

## АЛИСА

Жанр как основной элемент в создании образа на примере сюиты для контрабаса соло «Алиса в стране чудес» А. Муравьёва

номинация: теория музыки

Работу выполнила: Стерхова Екатерина Дмитриевна,  
студентка КПОУ УР «РМК»,  
специальность «теория музыки», 4 курс

Руководитель: Леконцева Елена Леонидовна,  
заведующая отделением Теории музыки  
КПОУ УР «РМК»

## Содержание

Введение .....	3
1. Сюита в контексте «исполнительской революции» XX века .....	5
2. К вопросу программы: проблемы перевода «Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла. Влияние перевода Н. Демуровой на музыкальное оформление сюиты .....	7
3. Особенности воплощения жанров и жанрового взаимодействия в сюите А. Муравьёва .....	9
4. К особенностям внешней формы .....	19
Заключение .....	23
Список литературы .....	24
Приложения .....	27

## Введение

Ретрансляция музыкального наследия — основная и одновременно самая сложная задача, стоящая перед профессиональным музыкантом. Для понимания авторского замысла необходимо воспринимать весь комплекс музыкальных средств выразительности, понимать его и уметь доносить до слушателя разной категории.

Одной из важнейших музыкальных характеристик, подвластной для понимания даже непросвещённому меломану, является жанр. Жанровое многообразие окружает нас повсюду, с некоторыми жанрами мы знакомы с детства, другие узнаём позднее. Понятие жанра существует в разных сферах искусства: в литературе, живописи, кино... Очень часто авторы обращаются к одному и тому же сюжету, однако трактуют его с точки зрения жанра по-разному. Одним из ярчайших примеров такого разнообразия трактовок является произведение английского писателя Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес». Сегодня по мотивам этой сказки существует бесчисленное множество иллюстраций, очерков, стихотворений, фильмов. Не меньшее влияние «Алиса...» оказала и на музыку: существуют мюзиклы В. Баскина (2010), Э. Свадос (1981), записаны альбомы из музыки к фильму «Алиса в Стране Чудес» (2010, режиссёр Т. Бёртон) композитора Д. Эльфмана, не угасает популярность музыкальной сказки В. Высоцкого (1976, аранжировка Е. Геворгяна). Однако композиторы продолжают искать новые жанровые воплощения этого литературного источника.

Зачастую композиторы разных времён объединяли несколько жанровых зарисовок в один цикл. Так сложилась форма сюиты, ставшая в процессе эволюции одной из главных форм, в которой гармонично могут сочетаться разные стили и жанры. С этой точки зрения становится интересным произведение современного композитора А. Муравьёва — сюита для контрабаса соло «Алиса в стране чудес». Оно было написано в 2014 году,

однако сегодня является одним из самых исполняемых виртуозных контрабасовых сочинений. К сожалению, до сих пор не существует каких-либо теоретических или исполнительских замечаний по данному произведению, что затрудняет знакомство с ней широких масс публики, теоретиков, других инструменталистов. Именно это объясняет **актуальность данной работы**.

Цель работы: выявление жанровой основы как центральной музыкальной характеристики в пьесах сюиты «Алиса в стране чудес» А. Муравьёва

Задачи работы:

- выявить значение данной сюиты в контрабасовой исполнительской практике;
- обозначить влияние особенностей трактовки сказки Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» на музыкальное оформление сюиты;
- проследить особенности жанрового разнообразия в сюите А. Муравьёва;
- охарактеризовать особенности сюиты как циклической формы на примере данного произведения.

## 1. Сюита в контексте «исполнительской революции» XX века

С конца XX века в исполнительской практике происходит настоящая революция: на сцену в качестве солирующих привлекаются «невиртуозные» инструменты, к числу которых относится и контрабас. Традиционно, контрабас считался инструментом гармоническим, который благодаря своему универсальному тембру легко встраивался практически в любой ансамбль. Поэтому контрабасовые партии не отличались большой разнообразностью и сложностью материала, служа лишь гармонической опорой для других голосов. Увеличению популярности инструмента, как и развитию его самостоятельной роли в оркестре, положила начало дружба Д. Драгонетти и Л. ван Бетховена. Именно Д. Драгонетти открыл перед композитором тембровые, исполнительские возможности инструмента. Плодом этого открытия стало разделение партий виолончели и контрабаса в партитуре Третьей симфонии.

В ансамблях контрабас мелодию ведёт довольно редко. Это связано с принадлежностью контрабаса к семейству виоловых, а не скрипичных. В барочном оркестре при всей разнородности инструментов, пестроты звучания не ощущается, во многом благодаря свойству виолы и лютни скреплять звучание в одно целое, «подстраиваясь» под тембр других инструментов (в сравнении с классическим симфоническим оркестром, где слитность тембров менее достижима в связи с господством инструментов скрипичного семейства). В ансамбле контрабас будет «растворяться» среди других инструментов. Это отмечает в своём мастер-классе солист ансамбля «Новая музыка» Г. Кротенко: «Виола — консортный инструмент. Это значит, что виолы сконструированы таким образом, чтобы их звук сливался. Звук контрабас в связи с этим не очень громкий. Если кому-нибудь придёт идея написать произведение для контрабаса с оркестром, то контрабас будет очень плохо слышно. Это происходит в связи с акустическим явлением «маскировки звука»: если контрабас играет один, то он имеет весьма большой динамический диапазон, но если с ним играет другой

инструмент, то звук контрабаса будет восприниматься как часть звука другого инструмента» [9].

