся недостатки неумению или общему нездоровью ученика, бывает совершенно потрясен, когда через два-три месяца оказывается, что у ученика наблюдаются признаки какого-либо профессионального заболевания. В этом случае невозможно установить, имелось ли данное заболевание при поступлении или оно возникло в результате нерациональных занятий. Посещение врача должно оградить педагога от необоснованных обвинений. Кроме того, посещение врача позволяет оценить общие качества качества голосового аппарата, особенности его анатомической структуры. Попутно могут быть выявлены и те особенности нервной и эндокринной систем, которые также определяют профессиональные возможности певца<sup>3</sup>.

Давно установлено, что изменения в щитовидной железе оказывают влияние на голос. Если у певца вырезают основную массу щитовидной железы, то это ведет к утрате профессионального певческого голоса (хотя гортань при этом остается неповрежденной). Недостаток гормонов щитовидной железы не позволяет голосовым мышцам функционировать с прежней интенсивностью.

Для того чтобы петь, нужно иметь кроме всего прочего хороший мышечный тонус и выносливость. Все это встречается только у людей с определенной нейроэндокринной конституцией. Также следует отметить, что голос проявляется в полную силу только после полового созревания и увядает вместе с наступлением климактерического периода. Первые занятия с начинающими певцами заключаются не только в знакомстве, но и в индивидуальном подборе упражнений. Упражнения для начинающих должны быть несложными, для того чтобы внимание ученика сосредоточилось на технике голосообразования. Музыкальности выполнения упражнений следует требовать с первого же урока. Желательно как можно скорее отойти от подыгрывания упражнений, давать их с хорошо продуманным аккомпанементом. Это развивает музыкальность, обостряет слух ученика и создает элементарные навыки пения с аккомпанементом. Упражнения сопутствуют певцу на протяжении всей его творческой жизни. Короткие отрезки музыкальных фраз, как правило, транспонируются по полутонам вверх и вниз по звуковой шкале. Такое повторение одних и тех же попевок ведет к установлению прочных навыков. Последовательность одних и тех же музыкальных движений закрепляется, образуя стереотип. Однако, данные повторения можно назвать упражнениями только тогда, когда они ясно ведут к поставленной цели — научиться правильно извлекать звук, убрать носовой призыв, соединять интервалы в пении на легато и т. д. Чаще всего начинающий педагог рекомендует те упражнения, которые в свое время давал ему учитель. Между тем, применение их должно быть результатом анализа недостатков ученика.

Упражнений существует великое множество. На самой первой стадии человека сначала учат петь один тон, потом соединять две ноты, три ноты, пять нот, петь октаву. Все эти упражнения заключают в себе единственный интервал — секунду. Далее следует цикл упражнений на соединение различных интервалов, то есть терции, кварты, квинты. Существуют упражнения на мелкую технику, на дыхание, на выравнивание гласных, на форшлаги, подготовку к трели. Упражнения включают в себя украшения, крупные скачки, арпеджио, пассажи и т. д. Как правило, упражнения расположены в порядке возрастания трудности.

Не имеющим достаточной музыкальной подготовки ученикам рекомендуют упражнения, построенные на интонациях народных песен. Часто ученик, «плохо схватывающий» упражнения, проигрываемые ему на рояле, и производящий впечатление музыкально малоспособного человека, прекрасно поет более сложные мелодии с голоса, верно держит тональность, если эти мелодии построены на материале близких ему народных песен. Такие упражнения должны быть вокально и технически несложны, не должны содержать широких интервалов, не охватывать широкого диапазона голоса, не требовать для своего исполнения большого звука и длинного дыхания, а также должны исполняться в умеренном темпе. Вначале следует подыгрывать мелодию, постепенно переходя к пению соло с аккомпанементом. Конкретный подбор упражнений для начинающих зависит от метода, которым пользуется тот или иной педагог, и от особенностей звучания голоса ученика.

