



**c i n e m a p h o n i a**  
The New Russian Quartet.



Если говорить о воображаемой иерархии музыкальных жанров, делая попытку расположить их на условной шкале простоты / сложности, то струнный квартет окажется одним из самых элитарных. Этот состав – безукоризненный организм, завершённый абсолют, причем по любому параметру: квартет владеет полной палитрой тембров, он полностью уравновешен, обладает громадным регистровым и динамическим ресурсом, при этом сохраняя камерность, благодаря которой музыкальный процесс остается сокровенным, очень частным. Квартет подразумевает универсальные роли участников, оставаясь живой системой, находящейся в постоянном росте и изменчивости, в результате чего эти роли перебрасываются от одного к другому, мерцают, взаимно превращаются.

Наверное, именно совершенство квартета как организма и инструмента стало причиной того, что для абсолютного большинства композиторов, когда-либо обращавшихся к этому жанру, он стал поводом для реализации наиболее значительных замыслов, зачастую доведенных до предельной ясности и полноты.

Концепция настоящего диска особенно необычна: глубокий и утонченный, «тихий» жанр – квартет – рассматривается в контексте такого массового искусства, как кино (некоторые из произведений, звучащих на диске, используются в кинематографическом масс-маркете, голливудских блокбастерах, ориентированных на многомиллионную аудиторию). Сверх того, концепция диска допустила такую вольность, как извлечение из квартетных циклов именно тех частей, которые были использованы в саундтреках к различным фильмам. Наконец, «появляясь в кадре», квартетная музыка далеко не всегда играла в нем определяющую драматургическую роль, как это часто происходит в кино с музыкой симфонической. В силу своей мобильности

и компактности жанр квартета не порывает с очень простыми прикладными функциями: то и дело квартет можно наблюдать сопровождающим торжественную церемонию, фуршет или даже сбор гостей на прием – ситуация, в которой невозможно представить симфонический оркестр.

Именно в таком контексте использована в фильме *«Вспомнить все»* вторая часть *Дивертисмента (KV 138) В.А. Моцарта*, включенная в настоящий диск. Этот феномен – склонность к использованию именно квартета для создания гармоничного, усредненного фонового звучания, «атмосферы музыки» или воздуха, в котором должны произойти важные события, позволяет говорить о том, что часто режиссер воспринимает квартет как некий обобщенный знак музыки, среднее арифметическое, ее универсальный источник, вмещающий весь спектр доступных ей проявлений.

**Квартет № 2 Леоша Яначека**, подзаголовок которого традиционно переводится как «*Интимные письма*», хотя более точным эпитетом было бы «сокровенные» или «личные», использован в музыке к фильму Филипа Кауфмана *«Невыносимая легкость бытия»*, экранизации романа Милана Кундеры, неслучайно: фигура Яначека и его творческий метод имели для Кундеры огромное значение. Отец писателя, Людвик Кундера, был пианистом и музыковедом, учеником Яначека и увлеченным «миссионером» его музыки. Кундера обращает внимание на жесткую структурность музыки Яначека, его умение запустить, как несколько волчков, ряд параллельно протекающих музыкальных процессов, рождающих полифонию сложного плетения, механически совершенную, исполненную математической роскоши, начисто лишённую инерции: *«...в эпоху, когда Шёнберг и Стравинский еще пишут крупные оркестровые сочинения, [Яначек] уже осознает, что оркестровая партитура проседает под бременем лишних нот. <...> Рез-*

*кие противопоставления вместо переходов, повторы вместо варьирования, главное – всегда идти напрямую к сути вещей. Только нота, которая говорит нечто важное, имеет право на существование»* (Милан Кундера, эссе *«Искусство романа»*).

Название квартета связано с любовной историей, которая произошла с композитором на закате жизни. Ее центральная фигура – Камила Стоцлова, женщина почти на сорок лет моложе Яначека, которой было суждено сыграть фундаментальную роль в его музыке и судьбе: за последние десять лет жизни он написал практически все, что составило его мировую славу, и (за редчайшими исключениями) двигателем, смыслом и вдохновением того, что он делал, было его чувство к Камиле. Яначек написал ей более семисот писем, и квартет является словно бы одним из них. Конструкторская энергия музыки Яначека и трудный, наэлектризованный контекст вокруг нее создают прекрасный фон для истории Томаша и Терезы, о которых повествует экранизация романа Кундеры.

