

Е. Н. Сергеев

Российская государственная специализированная академия искусств 1211165,
Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12**НЕМЕЦКАЯ *FACH*-СИСТЕМА —
СОВРЕМЕННАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ**

Немецкая система типизации голосов, созданная пианистом, дирижером, теоретиком и историком музыки Рудольфом Клойбером, в современном мире не только не потеряла значимости, но приобрела еще большую. Главный труд жизни Клойбера «Справочник оперы» переиздавался более пяти раз, был переведен на английский, французский, итальянский, испанский языки и имел своих последователей, наиболее известный из которых — автор книги «Гид оперных ролей и арий» Ричард Болдрей. Однако труды этих авторов до сих пор не были освещены в российском музыковедении. В работе выдвигаются исторические предпосылки развития типологии голосов, рассматриваются критерии их классификации по системе *Fach*, ставится вопрос об актуальности этого метода в современном оперном театре. Предпосылками для рассмотрения данной проблемы стали работы американских и немецких авторов: Р. Клойбера, Р. Болдрея, С. Коттон, в трудах которых высказываются противоположные точки зрения. В статье приведены наиболее яркие цитаты, аргументирующие ту или иную позицию специалистов. Автор настоящей статьи выступает «модератором этой дискуссии» и старается по возможности представить объективную картину, касающуюся *Fach*-системы.

Ключевые слова: Рудольф Клойбер, «Справочник оперы», актуальность типизации голосов

DOI: 10.36871/hon.202201009

Статья поступила в редакцию: 5 февраля 2022 года*Рекомендована в печать:* 11 февраля 2022 года*Сведения об авторе:***Сергеев Егор Николаевич** — аспирант

sergeev.en.13@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-1976-2913

Несмотря на то что *Fach*-система продолжает оставаться синонимом типизации голосов, различие между ними должно быть установлено с самого начала. Неспособность разграничения может не только поставить под угрозу успех певца на прослушивании, его карьеру и певческое долголетие, но и добавить путаницы в вопросе, который и без того является весьма спорным. Так, «классификация голосов» должна функционировать как система, способная описать *возможности и ограничения певческого инструмента*, а *Fach*-система — как способ маркировки с конкретными определениями [6, 54]. Следовательно, голос оперного певца должен воспитываться эффективным и рациональным образом в рамках *Fach*-системы, исполняя роли, соответствующие тембральным, тесситурным, физиологическим свойствам [6, 3].

Когда певцу следует соотносить себя с определенной категорией — вопрос остается спор-

ным, так как это зависит от индивидуальных способностей, а не от формально установленного возраста или этапа обучения.

В докторской диссертации «Классификация голосов и *Fach*-система: современные, исторические и противоречивые системы классификаций голосов» Сандра Коттон, выпускница Университета Северной Каролины, разбирает «запутанный конфликт *Fach*-системы и классификации голосов»¹ [6, 2]. На протяжении всего исследования Коттон стремится дать педагогическое обоснование, которое может помочь певцам и их учителям классифицировать голоса, без чего немислимо начало карьеры в современном мире оперы, а также дать большую свободу исполнителям, «зависшим от рыночных тенденций» [там же].

¹ Выдержки из диссертации и иностранных источников даны в переводе автора статьи.

Но насколько актуально использование *Fach-системы* в современном мире? Так ли она идеальна на практике? Если певец одинаково хорош в нескольких «*fach-ах*», даст ли современный менеджмент «зеленый свет»? Если система изжила себя, то какова будет ее трансформация в скором будущем?

ЭВОЛЮЦИЯ ВОКАЛЬНОЙ КЛАССИФИКАЦИИ И *FACH-СИСТЕМЫ*

До появления современных принципов композиции и оркестровки (примерно до второй трети XIX века) обучение певцов строилось «либо на совершенной манере *Bel Canto*, либо драматической <...> задачей было научить петь как быстрые и витиеватые пассажи, так и выразительные кантилены, полные красок и динамических нюансов во всем диапазоне голоса» [5, 6–20].