С течением времени всё ярче проявляется тяготение к виртуозным произведениям (или их адаптациям) для разных инструментов, в том числе и для таких, которые изначально не задумывались как сольные инструменты<sup>1</sup>. Контрабас здесь не является исключением, поэтому всё большую популярность набирают сольные произведения для контрабаса<sup>2</sup>. Однако здесь кроется и острая проблема современности: виртуозных произведений для этого инструмента существует не много, и они в достаточной мере изучены как с точки зрения исполнительства, так и с точки зрения музыкальной теории, а новые, яркие лишь только выходят в свет, и не имеют пока ни огромной популярности, ни исполнительской и теоретической базы, которая помогла бы понять замысел автора, дать разъяснения о форме, жанре, стиле и т.д.

К числу таких новых произведений относится и сюита для контрабаса Александра Муравьёва, которая обретает все большую популярность. Этому поспособствовало включение её в число обязательных пьес для исполнения на конкурсе им. С. А. Кусевицкого в 2016 году. И тем интереснее она для исполнителей и теоретиков: пока не существует разнообразия трактовок и

---

<sup>1</sup>В XVIII веке В. А. Моцарт создаёт концерт для фагота, в России появляется первый роговой оркестр, а в конце XIX – начале XX веков И. Стравинский открывает направление виртуозного исполнительства на духовых инструментах: Октет для двух тромбонов, двух труб, двух фаготов, кларнета и флейты. Вслед за ним — Д. Мийо пишет «Зимнее концертно для тромбона». Руководства по оркестровке и инструментровке Г. Берлиоза и М. Глинки обращают внимание авторов на выразительные и технические возможности недооценённых ранее инструментов.

<sup>2</sup>Сначала — миниатюры и сонаты в сопровождении фортепиано, позднее — концерты. Отметим несколько авторов, сочинявших для данного инструмента в разное время: XVIII – К. Ф. Абель, Т. Альбини, Я. Бенда, К. Д. Фон Диттерсдорф, Л. Ван Бетховен, Д. Драгонетти; XIX — Д. Боттезини, И. Альбенис, М. Брух, А. Дворжак; XX – Д. Мейсель, Г. Фриба, А. Богатырев, Э. Блох, И. Воробьёв, Б. Дварионас, Ф. Протто, Ю. Левитин, С. Губайдулина, Л. Берио, Х. Хенце, А. Галкин, В. Гончаренко, А. Пярт, М. Гайдош.

многочисленных аналитических работ, что оставляет её terra incognita для широкой публики. Премьерное исполнение сюиты состоялось в 2014 году на конкурсе им. С. Кусевицкого самим автором [1], а позже был издан сборник А. Муравьёва с аудиоприложением на CD-диске.

Сюита для контрабаса соло «По прочтении сказки «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла» написана Александром Муравьёвым в 2014 году для исполнения в качестве одного из произведений на экзамене по специальному инструменту (контрабас) при обучении в магистратуре в РАМ им. Гнесиных<sup>3</sup>. Она посвящена дочери автора — Алисе, родившейся незадолго до начала работы над сюитой.

*«На кафедре [сюиту] тоже оценили и я отправил это произведение на I Международный конкурс композиторов имени Сергея Кусевицкого<sup>4</sup> в Санкт-Петербурге. "Алиса в стране Чудес" заняла первое место и стала обязательным произведением для исполнения на VI Международном конкурсе контрабасистов-исполнителей имени Сергея Кусевицкого», — говорил о своём произведении автор в интервью новостному сайту «МК в Калуге» [12].*

## **2. К вопросу программы: проблемы перевода «Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла. Влияние перевода Н. Демуровой на музыкальное оформление сюиты**

«Алиса в Стране Чудес» написана Александром Муравьёвым по прочтении сказки английского писателя Льюиса Кэрролла (настоящее имя — Чарльз Лютвидж Доджсон), изданной в декабре 1865 года. Перед началом

---

<sup>3</sup> А. Муравьёв обучался в классе заслуженного артиста РФ, заслуженного деятеля искусств, профессора А. А. Бельского (в своё время А. Бельский обучался у Л. В. Ракова, В. В. Хоменкова).

<sup>4</sup> Сергей Александрович Кусевицкий — выдающийся контрабасист и дирижёр XX века. Занимался издательством и популяризацией сочинений молодых композиторов, после эмиграции — популяризацией русской музыки за рубежом. Наряду с Драгонетти и Боттезини является ярчайшим контрабасистом своего времени.

создания музыки автор ознакомился с несколькими переводами данного произведения на русский язык. Среди всех вариантов он особенно отмечает перевод Н. М. Демуровой [15]. К особенностям этого варианта следует отнести не только и не столько художественную составляющую, как, например, у переводов-«пересказов» Б. Заходера, В. Набокова, Л. Яхина, сколько максимальную точность, приближающую перевод к оригинальному тексту. В данном переводе английские афоризмы заменены афористическими синонимами из русского языка без искажения смысла, а игра букв и звуков, которую невозможно было передать, подробно объяснена в примечаниях после каждой главы и части. Также в примечания вынесены отсылки к песням, популярным в то время в Англии, а также впечатления из жизни самого автора (размышления о математических моделях, общение с детьми знакомых и приятелей, сочинение и рассказывание сказок, поездки в Италию к друзьям и родственникам) [8], которые могли повлиять на написание книги.

«Приключения Алисы в Стране чудес» - это литературная обработка рукописной книги «Приключения Алисы под землёй» - одной из сказок-импровизаций, рассказанной Ч. Л. Доджсоном дочерям ректора Оксфордского университета Лидделла. Благодаря настойчивости слушателей, автор записал сказку, а позже она имела оглушительный успех, что послужило толчком к началу работы над продолжением - «Сквозь зеркало и что там увидела Алиса», которую в России знают как «Алису в Зазеркалье». Очень часто их издают в одной книге, что позволяет их рассматривать как неотъемлемые части одной истории.