Как мы видим, кинематограф отводит квартетной музыке очень разные роли: служебно-фоновая и содержательно-опорная, о которых говорилось выше, – пожалуй, два полюса, однако между ними возникает еще множество задач, которые музыка, соприкасаясь с кино, принимает на себя. Одним из распространенных приемов, особенно любимых романтическим кино и мелодрамой, является заострение нужного аффекта с помощью музыки. Экранизация романа Эдит Уортон *«Обитель радости»* (*«The House of Mirth»*) – в числе многих кинолент, соблазнившихся для этой цели томной лирикой **Ноктюрна** из Второго струнного квартета **А.П. Бородина**. Неудовимо ориентальный, что вообще присуще музыке Бородина, он в одном благоуханном букете собирает все лучшие черты музыкального стиля ком-

позитора, как восточная шаль, пропущенная сквозь кольцо. Здесь и любовь к созданию объемной фактуры, наполненной теплой зыбью, сладчайшей качкой, и имитация русского подголосочного пения, и мастерское пользование тембрами – медовым виолончельным и перьевым скрипичным в верхнем регистре, и атмосфера изнемогающей от чувственных шорохов куманской ночи, а главное – умение создать мелодию, подкупающую с первого представления.

Пожалуй, эту же задачу решает в бесчисленных кинофильмах знаменитое **Adagio Сэмюэла Барбера**. Ныне используемое для официальных траурных церемоний на высшем уровне, а также как коммерческая универсалия скорби, оно изначально являлось медленной частью Первого струнного квартета, соч. 11. Мучительно преодолевая оцепенение, то и дело теряя силы в генеральных паузах, перекрывающих партитуру и как будто необходимых для вдоха, мелодический голос стремится набрать высоту в окружении тянущихся педалей, мягко меняющих гармоническое освещение то попеременно, то вместе, как церковный хор. Развертывание происходит волнами, музыкальная материя меняется нехотя и незаметно: создающийся в результате процесс напоминает одновременно заторможенный прибор и литургию, оборачиваясь то одной, то другой стороной и создавая идеальное обрамление для киноистории.

Все произведения, включенные в диск, звучат в кино, исполненные именно струнным квартетом. Из этого правила сделаны два исключения: **Элегия** из небольшого раннего цикла Две пьесы для струнного квартета **Д.Д. Шостаковича** звучит в фильме-опере *«Катерина Измайлова»* в исполнении симфонического оркестра. Квartetом эта музыка стала в более поздней авторской транскрипции, с которой связана любопытная история:

молодой Шостакович, приехавший на гастроли в Батум осенью 1930 г., услышал выступавший там струнный квартет им. Вильома и захотел написать для них пьесу. По легенде за одну ночь с 31 октября на 1 ноября он сделал переложение арии Катерины из третьей картины первого акта оперы *«Катерина Измайлова»*, над которой тогда работал. В этой сцене героиня тщится заснуть в собственной спальне, терзаемая разгорающимся томлением («...*Жеребенок к кобылке торопится, котик просится к кошечке, а голубь к голубке стремится, но только ко мне никто не спешит*»). Эта музыка превратилась в Элегию и была дополнена Полькой, заимствованной из балета *«Золотой век»*, который повествует о столкновении благонадежной советской футбольной команды с буржуазной молодежью капиталистического Запада. Во второй половине 1930-х годов и *«Катерина Измайлова»*, и *«Золотой век»* станут поводом для обвинения Шостаковича в ходе кампании по борьбе с формализмом. Этот миниатюрный квартетный цикл, сочиненный почти за восемь лет до Первого струнного квартета, является дебютом Шостаковича в жанре, который, наравне с симфоническим, имел для композитора колоссальное значение на протяжении всей его жизни.