Вокальный урок включает в себя не только упражнения, но и вокализы. Вокализы — музыкальный материал, который используется в работе как переходный момент от упражнений к художественным произведениям. Вокализы вполне соответствуют этюдам в других видах музыкального исполнительства. Цель вокализов, как и этюдов, заключается в выработке тех или иных технических задач. Вокализы поются либо на один гласный звук, либо с названиями нот (вокализы Ф. Абта), либо с элементарными текстами (вокализы А. Ваккаи). Вокализ имеет определенное музыкальное содержание, законченную форму, вызывает у слушателя определенные эмоции. Певец в вокализе попадает в условия как бы инструментального пения, так как он должен воспользоваться чисто вокальными средствами для его исполнения. Здесь невозможно подменить музыкальную выразительность речевой, спрятаться за выразительное слово. Отсутствие текста позволяет сконцентрировать внимание на правильном звукообразовании и звуковедении.

<sup>3</sup> См. подробнее : *Дмитриев Л.* Основы вокальной методики. М., 2000. С. 306–310.

Некоторые преподаватели ставят под сомнение целесообразность использования вокализов, потому что якобы вокализы представляют собой произведения с искусственно нагроможденными трудностями, малой художественной ценностью. Педагоги, придерживающиеся такого мнения, во многом лишают своих учеников возможности технического роста. Если строго придерживаться принципа постепенности, идти от простого к более сложному, то последовательность: 1. упражнение; 2. вокализы; 3. произведение с текстом, вполне целесообразна и оправданна. Вокализы, как ничто другое, позволяют выровнять переходные ноты, так как дают возможность сосредоточиться именно на технике исполнения определенных звуков. Выбор вокализов обычно строится таким образом: 1. обучение пению интервалов; 2. вокализы на мелкую технику; 3. вокализы на крупную технику.

Большинство сборников вокализов, широко распространенных в вокальной практике, принадлежат западным авторам. Вокализы мелодичны, некоторые имеют несомненные музыкальные достоинства, но особенно важно отметить их педагогическую направленность: отличный материал для усвоения различных видов задач, всевозможных вокальных движений, различных упражнений и т. п. Сборники вокализов русских композиторов построены на музыкальном материале, близком к интонациям русских народных песен, обладают несомненными музыкальными достоинствами и весьма полезны для учеников. Их песенная природа служит отличной подготовкой к исполнению романсов и арий русских композиторов.

В анализе мелодической линии следует обратить внимание на интервалы, длительность дыхания, общий характер мелодии, наличие в ней быстрых пассажей, на темп. Важны динамические требования, которые вокализ предъявляет голосу, тембровая окраска и некоторые нюансы самого голоса. Все это должно соответствовать возможностям ученика.

Иногда жанр вокализа композиторы выбирают для создания концертных художественных произведений. Широко известны, например, «Вокализ» С. Рахманинова, посвященный А. В. Неждановой, или «Концерт для голоса» Р. Глиэра. Они не содержат в себе педагогических задач и называются так потому, что написаны без поэтического текста. В них голос уподобляется музыкальному инструменту, солирующему на фоне фортепианного или оркестрового сопровождения. Такие вокализы требуют совершенного владения голосом, являются хорошей пробой для оценки музыкальной и вокально-технической подготовки певца.

Преподаватель-вокалист в своей работе не может пройти мимо опыта, накопленного выдающимися педагогами прошлого. Большую ценность представляют уроки известной певицы и педагога XX века, с 1943 года — профессора Московской консерватории Антонины Васильевны Неждановой<sup>4</sup>.

Перед началом занятия Антонина Васильевна следила прежде всего за постановкой корпуса ученика, считая, что поющий должен стоять просто и непринужденно, так как мышечная свобода всего тела является первоосновой для творческого состояния певца. Она требовала от студента, чтобы во время пения плечи и руки его были в свободном, естественном положении; облокачиваться на рояль категорически запрещалось. Иными словами, пению предшествовала определенная «мышечная установка» всего корпуса (речь идет о мышечной свободе, но, конечно, не о пассивности мышц).