Сопоставляя текст двух произведений с музыкой, написанной А. Муравьёвым, можно выделить следующую особенность: музыкально проиллюстрированной оказались лишь отдельные образы из первой книги «Алиса в Стране Чудес», в то время как вторая история, «Алиса в Зазеркалье» (для краткости будем обозначать её так), осталась непроиллюстрированной.

Сюита Муравьёва состоит из 6 частей:

1. «Страна Чудес...»
2. «Синяя Гусеница»
3. «Чеширский кот»
4. «Безумное чаепитие»
5. «Морская кадрили»
6. «В королевском саду»

Все части сюиты расположены в последовательности, совпадающей с развитием сюжета книги и порядком встречаемых Алисой героев. Каждая из частей представляет своеобразный музыкальный образ-отклик, возникший после прочтения книги английского писателя Л. Кэрролла. Так 2 и 3 части — портреты-характеристики одноимённых персонажей сказки, 4 и 5 — отражение событий или рассказа об этих событиях.. Лишь крайние части представляют собой арку, обрамляющую музыкальное путешествие в Страну Чудес.

### 3. Особенности воплощения жанров и жанрового взаимодействия в сюите А. Муравьёва

Первая пьеса сюиты «Страна Чудес...» имеет мягкий, умиротворённый, спокойный характер. Этому способствуют умеренный темп части, опора на диатоническую гармонию, длительное нахождение в основной тональности цикла — G-dur, гармонические фигурации (прил. 2), что позволяет определить жанровую основу «Страны Чудес...» как прелюдию:

Пример 1. А. Муравьёв. Алиса в Стране Чудес. Страна Чудес...



Прелюдия, как самостоятельный жанр возник в XVI – XVII вв. из настройки перед началом церковного обряда в европейских странах. Первоначально настройку составлял лишь опорный тон, затем — тоническое

трезвучие или первый аккорд, позднее — гармонические фигуры в заданном ладу. Лишь в творчестве композиторов-романтиков (в особенности — Ф. Шопена) прелюдия сформировалась в самостоятельный жанр.

Во многих циклических формах прелюдия занимает место вступительного раздела, открывающего ряд самостоятельных пьес, служит объединяющим началом. А. Муравьев не отходит от этого принципа: «Страна Чудес...» - это начало путешествия Алисы, своего рода первые ощущения от попадания в волшебный мир.

Начиная с XIX века прелюдия постепенно стала вбирать в себя черты других жанров, что особенно ярко проявилось в цикле прелюдий Ф. Шопена (например, прелюдия №7 — в стиле мазурки, прелюдия №20 — траурного марша). Пьеса Муравьева «Страна Чудес...» характеризуется плавным движением в размере 6/8, мягким, покачивающимся «рисунком волны» в крайних частях простой трёхчастной формы, что придает этой музыке черты баркаролы.

Использование баркаролы здесь не случайно: литературную «Алису в Стране Чудес» Кэрролла предваряет стихотворение — своего рода прелюдия к произведению, в которой описывается сцена катания рассказчика с детьми на лодке:

*Июльский полдень золотой  
Сияет так светло,  
В неловких маленьких руках  
Упрямится весло,  
И нас теченьем далеко  
От дома унесло.  
  
Безжалостные! В жаркий день,  
В такой сонливый час,  
Когда бы только подремать,  
Не размыкая глаз,*

*Вы требуете, чтобы я  
Придумывал рассказ [10].*

Прочитируем примечание М. Гарднера к переводу Н. Демуровой: «В этом вступлении Кэрролл вспоминает "золотой полдень" в 1862 г., когда он и его друг, достопочтенный Робинсон Дакворт (в те дни член совета Тринити-колледжа в Оксфорде; позже каноник Уэстминстерского аббатства), отправились с тремя прелестными дочерьми ректора Лидделла в лодке на прогулку вверх по Темзе. "Первая" - это старшая из сестер Лидделл, Лорина Шарлотта, которой к тому времени уже минуло тринадцать лет. "Вторая" - десятилетняя Алиса Плэзнс, а "Третья" - восьмилетняя Эдит. Кэрроллу в то время было тридцать лет» [10].

Вторая пьеса - «Синяя гусеница». С этим персонажем Алиса знакомится в лесу, когда раздумывает, а где же у гриба право и лево. Степенная, размеренная, несколько сонная, курящая кальян Гусеница-философ. В 5 главе (по переводу Н. Демуровой) происходит диалог Алисы с этим персонажем. Алиса обращается к ней весьма уважительно, пытается ответить на вопросы гусеницы «Кто ты такая?», «Что ты знаешь?».

Медленный темп, чеканный ритм шага на одном звуке подчеркивает ощущение величественности и самодостаточности этого персонажа. Равномерное движение восьмыми по полутонам создаёт в музыке ощущения «ползания», «раскачивания» гусеницы:

*Пример 2. А. Муравьев. Алиса в Стране Чудес. Синяя гусеница*

The musical score is presented in two staves. The first staff is marked 'Largo rubato' and 'arco', starting with a piano (p) dynamic. The second staff is marked 'Andantino' and 'arco', starting with a piano (p) dynamic and ending with a fortissimo (ff) dynamic. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand, with various articulations and dynamics.

В тактах, написанных в размере  $\frac{1}{4}$ , отделяющих фразы друг от друга,

заклѹчѣн аккорд *arpeggiato*. Звуки этого аккорда являются настройкой, звучанием открытых струн инструмента — так, возможно, Муравьев создаѣт звукоподражание кольцам дыма, которые выдувает гусеница.

