



PENTATONE

TRACK INFORMATION

PERSONAL STATEMENT  
EN/FR

LINER NOTES  
EN/FR

ACKNOWLEDGEMENTS

# Beethoven

## The Late String Quartets

### Quatuor Diotima





**Ludwig van Beethoven (1770–1827)**

**Disc 1**

**String Quartet No. 12 in E-Flat Major, Op. 127**

1	I. Maestoso — Allegro	6. 52
2	II. Adagio ma non troppo e molto cantabile	14. 59
3	III. Scherzando vivace	8. 05
4	IV. Finale	7. 02

**String Quartet No. 14 in C-Sharp Minor, Op. 131**

5	I. Adagio ma non troppo e molto espressivo	6. 13
6	II. Allegro molto vivace	2. 57
7	III. Allegro moderato	0. 42
8	IV. Andante ma non troppo e molto cantabile	12. 49
9	V. Presto	5. 15
10	VI. Adagio quasi un poco andante	1. 44
11	VII. Allegro	6. 31

Total playing time Disc 1: 73. 22

**Disc 2**

**String Quartet No. 15 in A Minor, Op. 132**

1	I. Assai sostenuto — Allegro	9. 16
2	II. Allegro ma non tanto	8. 15
3	III. Molto adagio — Andante	14. 42
4	IV. Alla marcia assai vivace — Più allegro	2. 11
5	V. Allegro appassionato	6. 38

**String Quartet No. 16 in F Major, Op. 135**

6	I. Allegretto	6. 04
7	II. Vivace	3. 20
8	III. Assai lento, cantante e tranquillo	7. 44
9	IV. Der schwer gefasste Entschluss. Grave, ma non troppo tratto — Allegro	6. 54
Total playing time Disc 2:		65. 15

**Disc 3**

**String Quartet No. 13 in B-Flat Major, Op. 130**

1	I. Adagio ma non troppo — Allegro	14. 11
2	II. Presto	2. 00
3	III. Poco scherzoso. Andante con moto ma non troppo	6. 58
4	IV. Alla danza tedesca. Allegro assai	2. 57
5	V. Cavatina. Adagio molto espressivo	7. 02
6	VI. Overtura - Fuga (Grosse Fuge, Op. 133)	14. 59

**String Quartet No. 13 in B-Flat Major, Op. 130**

7	VI. Finale. Allegro	9. 59
---	---------------------	-------

Total playing time Disc 3: 58. 19

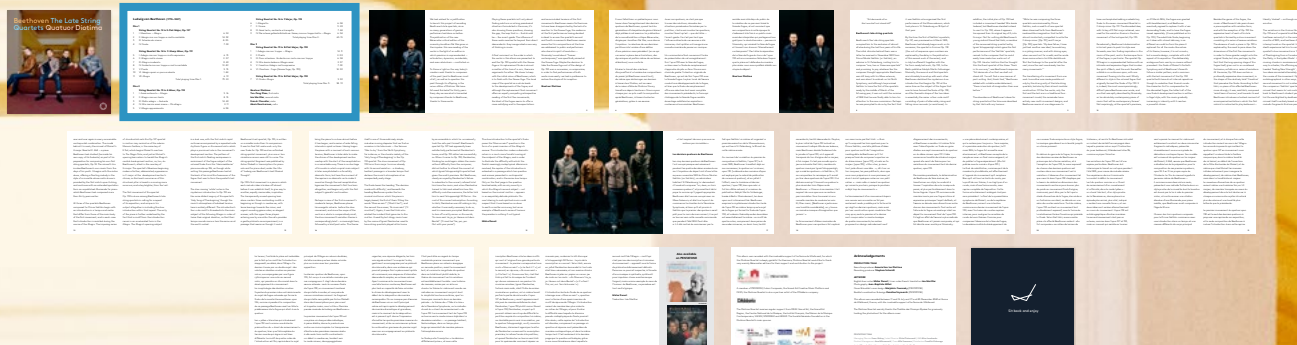
**Quatuor Diotima:**

**Yun-Peng Zhao**, first violin

**Léo Marillier**, second violin

**Franck Chevalier**, viola

**Alexis Descharmes**, cello





We had wished for a justification to launch this project of recording Beethoven's late quartets, since so many generations of genius performers had done so before. The publication of the new Bärenreiter critical edition of the scores by Jonathan Del Mar gave us the impulse: this new reading of the works in the light of an edition in which precision is unprecedented — articulation, dynamics, accidentals, and even whole bars — comforted us.