Нежданова считала очень важным, чтобы с самого начала обучения студент сознавал вред всякого мышечного напряжения и во время урока не допускал бы его, контролируя себя сам.

Она придавала огромное значение пению упражнений, с которых всегда начинала урок, обычно занимаясь упражнениями с учеником в течение 20–25 минут. После каждых 10–15 минут пения студент 3–4 минуты отдыхал.

Работа над упражнениями не носила характера обычного распевания. Они служили гимнастикой, выработывающей эластичность голоса, с одной стороны, и средством приобретения мастерства, необходимого для разрешения художественных задач, — с другой.

Таким образом, в основе обучения студента лежало единство музыкального и вокально-технического развития.

Студентам Антонины Васильевны обычно говорила, что тому, «кто хорошо исполняет упражнение, нетрудно будет исполнить и любое произведение». И это соответствовало действительности, ибо она подбирала упражнения таким образом, что любое из них, по существу, являлось ключом по разрешению трудностей, встречающихся в художественных произведениях.

Известно, что наибольшей подвижностью голоса от природы обладает колоратурное сопрано. Но Антонина Васильевна считала, что развитие техники необходимо для каждого голоса.

В упражнения, которые давала Антонина Васильевна своим студентам, входят буквально все виды вокальной техники: выдержанные ноты, мелодические и хроматические гаммы, малые и большие арпеджио, различные интервалы, морденты, форшлаги, упражнения на staccato и legato, пение на все гласные, комби-

<sup>4</sup> См. подробнее : *Подольская В.* Антонина Васильевна Нежданова и ее ученики. М., 1960. С. 9–15.

нированные упражнения и упражнения для развития большого дыхания. Огромное значение придавала она пению интервалов, так как интервалы лежат в основе построения любой мелодии в романсе или в арии.

Особое внимание уделялось ею пению гласных (а, э, и, о, у), которые исполнялись по типу итальянских гласных: более округло и прикрыто, с большой четкостью в их произношении. Интересны были упражнения для развития дикции: *баль, бэль, билль, боль, буль* или *гра, грэ, гри* или *пли, пля, плэ* и т. д. Здесь каждая гласная должна была подстраиваться одна под другую по своей «величине» и по характеру звучания, так как «плавность пения», говорила Антонина Васильевна, заключается именно в плавном переходе от одной гласной к другой в любой арии и романсе.

Работая над упражнениями, Антонина Васильевна никогда не подыгрывала учащемуся мелодию, считая, что при этом он поет бессознательно, как бы «плетется» за фортепиано, не представляя себе мелодии и не ощущая ее внутренним слухом.

Любое упражнение пелось сначала медленно, каждый звук заранее надо было услышать и осознать интонационно. Когда в медленном темпе достигалось определенное качество исполнения, тогда Нежданова давала это же упражнение в более быстром темпе. Таков был путь студента к вокально-техническому совершенству.

В то время, когда студент усваивал определенный комплекс упражнений, Антонина Васильевна никогда не вела данный урок так же, как предыдущий (в смысле его последовательности). Если упражнения сегодня пелись в порядке а, б, с, то на следующих занятиях последовательность их менялась, например: с, б, а или б, а, с и т. п., чтобы не было механической повторности изо дня в день, притупляющей внимание, а была бы заинтересованность, свежесть и неожиданность, требующая сосредоточенности внимания. Она постоянно следила за тем, чтобы внимание ученика было направлено на определенную цель, чтобы оно было активным.

Упражнения для студентов не являлись постоянными для каждого года. И в новом учебном году новый комплекс упражнений представлял усложненный этап трудностей, на которых голос учащегося так же развивался, как и на произведениях.

Прохождение вокализов преследовало ту же цель, что и прохождение упражнений, — развитие техники и музыкальности студента, приобретение им мастерства.