В музыкальной характеристике этого персонажа хорошо прослеживается постепенное ускорение темпа и возрастание динамики, которые внезапно обрываются в конце произведения. В музыкальном отношении: опора на фригийский лад, ходы на малые терции (создают эффект звучания дважды гармонического лада), аккорды *arpeggiato* (их можно рассматривать как переборы струн), остинатный ритм (разделяет вариационные проведения темы) и подражание инструментальному ансамблю (скрипка, гитара, ударные), — создают ощущение цыганской песни и даже стиля вербункош, сформировавшегося в Венгрии под влиянием цыганской музыки. В статье о цыганской музыке Т. Н. Чередниченко [21] к одной из главных черт «цыганщины» относит влияние на строение формы произведений скрипичных импровизаций, а также типичных для цыган круговых плясок, в которых мелодия именно развитием темпа от медленного к быстрому создаѣт эффект транса. Интересно, что в одном из переводов Алиса видит Гусеницу, укутанную в несколько слоѣв шалей и платков, курящей кальян. Удивительно, как тонко чувствует текст композитор и как детально создает образ гусеницы.

Чеширский кот наряду с Синей Гусеницей стал «визитной карточкой», символом этой сказки. Мягкий, невесомый, бестелесный, летающий в воздухе и исчезающий по просьбе Алисы не сразу, а по частям — таким он предстаѣт и в произведении А. Муравьева. Его жанровой характеристикой является вальс-бостон — разновидность вальса, возникшая в начале XX века, с характерной чертой — отсутствием третьей слабой доли в каждом втором такте. В сочетании со средним регистром создается удивительная «кошачья» походка — мягкое, чуть слышное переступание кошачьих лап, которое периодически замирает, как будто герой к чему-то прислушивается. Стоит обратить внимание в этой пьесе и на гармоническую основу. Здесь появляется сектаккорд второй низкой

ступени, активно используются гармонии побочных ступеней лада (трезвучия и секстаккорды III, VI, VII ступеней). Яркая гармоническая доминанта появляется лишь в конце предложений, а на кульминацию приходится напряжённая гармония уменьшённого водного терцквартаккорда, что в совокупности способствует усилению музыкального напряжения, устремлённости пьесы:

*Пример 3. А. Муравьёв. Алиса в Стране Чудес. Чеширский кот*

Moderato

The musical score is written for a single instrument, likely a cello or double bass, in 3/4 time. It begins with a 'Moderato' tempo marking. The piece starts with a bass line of chords, marked 'arco' and 'p'. A melody line enters with a slur and a fermata, marked 'V' and 'sim.'. The dynamics fluctuate throughout, including 'cresc.', 'f', 'dim.', 'mf', 'p', and 'sf'. The score concludes with a final chord marked '8 7'.

Эта часть — пример сочетания мелодии и сопровождения в партии одного инструмента: из небольшого вступления, задающего фактуру сопровождения, вырастают отдельные вздохи-всхлипы мелодии, очень напоминающие жалобное кошачье мяуканье, в средней части превращающееся в радостный, пританцовывающий рассказ. Мелодия замирает на высокой точке, как будто обрывается. В репризе возвращается мяуканье, которое всё затихает, а в коде — растворяется, аккомпанемент, перешедший в высокий регистр, и ставший схематичным, — пропадает, от кота остаётся только улыбка, которая тоже пропадает: *«Тут она подняла глаза и снова увидела Кота.*

— *Как ты сказала: в поросенка или в гусенка? - спросил Кот.*

— *Я сказала: в поросенка, — ответила Алиса. — А вы можете исчезать и появляться не так внезапно? А то у меня голова идет кругом.*

— *Хорошо, — сказал Кот и исчез - на этот раз очень медленно. Первым исчез кончик его хвоста, а последней - улыбка; она долго парила в воздухе, когда все остальное уже пропало.*

— *Д-да! - подумала Алиса. - Видала я котов без улыбок, но улыбка без кота! Такого я в жизни еще не встречала» [10].*

Четвертая часть под названием «Безумное чаепитие» отличается неутомимой моторностью, движением ровными шестнадцатыми в темпе *Allegro con fuoco* (быстро, с огнём), сочетанием арпеджированных пассажей с

репетициями, вынуждающими исполнителя часто переключать смычок. На первый план этой пьесы выходит хорошо различимый на слух жанр токкаты (пример 4).

Красочная гармония этой части создает некоторое гармоническое единство со следующей за ней «Морской кадрили»: высокая IV и низкая III ступени, ладовая переменность — это даёт основания относить две эти пьесы к джазовому стилевому направлению.

Пример 4. А. Муравьёв. Алиса в Стране Чудес. Безумное чаепитие



Общее настроение части вполне соответствует сюжету эпизода в книге: Болванщик (Шляпник), Мышь-Соня и Мартовский Заяц обидели господина Время, и теперь у них всегда пять часов — время пить чай. По каждому звону часов они пересаживаются вокруг большого стола и пытаются соблюсти этапы чайной церемонии. Музыкально это отражено не только в характере тематизма, кружасьего, несколько заикленного, напоминающего чем-то весёлые эстафеты, но и на уровне музыкальной формы: трёхчастной с зеркальной репризой и кодой: от чего ушли, к тому же и вернулись и перемещением взгляда наблюдателя — Алиса отправилась дальше...

В «Морской кадрили» жанровая основа казалось бы лежит на поверхности: она указана автором в обозначении темпа *Bossa nova*, а также подчеркнута синкопированной ритмикой и приёмом игры *pizzicato*, отсылающим исполнителя и слушателя к импровизации басиста в джазовом ансамбле. Как самостоятельный жанр *Bossa nova* возникла на стыке традиционных ритмов бразильской самбы и классического американского джаза, а активное распространение в Европе получила в 1960-х годах.

В переводе Н. Демуровой есть ремарка М. Гарднера, относящаяся к сцене с омаром, музыкально иллюстрирующей в этой части: «...в первоначальном

*варианте сказки Кэрролла Квази [Омар] пел иную песню: <...>*

*Треска, и прямо, и бочком,*

*Мигни глазком, махни хвостом! <...>*

*Здесь Кэрролл пародирует негритянскую песню, припев которой начинается так:*

*Эй, Салли, прямо и бочком,*

*Эй, Салли, топни каблучком!»*

А сама часть в переводе получила название «Морская кадриль» («кадриль» ввёл в название Л. Кэрролл, поскольку этот сложный танец был моден в то время, когда создавалась сказка).