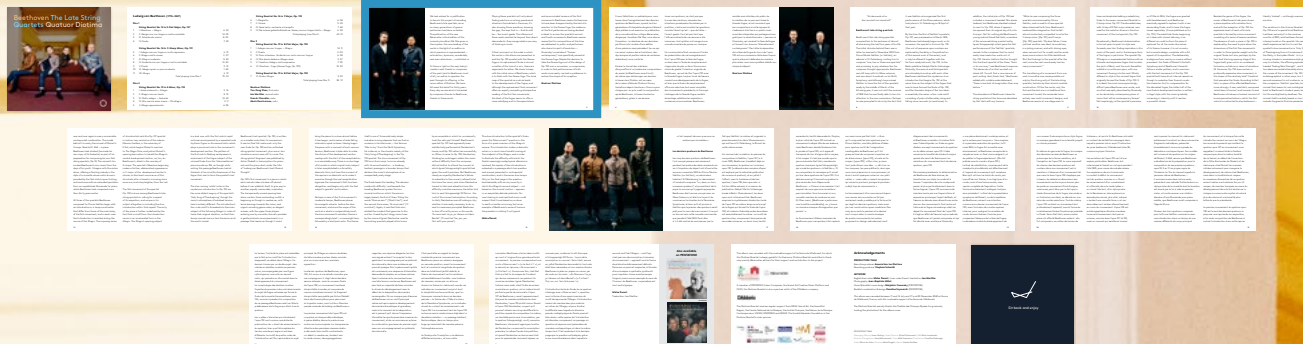
To throw a light on the way today's creators work thanks to composers of the past (and to Beethoven most of all), as well as to question the past through its offspring, is the *raison d'être* of Diotima. We have followed this belief for thirty years. Every day we see what is harvested by composers thanks to Beethoven, thanks to these works.

Playing these quartets isn't only about finding solutions or solving paradoxical situations formulated in the score; it's also showing those questions, showing the gap, the leap that is — that should be — the avant-garde. The influence of these works reaches far beyond their direct descendants: they inaugurated a new way of thinking in music.

A final comment on the order in which the works in this album are presented: to end the Op. 130 quartet with the *Grosse Fuge* or its replacement finale is almost a matter of the toss of a coin, there are arguments for either. We chose to keep with the initial vision of Beethoven, which is to finish with the *Grosse Fuge*. The tonal map of the quartet as a whole leads to the developments of the fugue, and although the replacement final movement offers an equally compelling retrospective reading of the first five movements, the blast of the fugue seems to offer a more satisfying end to the expectations

and accumulated tensions of the first movements. Beethoven seems furthermore to have been disappointed by the lack of a reaction to the *Grosse Fuge*, the audience at the first performance having decided instead to encore the quartet's second and fourth movements. Beethoven seems aware that his compositions at the time are addressed to public and performers who share his spirit of revolution — Stravinsky's word about "forever contemporary" was specifically aimed at the *Grosse Fuge*. Maybe the decision to take the *Grosse Fuge* out of the design of Op. 130 was a concession, a compromise, in order to find performances of both works more easily: we had in preference to restore the utopia of its inception.

**Quatuor Diotima**





Il nous fallait bien un prétexte pour lancer dans l'enregistrement des derniers quatuors de Beethoven, quand tant de générations d'interprètes de génie s'étaient déjà prêtées à cet exercice. La publication de la nouvelle édition critique *Bärenreiter*, dirigée par Jonathan Del Mar, nous donna l'impulsion : la relecture de ces dernières partitions à la lumière d'une édition d'une précision sans précédent (en ce qui concerne la place des articulations, des dynamiques et parfois même de certaines altérations) nous conforta.