Работая над вокализами, Антонина Васильевна подбирала их так, чтобы каждый из них представлял новую техническую трудность для учащегося: *staccato, legato*, расширение диапазона и т. д. Сначала вокализ пелся в медленном темпе, то есть в таком, в каком студент мог следить за ровностью звучания, чистотой интонации и динамическими указаниями. Далее при исполнении вокализа перед певцом ставились такие же художественные задачи, как и при исполнении романса или арии. Затем Антонина Васильевна предлагала ученику петь этот же вокализ в других тональностях, повышая или понижая основную тональность на полтона.

При подобной работе над вокализом достигались два результата: во-первых, пение его в авторской тональности, в конце концов, не вызывало никаких затруднений и, во-вторых, транспонирование очень помогало выравниванию всего диапазона, сглаживанию всех регистров голоса.

Когда появлялась ровность звучания всех нот при исполнении вокализа, Антонина Васильевна постепенно прибавляла темп. Этот метод хорошо оправдывал себя, так как при подвижном темпе каждая нота в гамме и пассаже вокализа была очень точна по интонации, округлена по звучанию.

Если певец ошибался всегда на одном и том же месте, то, следовательно, у него не было ясного представления, как надо спеть эти такты. В таких случаях Антонина Васильевна рекомендовала выделить данное место и, разобравшись в ошибке, учить не получающиеся такты сначала отдельно, потом присоединить к ним предшествующую фразу, чтобы не терять связи с предыдущим материалом, затем последующую и, наконец, уже петь все произведение целиком.

В заключение мы попытаемся выделить основные этапы вокально-технической работы. Приступая к работе над художественным произведением нужно вместе с учеником его внимательно проанализировать: изучить нотный и словесный текст, форму, стиль произведения. Начинающему ученику не следует давать объемное произведение с большим количеством широких интервалов. Надо учитывать, что чаще всего именно известные произведения труднее всего выучить без ошибок. Если произведение совсем незнакомо ученику, то нужно, чтобы он прослушал его в фортепианном или вокальном исполнении. Попутно следует узнать: какие произведения данного автора знакомы ученику и, что он знает об авторе сочинения.

Знакомство с эпохой, в которой жил композитор, его творчеством подскажет стиль исполнения.

Природные способности и недостатки ученика делают процесс подбора репертуара творческим. Каждый педагог должен хорошо знать существующий вокальный репертуар и уметь выбрать из него то, что наиболее полезно ученику на данном этапе развития.

Перед преподавателем стоит задача: не только научить вокальной технике, развить музыкальность и исполнительские данные, но и воспитать у начинающего певца высокую музыкально- исполнительскую культуру.

### *Приложение*

#### **Примеры вокализов, используемых в педагогической практике:**

*Абт Ф.* Школа пения. Избранные упражнения для голоса с фортепиано. М., 1960.

*Абт Ф.* Практическая школа пения. М., 1923.

*Варламов А.* Полная школа пения. Ч. 2, 3. Вокализы. М., 1963.

*Глинка М.* Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М., 1951.

*Гречанинов А.* Школа пения М., 1937.

*Зейдлер Г.* Искусство пения. 40 мелодий для высокого голоса в сопровождении фортепиано. Ч. 1–4. М., 1964–1966, 1987.

*Конконе Дж.* 15 вокализов для сопрано и меццо-сопрано. М., 1924.

*Конконе Дж.* 25 уроков пения для среднего голоса. М., 1934.

*Лютген В.* Ежедневные упражнения. 20 маленьких вокализов. Для сопрано. М., 1936.

*Мирзоева М.* Вокализы. М., 1975.

*Панюфка Г.* 12 артистических вокализов. Для сопрано и меццо-сопрано. М., 1926.

*Панюфка Г.* Искусство пения. 24 вокализа для сопрано, меццо-сопрано или тенора. М., 1961.

*Померанцева О.* Вокализы русских и советских композиторов для сопрано в сопровождении ф-п. М., 1965.

*Раков Н.* Десять вокализов. Для сопрано. М., 1952.

*Соколовский Н.* 50 вокализов для среднего голоса. М., 1950.

*Соколовский Н.* 20 вокализов для сопрано. М., 1950.