Отсюда следует тесная взаимосвязь музыкального и литературного текстов. Нам неизвестно, опирался ли А. Муравьёв на мелодию пародируемой Кэрроллом песни, однако неоспоримо то, что данная композиция написана в духе негритянских песен, а самым популярным стилем, на который значительное влияние оказала американская музыка, стал джаз.

От джаза здесь заимствовано многое: синкопы и глиссандо, создающие ритмическую и мелодическую небрежность - «эффект свингования», метроритмические сбивки акцентов. Несмотря на кажущуюся лёгкость, пьеса требует от исполнителя технического совершенства, умения быстро переставлять позиции руки, находящиеся на значительном друг от друга расстоянии, умения исполнять две линии параллельно (линия баса и мелодико-гармоническая линия исполняются параллельно). Таким образом, автор совмещает в партии одного исполнителя звучание целого джаз-банды (солиста и ритм-секции): при постоянстве гармонической пульсации короткими попевками развивается мелодия, периодически оттеняемая особыми приёмами звукоизвлечения: ударами по обечайке, корпусу инструмента, «мертвыми звуками», ударами по струнам кистью (примеры 5, 6).

Пример 5.

А. Муравьёв. Алиса в Стране Чудес. Морская кадрили

Bossa nova

*poco a poco cresc.*

*f* *mf*

*H L* *E* *G*

Пример 6.

А. Муравьёв. Алиса в Стране Чудес. Морская кадрили

*ff* *mf* *fff*

*A tempo*

3 3 3

\*2 \*3 \*4

Основной характерной чертой джаза является форма блюзового квадрата — периода, состоящего из трёх предложений по четыре такта (наиболее распространённый вариант), которые формируются на основе чередования гармонической пульсации (как правило, одна гармония на такт, что сохраняется и здесь). Однако существует менее известный сегодня вариант блюзового квадрата, состоящего из восьми тактов [18]. Анализ части позволяет определить здесь именно второй вариант формы (прил. 3). Из схемы, представленной в приложении 3, видно, что каждый восьмитакт, исключая первые 4 такта вступления, состоит из двух предложений, идентичных по гармонии. Завершает пьесу небольшая тоническая кода.

Шестая часть «В Королевском саду» имеет характер старинного танца, что обусловлено умеренно-подвижным темпом (авторское определение — *di Valse*), затактовым строением фраз, ритмической и мелодической повторностью, квадратностью формы — все эти необходимые черты танцевальности находят отражение и в этой заключительной пьесе:

## Пример 7.

## А. Муравьев. Алиса в Стране Чудес. В Королевском саду

Tempo di Valse

Исходя из авторского определения темпа — *di Valse* (в темпе вальса), следовало бы рассматривать жанровую основу этой части как жанр вальса, однако для изящного вальса здесь есть некоторые несоответствия, а именно резкие созвучия на сильные доли тактов (гудящие квинты, резкие кварты, неблагозвучные тритоны), противоречащие мягкому движению классического вальса, также отсутствуют и кружащиеся интонации в начальных построениях, вместо них — подражание наигрышам народного оркестра с «бурдонами», резковатыми созвучиями в автентических оборотах, резкими тритоновыми созвучиями. Всё это отсылает нас к лендлеру — народному предку вальса, однако для лендлера также необходима мягкая кружащаяся мелодия, отсутствующая в данной части.

Характер музыки можно описать как праздничный, неторопливо-размеренный. Исходя из перечисленных выше характеристик можно предположить, что жанровой основой данной части является самый известный танец XVIII века — менуэт. Однако для менуэта здесь отсутствует мягкость задержаний в кадансах, отчего он приобретает грубоватую окраску. Поэтому сходные по характеру и звучанию менуэты следует искать не в придворных танцевальных сюитах, а, скорее, в симфониях Й. Гайдна, опираясь на те из них, которые исследователи называют «менуэтами в деревянных башмаках».

При прослушивании данной части может создаться образ эпохи Средневековья, но не истинного времени, а лишь подражание картинке,

создаваемой в современных фильмах: нарочитая тяжеловесность, помпезность с налётом старины. Однако на какой именно танец Средневековья стоит опираться? По звуковым впечатлениям больше всего подходит гальярда: в умеренно-быстром темпе, имеющая сходный ритмический рисунок и затактовое строение.

Стоит также отметить, что данная часть не является в полной мере прикладным танцевальным жанром. Воплощая программный замысел, А. Муравьёв вводит в эту пьесу два предыктовых раздела, в которых меняется не только мелодическая и ритмическая структура (мелодия движется интервалами с постепенным расширением диапазона (от септимы до двух и трёх октав), в ритмическом отношении она представляет собой равномерное движение восьмыми), но и темп: с постепенным расширением интервалов для усиления напряжения композитор использует *accelerando* (итал. «ускоряя», «разгоняясь»). Всё это в совокупности создаёт эффект «распахивающихся дверей»: как будто приближаются важные герои (что неудивительно — по замыслу, мы находимся в Королевском саду), а их объявляют глашатаи с трубами.

В нагнетании напряжения не последнюю роль играет гармония: каждый из предыктовых разделов построен на доминантовом органном пункте. И если сначала это органнй пункт к основной тональности части (звук «а» в D-dur), то затем органнй пункт проводится на звуке «d», который является доминантой к основной тональности цикла — G-dur (примеры 8, 9).