В отличие от певцов XXI века, которые существуют строго в рамках одного вида голоса, школа *Bel Canto* воспитывала универсальных певцов, которые одинаково свободно чувствовали себя и в лирических, и в драматических ролях, исполняя произведения как высокого, так и низкого репертуара [10, 69]. Однако стоит вспомнить, что современная система типизации голосов берет свое начало с музыки композиторов второй половины XIX века, прежде всего Джузеппе Верди и Рихарда Вагнера. Характерной особенностью и, возможно, причиной существования «универсальных певцов» в эпоху *Bel Canto* может служить то, что большинство партий были написаны в среднем диапазоне голоса, а высокие ноты встречались только в заключительных каденциях вокальных номеров.

Таким образом, опора на классификацию голосов была значительно менее важна, чем сегодня. Три основных типа женского голоса — сопрано, меццо-сопрано и контральто, широко используемые сегодня, ранее не являлись теми категориями, на которые ссылались педагоги и композиторы. Вероятнее всего, понятия меццо-сопрано не существовало вовсе [6, 34]. Помимо этого из-за возникновения новой музыки и разнообразия музыкального языка правила типизации были трансформированы, чтобы сохранить и защитить как вокальное здоровье певцов, так и их карьеру.

Ранее и, возможно, еще в первой половине XIX века композиторы писали свою музыку в соответствии с техническими способностями и вокальным мастерством певца. Следовательно, авторы были ограничены пределами

диапазона или мощности звука певцов. Однако с возникновением традиции, которая берет свое начало от подбора исполнителей для уже написанных партий, происходит становление архетипов для драматических персонажей. К необходимости появления таких вокальных категорий привело введение более массивной оркестровки в сочетании с развивающимися и меняющимися оперными стилями.

Однако в XX веке для оперных домов, которые ставили в одном сезоне произведения Вагнера, Моцарта, Штрауса, Верди и др., становилось все более очевидным, что существующей категории типизации голосов уже недостаточно. Эта проблема выявила необходимость подразделять оперные роли на амплу и способствовала развитию «как *Fach-системы*, так и интереса к вокальной характеристике, которая устанавливает дополнительную вторичную характеристику» [6, 53].

ТРАДИЦИОННАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ

Голос не существует изолированно, он является частью сложно организованного механизма, который в значительной степени и определяет «конструкцию» и природу «инструмента». Голоса динамичны, они имеют свойство изменяться. В течение карьеры певец часто переходит в другую голосовую категорию, так называемый *Fach*, что обусловлено различными факторами эволюции развития голоса. «Даже в пределах одного поколения один певец может быть назван кем-то или воспринимать себя как контральто, меццо-сопрано или сопрано...» [4, 10].

Несмотря на то что классифицировать голоса можно достаточно объективно по сугубо физиологическим признакам, таким как длина и толщина голосовых складок, размер и форма гортани, подобный способ остается спорным. Это противоречие возникает при сопоставлении диапазона, тесситуры, переходных нот, тембра, подвижности, «веса» голоса [6, 4, 9].

Тем не менее общепризнано, что деление голосов происходит по типу деления инструментов внутри одной группы. Такая классификация состоит из «первичных признаков» — сопрано, меццо-сопрано, контральто — и «вторичных» — лирика, драма, колоратура, из-за которых возникают частые споры и путаница, поскольку они носят субъективный характер. В книге Рихарда Болдрейя «Гид оперных ролей и арий», в перечне, касающемся характеристик графа Орловского из оперетты Ио-

ганна Штрауса II «Легучая мышь», говорится, что эту партию могут исполнять следующие категории голосов: легкое лирическое сопрано, легкое лирическое меццо-сопрано, драматическое меццо-сопрано, контральто, контртенор, комический тенор, легкий лирический баритон и бас-баритон [5, 156].

Рассмотрим традиционные принципы классификации голосов.

Диапазон — разница между верхней и нижней границами голосового аппарата, в пределах которых голос звучит свободно и без видимых усилий. Диапазон большинства певцов составляет от двух до двух с половиной октав, что дает возможность исполнять достаточно большой объем музыкальной литературы.