Вторым исключением из правила, касающегося выбора только партитур, прозвучавших в кино в исполнении квартета, является пятичастный **«Киномузыка. Квартет»** **Алексея Стеблёва**. Здесь все происходит наоборот – уже не музыка, сочиненная для концертного исполнения, оказывается в кадре, начиная работать на замысел создателя фильма, а именно киномузыка из сразу двух лент Авдотьи Смирновой – экранизации романа Тургенева *«Отцы и дети»* (2008) и мелодрамы *«Два дня»* (2011), перешагивая границу экрана, прощается со своей функциональной составляющей, переплавляясь в полноценный камерный цикл. Во многом она не отказывается от некото-

рой «экранности»: звукописные шумовые эффекты, драматические сольные крупные планы, монологические врезки, где отчетливо слышна человеческая речь, игра с монтажом то и дело отсылают слушателя к необъявленному, потенциально возможному видеоряду. С одной стороны, *«Киномузыка. Квартет»* высказывается в русле существующего слушательского заказа на качественную киномузыку: гарантированно успешные приемы вроде «часовой» моторности, выпуклые динамические контрасты, обаятельный мелодизм; с другой стороны, тут и там в квартете рассыпаны мелкие академические «улики» вроде фугато в первой части или звукоимитационных красот и пятидольного вальса второй. Квартет тематически насыщен, по словам автора, при его создании была использована и музыка, не вошедшая в кино, однако главная музыкальная тема из фильма *«Два дня»* проходит через все пять частей цикла, как бы сюжетно объединяя их.

Ляля Кандаурова,  
музыкальный журналист

If we speak about an imaginary hierarchy of music genres, making an attempt at arranging them on a conditional scale of simplicity / complexity, we will find that string quartet is one from the elite. This lineup is an impeccable organism, a perfect absolute by any account as quartet possesses a full palette of timbres, is completely balanced and has an enormous register and dynamic resource while preserving its chamber qualities which make the musical process stay intimate and very private. Quartet assumes versatile roles of the participants while remaining a living system that perpetually grows and changes. As a result, the roles are shifted from one to another, glimmer and reciprocally transform.

Perhaps it is the perfection of quartet as an organism and instrument that is the reason why it has been an excuse to the absolute majority of composers who ever turned to the genre in order to realize their most significant ideas, often brought to ultimate clarity and completeness.

The concept of this release is particularly unusual: quartet, a deep and refined, “quiet” genre is viewed in the context of mass art such as cinema (some of the numbers on the album have been used exactly in cinematographic mass market, Hollywood blockbusters intended for an audience of many millions). Moreover, the concept of the album takes liberties such as extraction of the parts of quartet cycles that were used for film soundtracks. Finally, when quartet music is “on screen,” it doesn’t always play the determinative dramatic role as it is often the case with symphonic music in movies. By virtue of its mobility and compactness, the genre of quartet does not break off with very simple applied functions: every now and then quartet can be seen accompanying a solemn ceremony, stand-up party or gathering of guest for a reception, that is a situation when symphony orchestra is difficult to fancy.

The second part of **W.A. Mozart's Divertimento** (KV 138) featured on this album was used in this exact context in the movie *Total Recall* (1990). This phenomenon – inclination to using a quartet to create a harmonious, averaged sonic backdrop, “musical environment” or air where the important events must take place – allows us to say that a film director perceives quartet as some generalized sign of music, an arithmetic mean, its universal source that contains the whole spectrum of displays it can afford.

It is no mere chance that **Leoš Janáček's String Quartet No. 2** with its conventional subtitle *Intimate Letters* was used for the soundtrack for *The Unbearable Lightness of Being* directed by Philip Kaufman and based on the novel of the same name by Milan Kundera. The figure of Janáček and his creative approach were of great importance to Kundera. The writer's father Ludvik Kundera was a pianist and musicologist, one of Janáček's pupils and ardent “missionary” of his music. Kundera draws our attention to rigid structural properties of Janáček's music, his ability to start, as if they are humming tops, a number of parallel musical processes that give birth to intricately woven, mechanically perfect polyphony imbued with mathematic splendor and completely devoid of inertia.