Пример 8. А. Муравьёв. Алиса в Стране Чудес. В Королевском саду

The musical score is written for a bass instrument in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line features a series of eighth-note patterns that gradually increase in range and intensity. Above the staff, there are dynamic markings: *poco a poco accel.* and *cresc.*. Chord symbols D, A, and V are placed above the staff at various points. The piece concludes with a final cadence.

Пример 9.

А. Муравьёв. Алиса в Стране Чудес. В королевском саду

Этой тональной разомкнутостью цикла композитор подчёркивает незавершённость произведения: путешествия Алисы по Стране Чудес не закончены, она встретила не всех героев, прошла не все испытания. А, значит, нам следует ожидать продолжения этой музыкальной истории:

**ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ...**

To be continued...

Иллюстрация 1. Заключительная страница сборника А. Муравьёва «Контрабас в стране чудес», помещённая после сюиты «Алиса в стране чудес»

#### 4. К особенностям внешней формы

Согласно определению Г. В. Заднепровской, «сюита (фр. suite — «ряд последовательность») представляет циклическое произведение, состоящее из нескольких самостоятельных, контрастирующих по характеру и темпу частей танцевального или жанрового характера» [6]. Сюита состоит из нескольких самостоятельных частей, которые выстраиваются по принципу контраста темпов, динамики, но объединённых общей тональностью [11]. Расцвета такая сюита достигла в эпоху барокко в творчестве Баха, Генделя и их современников (Скарлатти, Пахельбеля, Букстехуде и др.)

В XIX-XX веках жанр сюиты существенно изменяется: под влиянием программного симфонизма сюита утрачивает свою исключительно танцевальную сущность (характерную для барочной сюиты), части могут иметь программные заглавия, главная тональность сохраняется только в крайних частях (или не сохраняется вообще). Так рождается жанр новой сюиты, черты которого проявляются и в данном произведении: вместо ярко-контрастных частей — ряд дополняющих друг-друга картинок-зарисовок. Отсутствует и единая тональность, однако присутствует определённая связь тональностей всех частей — движение преимущественно по тональностям 1 степени родства, выход за их пределы происходит только во 2 и 5 пьесах цикла, что обусловлено созданием образа:

*Таблица 2. Тональное соотношение частей в сюите А. Муравьёва «Алиса в Стране Чудес»*

Часть	Тональность (лад)	Отношение к основной тональности цикла. Степень родства по Московской системе
«Страна Чудес...»	G	Основная тональность
«Синяя гусеница»	g(г) — d (г) — g(г)	Одноимённая (3 степень)
«Чеширский кот»	a	Тональность II ступени (1 степень))
«Безумное чаепитие»	G-C	Основная, субдоминантовая (1 степень))
«Морская кадрили»	A блюзовый лад	Тональность двойной доминанты (2 степень)
«В Королевском саду»	D — G (модуляция на основе D о.п.)	Тональность доминанты (1 степень), основная тональность (без закрепления, только D о.п.)

Интересно, что при этом все пьесы сюиты А. Муравьёва танцевальные, однако выбранные композитором жанры, их расположение и последовательность далеки от барочной сюиты, но близки родственному жанру — партите. «Барочная партита — жанр старинной концертной сюиты,

отличающийся от классической танцевальной сюиты наличием перед танцевальным прелюдии (фантазии), а также разнообразными вставными пьесами. Все части в партите связаны друг с другом при помощи тонального и гармонического родства, а позже и общей программы» - считает Ю. Б. Абдоков [2].

Второе название жанра партиты — камерная соната (*sonate da camera*). В статье Ю. Бочарова «*da chiesa e da camera*» [4] говорится, что камерная соната отличается как от церковной сонаты использованием светских жанров (преимущественно танцевальных), так и от сюиты меньшими объёмами, возможностью исполнения за один раз и наличием вступительной прелюдии (фантазии).

Таким образом, жанр камерной сонаты сегодня имеет второе название — партита. Он состоит из коротких пьес гомофонного склада, главным образом принадлежащих танцевально-бытовому жанру, которые соотносятся по принципу контраста темпов и размеров [7]. Музыка партиты строится по принципу «нанизывания» непосредственных впечатлений, что позволяет определить программу произведения как обобщённо-картинную.

Не все перечисленные черты находят отражение и в произведении А. Муравьёва «Алиса в Стране Чудес». Так, отсутствует прямая тональная и гармоническая связь (нет нескольких частей, написанных в основной тональности), а в единое целое произведение объединяет программность, в которой присутствуют указания на конкретные образы и события, находящие затем отражение в музыкальной ткани произведения.

Таким образом, в этом цикле внешнюю форму автор определяет как сюиту, однако при глубоком и детальном анализе можно углубить и сузить понятие «сюита» до её разновидности - «камерной сюиты» или «партиты», часто создававшейся именно для инструментов струнной группы (преимущественно для скрипки и виолончели) как в сопровождении клавесина, так и соло. Среди контрабасистов наибольшей популярностью пользуются

виолончельные партиты И. С. Баха, переложения которых исполняют и на контрабасе<sup>5</sup>. Позднее, в XX веке термин «партита» активно применялся в значении «сюиты» композиторами А. Казеллой, Ф. Гедини, Г. Петрасси, Л. Даллапиккола [13].

В такой особенности партиты, как показ всех возможностей инструмента, сочинение А. Муравьёва не уступает партитам того же И. С. Баха: помимо непривычно-высокой тесситуры исполнения, автор активно прибегает к нетрадиционным в классической музыке приёмам звукоизвлечения, которые он описывает в специальной вступительной сноске перед сюитой.

**Условные обозначения:**

H - извлечение звука путём удара пальцем левой руки по струне

L – pizz. левой рукой

T - извлечение звука путём удара пальцем правой руки по струне

p – большой палец правой руки

i – указательный палец правой руки

m – средний палец правой руки

a – безымянный палец правой руки

 - искусственный октавный флажолет (нижняя нота берется левой рукой, в то время как большим пальцем частично прижимается нота октавой выше, звук извлекается средним пальцем правой руки).