Несмотря на то что певцы могут обладать почти идентичным диапазоном голоса, стоит заметить, что качество звука на разной частоте будет отличаться. Исходя из этого, стоит сделать вывод, что классификация голосов должна базироваться на тех участках диапазона, качество звучания которых отвечает качеству тона.

Чаще всего диапазон является главным и первичным способом определения типа голоса только на начальном этапе обучения певца. В дальнейшем апелляция к подобному «наименее надежному и наиболее опасному способу классификации» [7, 155] становится спорной: неправильная техника может затруднять и противодействовать реализации природного потенциала голоса, а диапазон качественно подготовленного певца значительно шире среднестатистического, что может позволить исполнять репертуар других типов голосов. Именно поэтому от критерия «диапазон» следует перейти к понятию «тесситура».

Тесситура. «Тесситура (итал. *tessitura*, букв. — ткань) — термин, определяющий высотное положение звуков в музыкальном произведении по их отношению к диапазону певческого голоса» [3]. Данное понятие не относится к крайним точкам диапазона внутри музыкального произведения, оно определяет общее положение вокальной строки, которая перманентно используется композитором.

Стоит отметить, что тесситура чаще всего сохраняется на протяжении всей оперной партии. Однако ее нельзя приравнивать к понятию диапазона: диапазон певца может быть достаточно широким, но тесситурное удобство может находиться на том или ином участке голоса. Таким образом, ориентирование на тесситуру может быть одним из ключевых факторов при работе с обладателем

широкого диапазона. Необходимо обращать внимание именно на тот участок голоса, «держатель» которого не составляет трудности в течение длительного отрезка времени.

Как замечала Грейс Бамбри, «иметь верхние ноты и просто петь их — недостаточно. Главное то, как вы можете держать эту tessitura, что вы имеете способность (“ability”) держать ее. Вот что важно» [15]. Этот ориентир может работать только при прочих равных условиях, а именно при правильной технике пения.

Переходные ноты. В отличие от двух предыдущих понятий, расположение переходных нот имеет наиболее важное значение при точном определении типа голоса по первичной (сопрано, меццо-сопрано, контральто) и вторичной (*spinto-soprano*, *dramatico-soprano*, *soprano-sfogato*²) классификациям.

Принято считать, что любой голос включает в себя три регистра: грудной, средний и головной. Переходные ноты служат «маркерами» тех небольших участков голоса, где происходит смена регистров. Данное свойство голосов Ричард Миллер — певец, педагог и автор книги «Национальные школы пения» — считает определяющим фактором при классификации голоса: «...переходные ноты считаются основными показателями вокальной классификации, в отличие от диапазона и тембра, которые могут быть ложными» [12]. В процессе обучения и в период самостоятельной работы певец должен стараться стереть границу между регистрами, создать условия для ровного перехода.

Тембр. «Цвет голоса — это качество звука, которое может варьироваться от светлого до темного, от легкого до насыщенного, от мягкого и бархатного до металлического, от чистого до богатого обертонами, от равномерного до искрящегося, как бриллиант», — так описывает голос Ричард Болдрей в своей книге в разделе «Категории голоса».

«Третье главное свойство музыкального звука и, возможно, самое отличительное — это тембр или свойство/качество (“quality”) тона. Тембр — это та характеристика, кото-

² *Spinto-soprano* — сопрано, характеризующееся легким и светлым верхним регистром и крепким нижним, что позволяет петь репертуар, недоступный лирическому сопрано; *Dramatico-soprano* — сопрано, характеризующееся насыщенным темным тембром на всем диапазоне голоса; *Soprano-sfogato* — сопрано, характеризующееся широким диапазоном, чаще всего меццо-сопрано, которое расширило свой верхний участок диапазона.

рая отличает определенный звук от звука других голосов, <...> хотя оба тона могут иметь одинаковую частоту» [7, 92].

Исходя из приведенных тезисов, следует сделать вывод, что тембр является основополагающей характеристикой при работе с певцом и определении его типа голоса. Однако его нельзя особо выделять среди других факторов оценки, так как голос — это сложная и комплексная конструкция, где одно не работает без другого.