*“At a time when Schoenberg and Stravinsky were still writing works for full orchestra, he had already come to feel that orchestral scores collapse under the weight of superfluous notes. <...> Harsh juxtapositions instead transitions, repetition instead of variation, and always head straight for the heart of things: only the note that says something essential has the right to exist,”* Milan Kundera wrote in his essay *The Art of the Novel*.

The name of the quartet is connected with a love story that happened to the composer in the twilight of his life. Kamila Stösslová was its central figure,

a woman who was almost forty years younger than Janáček. She was destined to play a fundamental role in his music and life as almost all the works that made him a world famous composer were written during his last decade, and his feeling for Kamila was, with rare exceptions, a driving force, meaning and inspiration for everything he did. Janáček wrote her over seven hundred letters, and this quartet sounds like of them. The structural energy of Janáček's music and a difficult, electrified context around it create a wonderful background for the story of Tomas and Tereza, the main characters of the screen version of Kundera's novel.

As we can see, cinema assigns very different roles to quartet music – it can play an auxiliary background or substantially supporting part as we mentioned earlier. These are, perhaps, two poles with numerous tasks between them that music takes upon itself when it contacts with cinema. Making a necessary affect even more emphatic through music is one of the most popular devices, particularly cherished in romantic films and dramas. So, *The House of Mirth* by Edith Wharton was one of the numerous movies that was tempted by the languishing lyricism of **Notturmo** from **Alexander Borodin's** String Quartet No. 2. Indefinably oriental (a common trait of Borodin's music), it collects all the best features of the composer's style in one fragrant bouquet like an oriental shawl passing through a ring. Here, we feel love for creating a volumetric texture filled with warm ripple and sweetest rocking, imitation of Russian supporting singing in the high register, atmosphere of a Cuman night saturated with sensual rustle, and the main thing is an ability to create a melody that wins hearts as soon as it appears.

The famous **Adagio** by **Samuel Barber** probably undertakes the same tasks in numerous movies. Used nowadays for high level formal funeral ceremonies and as a commercial universal of grief, it originally was a slow part of String Quartet No. 1, Op. 11. Overcoming numbness in agony, now and then losing strength

in the general pauses that stop up the score as if they are needed to breathe in, the melodic voice seeks to gain height among drawling pedals that softly change the harmonic lighting either by turns or simultaneously like a church choir. The unwrapping comes in waves; the musical matter alters reluctantly and imperceptibly, and the resulting process resembles deferred surf and a liturgy at the same time, displaying in turn its different sides and creating an ideal framing for a movie story.

All the works featured on this album can be heard in motion pictures as performed by string quartets. There are only two exceptions from the rule – the **Elegy** from **Dmitri Shostakovich**'s early small cycle *Two Pieces for String Quartet* is performed by symphony orchestra and featured in the opera film *Katerina Izmailova*. This music became a quartet in the composer's later transcription that has an interesting story about it. When young Shostakovich came to Batum in autumn of 1930, he went to a concert of the *Vuillaume String Quartet* there and then wished to compose a piece for them. As the legend goes, it took him just one night between the 31st of October and the 1st of November to re-arrange the aria of *Katerina* from the third scene of the first act of *Katerina Izmailova* that he was working on at the time. In that scene, the heroine, tormented with growing languish, cannot fall asleep in her bedroom (*"The foal runs after the filly, the tomcat seeks the female, the dove hastens to his mate, but no one hurries to me"*). That music was transformed into the *Elegy* and complemented with the *Polka* borrowed from *The Golden Age*, ballet about a collision between a loyal Soviet football team and bourgeois youth of the capitalist West. In the second half of the 1930s, both *Katerina Izmailova* and *The Golden Age* were the works that the anti-formalism campaign accused Shostakovich for. That miniature

quartet cycle composed almost eight years before String Quartet No. 1 was Shostakovich's debut in the genre, which along with symphony was so significant to the composer throughout his life.