 - нота, извлекаемая правой рукой между порожком и левой рукой (нота обозначает место прижатия левой рукой).

 - удары по струнам кистью, перкуссионный эффект, без определенной звуковысотности:

R - правой руки;

L – левой руки;

 - в верхней части грифа (выше 7 позиции);

 - в нижней части грифа (ниже 7 позиции)

 - по двум нижним струнам.

Ноты под лигой исполняются в один прием (например, перекатом с ребра на ладонь).

 - «мёртвые ноты», извлекаются правой рукой по приглушенным струнам пальцами левой руки. Записано в четырех положениях, соответствующих открытым струнам.

gasg - прием игры, при котором один или несколько пальцев правой руки извлекают одновременно несколько звуков, используя внешнюю сторону ногтя.

*Иллюстрация 2. Страница из сборника А. Муравьёва «Контрабас в стране чудес» с описанием приёмов звукоизвлечения.*

<sup>5</sup>Партиты И. С. Баха для скрипки существуют сегодня в транскрипциях для альтя.

## Заключение

Жанровая основа в миниатюре является одним из основных способов характеристики музыкального образа. Влияние жанра на музыкальное произведение очень высоко: зачастую жанр определяет не только форму, но и характер, влияет на выбор композитором тех или иных гармонических, мелодических и ритмических средств выразительности. В сюите А. Муравьёва «Алиса в стране чудес» именно жанровая основа является ведущей характеристикой героев, ситуаций и происходящих событий.

Несмотря на всё возрастающую популярность литературного источника, произведение А. Муравьёва отличается новизной и яркостью красок, свежестью подачи образов, лаконичностью форм. Взаимодействие шести пьес в цикле на первый взгляд различить трудно: каждая из них обладает ярким характером и индивидуальностью, — однако при детальном анализе отмечается строгое следование за сюжетом. Соотнесение музыкальных пьес с переводом Н. М. Демуровой (комментарии М. Гарднера) значительно расширяет и углубляет каждый образ, определяя в некоторых случаях причины обращения автора к тому или иному жанру.

В своей работе мы попытались дать основу для анализа творчества современного композитора А. Муравьёва и его сюиты для контрабаса. Надеемся, что данная работа приоткроет завесу тайны внутреннего содержания произведения для исполнителей и откроет новые горизонты для исследователей в области современной и такой особенной музыки для непривычных солирующих инструментов.

## Список литературы

1. Alexander Muravyev. "Alice in Wonderland" suite for double bass solo (performed by the author) [Электронный ресурс] // YouTube. 11.07.2014 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UFfvjf9PQgg> (дата обращения: 18.12.2022)
2. Абдоков, Ю.Б. Борис Чайковский: партита для виолончели и камерного ансамбля. Тембровая поэтика [Электронный ресурс] // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. №2. С. 65-82. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/boris-chaykovskiy-partita-dlya-violoncheli-i-kamernogo-ansamblya-tembrovaya-poetika-bolshoy-balet> (дата обращения: 18.12.2022 г.)
3. Болденкова, Л. Г. Музыкальные жанры: программа-конспект [Текст] / Л. Г. Болденкова. - Ижевск, 2018. - 25 с.
4. Бочаров, Ю. С. Da chiesa e da camera [Электронный ресурс] // Старинная музыка. 2011. №3-4 (53-54). С. 16-20. URL: <http://stmus.ru/arhive.html> (дата обращения: 18.12.2022)
5. Горщук, А. А. «Соната-партита Е. Подгайца: К проблеме модусов интертекстуальности» [Статья] // Учёные записки РАМ им. Гнесиных. – №1, 2021. – С. 80-85.
6. Заднепровская, Г. В. Анализ музыкальных произведений: учеб. пособие для студ. муз.-пед. училищ и колледжей [Текст] / Г. В. Заднепровская. - М.: Владос, 2003. - 272 с.
7. Иванченко, А. Н. Методический доклад с показом на тему: «Жанр камерной сонаты эпохи «барокко» [Электронный ресурс] // Инфоурок URL: <https://infourok.ru/metodicheskij-doklad-s-pokazom-na-temu-zhanr-kamernoj-sonaty-epohi-barokko-4890337.html> (дата обращения: 18.12.2022)
8. Калашников, А. В. Италия в жизни и творчестве Льюиса Кэррола [Электронный ресурс] // Романские языки и культуры: от античности до современности: материалы VII междунар. науч. конф. (т. 1), Москва, 26-27