Вторичные признаки. Следующие факторы, служащие для более подробной дефиниции, включают в себя такие понятия, как гибкость голоса, физиологические параметры певца, тембр голоса в разговорном регистре.

Из перечисленных свойств самым компетентным критерием стоит считать *только подвижность или гибкость голоса*. Однако, вопреки расхожему мнению в российской вокальной среде, данная характеристика *никаким образом не зависит от «подвижности гортани», «эластичности связок» или «величины и тяжести голоса»*. Владелец любого типа голоса, будь то лирическое или драматическое сопрано, «легкий» или «крепкий» баритон, на протяжении большей части своей карьеры легко справляется со сложными колоратурами, пассажами, гаммами и трелями, не теряя четкости тона. Отсутствие такого навыка у молодого исполнителя свидетельствует о профессиональной непригодности как певца, так и педагога. Примерами могут служить выдающиеся певцы XX и XXI веков: Мария Каллас, Ширли Верретт, Леонард Варрен, Лео Нуччи.

Физиологические данные исполнителя являются весьма ложным фактором, несмотря на то что существуют определенные стереотипы: «...люди с высокими голосами имеют короткие шеи, широкую грудную клетку, их рост не выше среднего, в то время как люди с низкими голосами, как правило, обладают вытянутыми лицами, длинной шеей и высоким ростом» [11, 117–118]. Полагаться на эти физиологические данные необходимо с крайней осторожностью.

«В целом строение тела может дать некоторые признаки, указывающие на тип голоса. Среди баритонов гораздо больше высоких, чем среди теноров. Короткие, широкие голосовые складки характерны для теноров и сопрано, в то время как длинные, узкие преобладают среди басов и контральто» [7, 195]. Барбара Дошер в книге «Функциональное единство певческого голоса» делает следующий вы-

вод: «...все эти тенденции, как бы то ни было, остаются просто тенденциями. Голоса многих певцов просто не соответствуют их физиологическим характеристикам. Молодой баритон, обладающий всеми физическими признаками своего типа голоса, может иметь звонкий звук, сравнимый с тенором. Кто же он? Как он должен быть воспитан?» [7, 195].

Как и физиология, тембр разговорного диапазона голоса также не может дать верную характеристику. Несмотря на то что существует аксиома «пой, как говоришь», истинная трактовка данного выражения искажилась. Сейчас под ним понимают артикуляцию, технику разговорной речи на опоре, которую используют драматические актеры, что никак не связано с певческим голосом, а наоборот, вредит ему. Таким образом, стоит уйти от подобного критерия.

«Когда сам певец или учитель не может добиться правильной техники низкого дыхания или открытия пространства в верхней части головы, есть единственный путь: “ты легкий баритон, а не тенор”; “ты не баритон, а бас-баритон”; “у тебя нет верхних нот, поэтому ты меццо”. Иногда голоса, которые должны петь в экстремально высоком регистре, которые имеют очень светлую и легкую краску, не обучены петь верхние ноты, и они решают, что они меццо. Но это смешно и ужасно!»³ — эти слова принадлежат выпускнику Моцартеума, пианисту, дирижеру, специалисту по музыке *Bel Canto*, педагогу Высшей школы музыки имени Ханса Эйслера в Берлине Петеру Берне.

Немецкая *Fach*-система. Для того чтобы начать подробное рассмотрение следующего способа классификации голосов, необходимо обратиться к терминологии, которая широко используется в мировой практике.

Fach-система (от нем. «ящик», «отсек», «секция») — достаточно конкретный метод классификации певцов, прежде всего, оперных исполнителей, в соответствии с диапазоном, плотностью и краской голоса. Данный способ активно используется, но преимущественно в Европе, особенно в немецкоязычных странах и репертуарных оперных театрах. Необходимо заметить, что данный метод не только обозначает «категорию», но и ставит четкие границы между исполняемыми ролями в рамках, казалось бы, одно-

³ Интервью в рамках работы над диссертацией Е. Н. Сергеева, январь 2021 года.

го голоса: голос субретки Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта не подходит для исполнения Цербинетты из оперы «Ариадна на Наксосе» или Софи из оперы «Кавалер розы» Р. Штрауса.