The other exception from the rule of selecting just the scores from motion pictures performed by string quartets is a five-part **Moviemusic. Quartet** by **Alexey Steblev**. This is an opposite case – it is not music composed for concert performance that later gets in a movie and starts to work for a director's idea. Rather, it's music from two motion pictures directed by Avdotia Smirnova – a screen version of Turgenev's novel *Fathers and Sons* (2008) and the drama *Two Days* (2011) – that steps from the screen and parts with its functional constituent re-melting into a fully fledged chamber cycle. In many ways, it doesn't reject its certain screen features – the tone-painted noise effects, dramatic solo close-ups, monologue inserts where human speech is clearly heard, and the way it's cut often refer to some unannounced, in posse picture. On the one hand, *Moviemusic* has its say in the vein of the listener's existing order for quality film music – guaranteed successful devices such as a "clockwork" motive power, distinct dynamic contrasts and enchanting melodic patterns. On the other hand, now and then we hear fine academic "evidence" such as a fugato in the first part or imitative charms and a quintuple waltz in the second one. The quartet is filled with themes. According to the composer, *"among everything else, I used music that had been left off-screen, however the main theme from Two Days passes through all five movements of the cycle as if uniting them into one plot."*

Lyalya Kandaurova,  
music journalist

## Синемафония

### Леош Яначек

1. Финал квартета № 2 «*Интимные письма*» (1928 г.) . . . . . 7.44

### Александр Бородин

2. Ноктюрн из квартета № 2, Ре мажор (1881 г.) . . . . . 8.00

### Йозеф Гайдн

Квартет «*Жаворонок*» Ре мажор, соч. 64 № 5

3. Менуэт . . . . . 3.22

4. Финал . . . . . 2.08

### Вольфганг Амадей Моцарт

5. Andante из Дивертисмента Фа мажор, KV 138 . . . . . 5.59

### Дмитрий Шостакович

6. Элегия (1930 г.) . . . . . 4.48

7. Полька (1930 г.) . . . . . 2.41

### Алексей Стеблёв

*Киномузыка. Квартет* (2014 г.)

8. Movement I . . . . . 4.15

9. Movement II . . . . . 4.35

10. Movement III . . . . . 4.56

11. Movement IV . . . . . 2.10

12. Movement V . . . . . 4.23

### Сэмюэл Барбер

13. Адажио из квартета № 1, соч. 11 . . . . . 7.25

Общее время: 62.34

### Новый Русский Квартет:

Юлия Игонина, *скрипка*

Елена Харитоновна, *скрипка*

Михаил Рудой, *альт*

Алексей Стеблёв, *виолончель*

Запись осуществлена в мае 2015 г. в Москве.

Звукорежиссер – А. Рыбакова

Выпускающий редактор – Е. Растегаева

Фото и дизайн – И. Крюков

## CinemapHonia

### Leoš Janáček

1. Finale of Quartet No. 2 *Intimate Letters* (1928) . . . . . 7.44

### Alexander Borodin

2. Notturmo from Quartet No. 2 in D major (1881) . . . . . 8.00

### Joseph Haydn

Quartet in D major (*The Lark*), Op. 64 No. 5

3. Menuet . . . . . 3.22

4. Finale . . . . . 2.08

### Wolfgang Amadeus Mozart

5. Andante from Divertimento in F major, KV 138 . . . . . 5.59

### Dmitri Shostakovich

6. Elegy (1930) . . . . . 4.48

7. Polka (1930) . . . . . 2.41

### Alexey Steblev

*Moviemusic. Quartet* (2014)

8. Movement I . . . . . 4.15

9. Movement II . . . . . 4.35

10. Movement III . . . . . 4.56

11. Movement IV . . . . . 2.10

12. Movement V . . . . . 4.23

### Samuel Barber

13. Adagio from Quartet No. 1, Op. 11 . . . . . 7.25

Total time: 62.34

### The New Russian Quartet:

Julia Igonina, *violin*

Elena Kharitonova, *violin*

Mikhail Rudoy, *viola*

Alexey Steblev, *cello*

Recorded in May 2015, Moscow.

Sound engineer – A. Rybakova

Release editor – E. Rastegaeva

Photos and cover art – I. Kryukov