- ноября 2015 г. / отв. ред. Л. И. Жолудева. М.: МАКС Пресс, 2016.— С. 176-181.  
URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28294331> (дата обращения: 18.12.2022 г.)
9. Кротенко, Г. Современные приёмы игры на контрабасе [Электронный ресурс] // YouTube. 23.10.2020 г.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gvZV14Mk-Cw> (дата обращения: 10.12.2022)
10. Кэрролл, Л. [Carroll, L.] Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье [Электронный ресурс] / Л. Кэрролл; пер. с англ. Н.М.Демуровой, стихи в пер. С. Я. Маршака, Д. Г. Орловской, О. И. Седаковой, комментарий М. Гарднера. — М.: Наука, Главная редакция физико-математической литературы, 1991. URL: [http://lib.ru/CARROLL/carroll\\_1.txt](http://lib.ru/CARROLL/carroll_1.txt) (дата обращения: 20.12.2022)
11. Манукян, И. Э. Сюита [Электронный ресурс] / И. Э. Манукян Belcanto.ru 2002-2022. Проект Ивана Фёдорова. URL: <https://www.belcanto.ru/suite.html> (дата обращения: 17.12.2022)
12. Михайлова, Е. Его величество — контрабас: калужанин написал симфоническую поэму «Великое стояние на Угре» [Электронный ресурс] / [Интервью с А. Муравьёвым] // МК в Калуге 22.09.2018 г. URL: <https://www.mkkaluga.ru/culture/2018/09/22/ego-velichestvo-kontrabas-kaluzhanin-napisal-simfonicheskuyu-poemu-velikoe-stoyanie-na-ugre.html> (дата обращения: 18.12.2022)
13. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст] / Ю. В. Келдыш (гл. ред.). - М.: Советская энциклопедия, 1990. - 672 с.
14. Муравьёв А. Интервью с Александром Муравьёвым [Электронный ресурс] / беседовала О. Анисимова / Интервью с интересными людьми // Анисимова Ольга. Профессиональный фотограф. URL: <http://www.anisimovaolga.ru/muravyov.html> (дата обращения: 18.12.2022)
15. Муравьёв, А. Александр Муравьёв. Контрабас в Стране Чудес [Электронный ресурс] / беседовала А. Рыба // Lustgalm. 04.05.2016 г. URL:

<http://lustgalm.ru/sense/listen/940-aleksandr-muravev/> (дата обращения: 18.12.2022)

16. Муравьёв, А. Н. Сюита «Алиса в Стране Чудес» [Ноты] / А. Муравьёв, Контрабас в Стране Чудес (музыка для контрабаса соло), - М.: Композитор, 2006. — 37 с.

17. Муравьёв, А. От Алисы до Угры. О доблести и подвигах расскажет контрабас [Электронный ресурс] / беседовал А. Гусев // Калужские губернские ведомости 21.09.2018 г. URL: <https://m.vest-news.ru/article/118877> (дата обращения: 18.12.2022)

18. Овчинников, Е. В. История Джаза. Учебник: в 2-х вып. Вып. 1. [Текст] / Е. В. Овчинников — М.: Музыка, 1994. — 240 с.

19. Официальный сайт Александра Муравьёва [Электронный ресурс]. URL: <https://www.muravyevbass.com/> (дата обращения: 18.12.2022)

20. Раков, Л. В. История контрабасового искусства [Текст] / Л. В. Раков. — М.: Композитор, 2004. — 312 с.

21. Чередниченко, Т. Н. Цыганская музыка [Электронный ресурс]/ Т. Н. Чередниченко Belcanto.ru 2002-2022. Проект Ивана Фёдорова. URL: <https://www.belcanto.ru/cyganskaya.html> (дата обращения: 20.12.2022)

22. Чернова, Т. О., Корчагина, Н. В. Сравнительный анализ музыки в мюзиклах на сюжет «Алисы в Стране Чудес» Л. Кэррола [Статья] / Т. О. Чернова, Н. В. Корчагина // Актуальные проблемы музыкальной педагогики, вып. VIII. - Саратов: Издательский центр «Наука». - С. 273 — 278

## Приложения

Приложение 1. Сводная таблица особенностей каждой из пьес сюиты «Алиса в стране чудес» А. Муравьёва

Часть	Темп	Раз- мер	Лад	Штрихи/ приёмы	Жанр	Форма
«Страна Чудес...»	Allegro	6\8	G (диа- тоника)		прелюдия	Простая трёх- частная с кодой
«Синяя Гусеница»	Largo rubato Andan- tino	1\4  4\4	G - d – g фригий- ский лад	«настрой- ка» арпед- жато, col legno	Цыганская музыка, вербункош	Трёхчастная с вступлением и кодой
«Чеширский кот»	Moder- ato	3\4	a		Вальс- бостон	Сложная двух- частная с дина- мизированной репризой, вступ- лением и кодой
«Безумное чаепитие»	Allegro con fuoco	2\4	G-C	vibrato	Токката в джазовом стиле	Простая трёх- частная. с зер- кальной репризой и кодой
«Морская кадрили»	Bossa nova	4\4	A блюзовы й	Pizzicato, мертвые звуки, удары по корпусу	Bossa nova, джазовый стиль	Сложная двух- частная с кодой и вступлением (час- ти в простой двухчастной фор- ме с точным гар- моническим пов- торением

Часть	Темп	Раз- мер	Лад	Штрихи/ приёмы	Жанр	Форма
						периодов)
«В коро- левском саду»	Di Valse	3/4	D — G (модуля- ция на основе D о.п.)	arco	танцеваль ность	Сложная трёх- частная с кодой Контрастно- составная с кодой

Приложение 2. Гармонический анализ пьесы «Страна чудес...» А. Муравьёва

The musical score is presented in a single system with two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 18 indicated at the beginning of their respective lines. Chords are labeled with letters: T, III, S, K, D, T, D, VI, D, T, D, T, D<sub>7</sub>, T, S, K, D, D<sub>7</sub>, T, D<sub>7</sub>, VI, II, D, T, VI, D, III, S, II. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

20

K D D T

22

D<sub>7</sub> D<sub>7</sub>(->N) II D

25

III VI S D<sub>7</sub>

28

K D K D VI T

31

II D VI T

33

II D VI T II D

36

6  
VI T II D

39

D T T

Приложение 3. Потактовая гармоническая схема пьесы «Морская кадрили» А. Муравьёва

Вступление	T	T	T	T
<i>Bossa nova</i>	T	S	T	T
	D	D	T	T
	T	S	T	T
	D	D	T	T
	S	S	T	T
	D	D	T	T
	S	S	T	T
Смена метра (2=3)	D	D	T	T
	T	S	T	T
	D	D	T	T
	T	S	T	T
	D	D	T	T
<i>Bossa nova</i>	S	S	T	T
	D	D	T	T
	S	S	T	T
	D	D	T	
Кода	T	T		T