Зародившись в XX веке как способ защиты певцов от требований различной оркестровки, стиля, техники, тесситуры и диапазона с целью продления вокального долголетия, *Fach* обеспечил систему «ролей-списков», которые группировались, основываясь на аналогичных вокальных требованиях. Каждая из этих групп указывала на определенный *Fach*, согласно которому певцы стали заключать контракты только в рамках конкретной категории.

В наше время *Fach-система* стала широко популярной не только в театрах, но и в университетах, академиях и высших школах музыки: «...ты встречаешься с этой системой после того, как у тебя более-менее сформирован аппарат. Конечно, в 17, 18, 19 лет об этом еще сложно говорить, он еще не сформирован. Но ты уже приблизительно понимаешь тенденцию и физиологию <...> Для педагогов *Fach* является своеобразной шпаргалкой при воспитании певца»⁴.

Одним из самых влиятельных и важных руководств *Fach-системы* в оперном мире является «Оперный справочник» Рудольфа Клойбера, который был выпущен в 1951-м и переиздан в 2002 году. Он представляет собой полное теоретическое издание вокальной классификации, от музыки Монтеверди до Рихарда Штрауса.

Рудольф Клойбер — немецкий дирижер и музыковед, изучал дирижирование, музыкальную теорию, фортепьяно в Мюнхенской высшей школе музыки и театра. Большую популярность и известность Клойбер приобрел благодаря своим работам «Справочник классической и романтической симфонии», «Справочник по симфонической поэзии», «Справочник инструментальных концертов», «Оперный справочник». Благодаря обоснованной и подробно разработанной системе типизации голосов, эти труды остаются популярными и сегодня.

Клойбер дает подробное описание опер композиторов разных эпох и школ: «Корона-

ция Поппеи» Монтеверди, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Золотой Петушок» Н. Римского-Корсакого, «Нос» Д. Шостаковича, «Электра» Р. Штрауса и др. Автор дает информацию по всем работам композиторов и подробное описание наиболее значимых опер. Именно в списке главных героев появляются описания *Fach*-ов. Завершает лист-перечень всех типов голосов и каталог с указаниями «роль-*Fach*». В книгу включены параграфы об эпохе барокко, о принципах работы с хором, оперным оркестром, об «историко-стилистическом развитии музыкальной драмы и оперы».

Исторический контекст и стилистическое развитие оперного искусства повлияли на дальнейшие переиздания сборника.

Стоит также отметить, что классификацию голосов Клойбер начинает с основной типизации: сопрано, альт, тенор, бас, где меццо-сопрано и баритон являются «промежуточными». Последующая классификация основывается на индивидуальных особенностях, таких как краска голоса, его качество, размер и громкость. Помимо этого, Клойбер делит *Fach*-и на две категории: «серьезный» и «игровой/характерный».

В таблице приведен краткий обзор классификации *Fach* по «Справочнику» Клойбера.

В связи с тем что на оперном рынке XXI века кастинг исполнителей базируется на основе *Fach-системы*, певцу важно учитывать и понимать все нюансы мировоззрения потенциальных работодателей — агентов, администраторов, директоров по кастингу и оперных компаний. В книге «*What the Fach?*» Филипп Шепард занимает нейтралитет, имея свои «за» и «против». Однако он подчеркивает, что при отсутствии *Fach*-классификации первый сезон оказался бы последним для певца, так как театр мог бы заставить петь «Деспину, Брунгильду, Саломею, Виолетту, Розину — все в одном сезоне и репертуаре» [14, 34]. Он замечает также важность определения *Fach*-а и в каком *Fach*-е располагается основная часть исполняемых партий. Это необходимо сделать до начала прохождения отбора.

Ф. Шепард задает конкретные вопросы исполнителям: «Способны ли вы «продать» себя агенту и театру в этом репертуаре?», «Сможете ли вы вырасти профессионально благодаря этому репертуару через несколько лет?», «Как вы считаете, кто-нибудь заплатит шестьдесят фунтов стерлингов, чтобы увидеть вас в ролях этого *Fach*-а?» [14, 34].

⁴ Дара Савинова — меццо-сопрано, Эстония. Выпускница Моцартеума в Зальцбурге. Репертуар певицы составляют партии в операх композиторов барокко и *Bel Canto*. Выдержка из интервью Дары Савиновой, которое она дала автору статьи в апреле 2021 года.

Таблица

<i>Fach</i>	Диапазон*	Характеристика	Список ролей
1	2	3	4
Серьезный <i>Fach</i>			
Лирическое сопрано	c' — c''	Мягкий голос с красивым ровным и благородным звуком.	Марцелина (Л. В. Бетховен «Фиделио»), Горислава (М. Глинка «Руслан и Людмила»)
Молодое драматическое сопрано	c' — c''	Лирическое сопрано с большим объемом, которое может реализовывать драматические краски.	Джюльетта (Ж. Оффенбах «Сказки Гофмана») Маргарита (А. Бойто «Мефистофель»), Эльза (Р. Вагнер «Лоэнгрин»)
Драматическое колоратурное сопрано	c' — f''	Подвижный голос с широким диапазоном и драматической силой.	Констанция (В. А. Моцарт «Похищение из Сераля»), Фьордиллиджи (В. А. Моцарт «Так поступают все»)
Драматическое сопрано	g — c''	Объемный, металлический тембр, большая пробивная способность.	Ярославна (А. Бородин «Князь Игорь»), Сента (Р. Вагнер «Летучий голландец»)
Драматическое меццо-сопрано	g — b'', также c''	Подвижный, металлический промежуточный голос темной окраски, который с возрастом часто превращается в высокий драматический голос. Хорошо развит верхний участок диапазона.	Адалдиза (В. Беллини «Норма»), Принцесса де Буйон (Ф. Чилеа «Адриена Лекуврер»)
Драматический альт	g — b'	Подвижный, металлический голос с хорошо развитыми верхним и нижним регистрами. Драматическая пробивная сила.	Лючия (П. Масканьи «Сельская честь»)
Низкий альт / контральто	f — a'	Наполненный, густой голос с большой глубиной.	
Лирический тенор	c — d'	Мягкий, подвижный голос с красивым ровным тембром и широким диапазоном.	Надир (Ж. Бизе «Искатели жемчуга»), Эдгар (Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур»)
Молодой героический тенор	c — c'	Металлический голос, который имеет как лирические, так и драматические краски.	Ясон (Л. Керубини «Медея»), Левко (Н. Римский-Корсаков «Майская ночь»)
Героический тенор	c — c'	Тяжелый, объемный голос с плотным центральным регистром, часто с баритональной окраской.	Тангейзер (Р. Вагнер «Тангейзер»), Макбуф (Дж. Верди «Макбет»)
Лирический баритон	B — as'	Мягкий, подвижный голос с красивым ровным тембром и широким диапазоном.	Доктор Малатеста (Г. Доницетти «Дон Паскуале»), Гульельмо (В. А. Моцарт «Так поступают все»)
Кавалер-баритон	A — g'	Металлический голос, который имеет как лирические, так и драматические краски. Мужественный баритональный окрас.	Вольфрам (Р. Вагнер «Тангейзер»), Марсель (Дж. Пуччини «Богема»)
Героический баритон (иногда высокий бас)	G — fis'	Тяжелый, выдающийся голос, который имеет как высокие ноты, так и крепкие средний и низкий регистр.	Вотан (Р. Вагнер «Валькирия») Томский (П. И. Чайковский «Пиковая Дама»)
Серьезный бас / глубокий бас	C — f'	Густой голос с темной окраской.	Рокко (Л. В. Бетховен «Фиделио»), Генрих XVIII (Г. Доницетти «Анна Болейн»)

1	2	3	4
Игровой и характерный <i>Fach</i>			
Лирическое колоратурное сопрано	c' — f''	Очень подвижный, мягкий голос с широким диапазоном.	Блонда (В. А. Моцарт «Похищение из Сералия»), Сюзанна (В. А. Моцарт «Свадьба Фигаро»)
Игровое сопрано / субретка	c' — c''	Нежный, податливый голос. Изящная внешность.	Барбарина (В. А. Моцарт «Свадьба Фигаро»)
Характерное сопрано / Колоратурное меццо-сопрано	h — c''	Промежуточный голос, утонченный голос.	Изабелла (Дж. Россини «Итальянка в Алжире»)
Игровой альт / Лирическое меццо-сопрано	g — b'	Податливый, характерный тембр.	Мерседес (Ж. Бизе «Кармен»), Шарлотта (Ж. Массне «Вертер»)
Игровой тенор / тенор-буффо	c — h'	Тонкий, характерный голос.	Базилио (В. А. Моцарт «Свадьба Фигаро»)
Характерный тенор	A — b'	Промежуточный тип голоса, точная характерность.	Миме (Р. Вагнер «Золото Рейна»)
Характерный баритон	A — g'	Наполненный голос. Тонкая внешняя характеристика.	Скаршиа (Дж. Пуччини «Тоска»)
Игровой бас / бас-буффо	E — f	Тонкий, подвижный голос, с характерным тембром.	Дон Паскуале (Г. Доницетти «Дон Паскуале»), Лепорелло (В. А. Моцарт «Дон Жуан»)
Характерный бас / бас-баритон	E — f	Большой голос с широким диапазоном, тонкая характеристика.	Монтероне (Дж. Верди «Риголетто») Аллидоро (Дж. Россини «Золушка»)
Тяжелый игровой бас / тяжелый бас-буффо	D — f	Объемный голос большого масштаба	Фарлаф (М. Глинка «Руслан и Людмила»), Барон Окс (Р. Штраус «Кавалер Розы»)

* Сохранены авторские ремарки. ** диапазона дан в европейской буквенной системе

Подобные вопросы служат для того, чтобы избавить певца от ненужной борьбы, преодолений, а агентам сократить количество кандидатов. В таких странах, как Германия, певца рассматривают в контексте всего спектакля и партии, поэтому каждый исполнитель должен понимать и соизмерять свои возможности, прежде чем демонстрировать ее на прослушивании.

Ричард Миллер говорит о необходимости «ожидания», прежде чем отнести голос к одному или другому *Фаху*: «Сопрано вмещает в себя широкий спектр характеристик. Ключевую роль играют переходные ноты между регистрами, так называемые *passagio*: более тяжелое сопрано в этих точках приближается к переходным нотам меццо-сопрано, меццо с более легким голосом находятся на гра-

нице с переходными нотами сопрано <...> решение должно приниматься осторожно, поскольку певец может пойти в любом направлении, но это решение зависит *напрямую от качества подготовки певца*» [12].

Несмотря на то что *Fach-система* была разработана для защиты певца от эксплуатации в рамках контрастирующей по стилю и технике музыке, с идеей продления сценической жизни исполнителей, сейчас оперный мир столкнулся с проблемой, когда голос, музыка и искусство говорят о невозможности применения каких-либо рамок и стандартов. В современном театре *Fach-система* трансформировалась в формализм, мешающий созданию гармоничного единения всех факторов. Ей необходимы нововведения и реформации в соответствии с современными требованиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 1968. 675 с.
2. Голос в вокальной музыке // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона

URL: https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Голос,_в_вокальной_музыке (дата обращения: 22.09.2021)

3. Шиповальников А. В. Тесситура // Belcanto.ru. URL: <https://www.belcanto.ru/tessitura.html> (дата обращения: 20.09.2021)

4. *Baxter D.* Women's Voice Classifications in Selected Operas of Jules Massenet: Computer Analyzation and Anecdotal Study. DMA, diss., University of Missouri. 1989. 148 p.
5. *Boldrey R.* Guide to Operatic Roles and Arias. Caldwell Pub Co. 1994. 554 p.
6. *Cotton S.* Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization. Greensboro : ProQuest, UMI Dissertations Publishing. 2007. 95 p.
7. *Doscher B. M.* The Functional Unity of the Singing Voice. London : The Scarecrow Press. 1988. 155 p.
8. *Kloiber R.* Handbuch der Oper. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2002. 929 p.
9. *Legge A., Ford T.* The Art of Auditioning: A Handbook for Singers, Accompanists and Coaches. London : Peters Edition Limited. 2001. 208 p.
10. *Manén L.* Bel canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Res-toration. Oxford : Clarendon Press. 1st edition. 1987. 88 p.
11. *McKinney J.* The Diagnosis & Correction of Vocal Faults. 1982. 222 p.
12. *Miller R.* National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisted. Scarecrow Press Inc. 1977. 272 p.
13. *Price A. M.* The Effects of the Speaking Voice on the Singing Voice. Proquest UMI Publishing. 2006. 75 p.
14. *Shepard Ph.* What the Fach?! The Definitive Guide for Opera Singers Auditioning and Working in Germany, Austria, and Switzerland. CreateSpace Independent Publishing Platform. 2nd edition. 2010. 252 p.
15. The Interview with Grace Bumbry // YouTube. 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UgHOIrO369c&t=45s> (дата обращения: 15.05.2021)

E. N. Sergeev

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

THE GERMAN FACH SYSTEM — A MODERN CLASSIFICATION OF VOICES

The German Fach voice classification system is one of the most important systems in modern opera world. The author of the Fach system was a German pianist, conductor, music historian and theorist Rudolf Kloiber. Kloiber's major work "Das Handbuch der Oper" has been reprinted more than five times, translated into English, French, Italian, Spanish and followed by other musicians such as Richard Boldrey, Sandra Cotton etc. However, the problems of classification discussed in the works of these authors have not yet been published in Russia. This paper highlights the importance of vocal classifications; the ways of development; the most common points of the traditional classification and the Fach system. The reason for considering this problem is the author's interest in showing the difference between the three viewpoints of Rudolf Kloiber, Richard Boldray and Sandra Cotton. The article provides the main arguments of each opinion. The author of this article strives to present the problem from different perspectives, to compare them and to try to explain.

Keywords: Rudolf Kloiber, "Das Handbuch der Oper", relevance of voice classifications

DOI: 10.36871/hon.202201009

Received: February 5, 2022

Accepted: February 11, 2022

Information about the author:

Egor N. Sergeev — Ph.D. student

sergeev.en.13@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-1976-2913

REFERENCES

1. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noi metodiki [The Bases of Vocal Technique]. Moscow, 1968. 675 p. (In Russian)
2. Voice in Vocal Music. *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]*. (In Russian). Available at: https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Голос,_в_вокальной_музыке (accessed: 22.09.2021)

3. Shipoval'nikov A. V. Tessitura. *Belcanto.ru*. (In Russian). Available at: <https://www.belcanto.ru/tessitura.html> (accessed: 20.09.2021)
4. Baxter D. E. Women's Voice Classifications in Selected Operas of Jules Massenet: Computer Analyzation and Anecdotal Study. DMA dissertation. University of Missouri. 1989. 148 p. (In English)
5. Boldrey R. Guide to Operatic Roles and Arias. 1994. 554 p. (In English)
6. Cotton S. Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization. 2007. 95 p. (In English)
7. Doscher B. M. The Functional Unity of the Singing Voice. London, 1988. 155 p. (In English)
8. Kloiber R. Handbuch der Oper [Opera Handbook]. 2002. 929 p. (In German)
9. Legge A., Ford T. The Art of Auditioning: a Handbook for Singers, Accompanists and Coaches. London, 2001. 208 p. (In English)
10. Manén L. Bel canto: the Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration. Oxford. 1987. 88 p. (In English)
11. McKinney J. C. The Diagnosis and Correction of Vocal Faults. 1982. 222 p. (In English)
12. Miller R. National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited. 1977. 272 p. (In English).
13. Price A. M. The Effects of the Speaking Voice on the Singing Voice. 2006. 75 p. (In English)
14. Shepard Ph. What the Fach?! The Definitive Guide for Opera Singers Auditioning and Working in Germany, Austria, and Switzerland. 2010. 252 p. (In English)
15. The Interview with Grace Bumbry. *YouTube*. 2013. (In English). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=UgHOIrO369c&t=45s> (accessed: 15.05.2021)