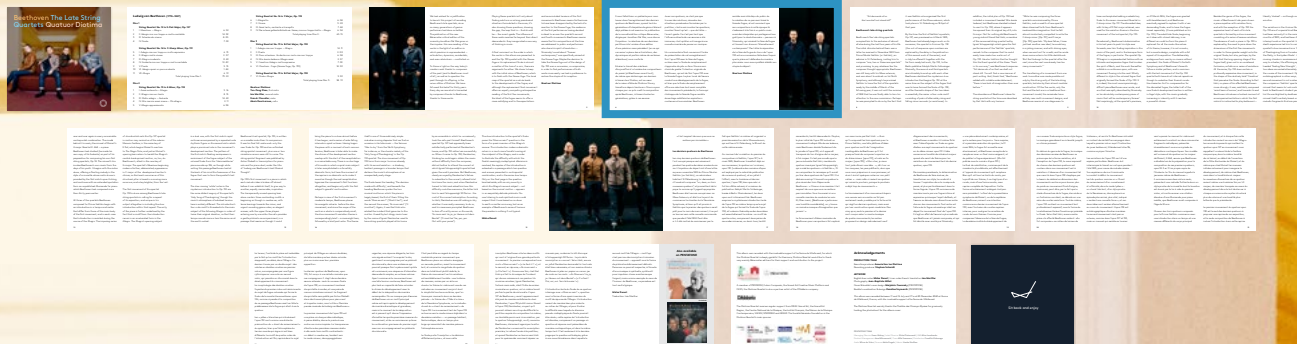
Eclairer le travail des créateurs d'aujourd'hui à la lumière des compositeurs du passé (et Beethoven avant tout), de même que réinterroger ces derniers à travers leur filiation, est au cœur de la raison d'être de Diotima. Nous y travaillons depuis trente ans. Nous voyons chaque jour ce qu'a cueilli la composition après Beethoven, à travers toutes les générations, grâce à ces œuvres.

Jouer ces quatuors, ce n'est pas que trouver des solutions, résoudre des situations paradoxales formulées par la partition; c'est aussi montrer les questions, montrer l'écart qu'est — que doit être — l'avant-garde. Ce n'est pas tant que l'influence directe de ces œuvres a été immense, c'est qu'elles ont inauguré une nouvelle manière de penser en musique.

Un commentaire final concernant l'ordre de présentation de cet enregistrement : finir l'opus 130 avec la Grande Fugue, ou bien avec le finale de remplacement s'approche du pile ou face. Nous avons choisi de garder l'intention originale de Beethoven, qui est de finir l'opus 130 avec la Grande Fugue. Le plan tonal de l'œuvre conduit aux développements de la fugue, et bien que le finale de remplacement offre une relecture tout aussi complète des mouvements précédents, la force qui s'échappe de la Grande Fugue semble davantage satisfaire les aspirations contenues et accumulées. Beethoven

semble avoir été déçu du public de la création de ne pas avoir bissé la Grande Fugue, et est conscient que ses compositions à cette époque là s'adressent à la fois à un public mais aussi des interprètes qui partageront son goût pour le révolutionnaire — pensons à Stravinsky, qui vénérât la Grande Fugue et trouvait son discours "éternellement contemporain". Peut-être la séparation de la Grande Fugue du tronc de l'opus 130 est une concession faite dans l'espoir que la pièce soit défendue de manière plus aisée: nous avons préféré rétablir son utopie de départ.

**Quatuor Diotima**



*"Art demands of us  
that we shall not stand still"*

### Beethoven's late string quartets

Beethoven's five late string quartets occupied him to the exclusion of almost all else during the last four years of his life. The initial stimulus behind them was a letter he received in November 1822 from Prince Nikolai Galitzin (or Golitsin), an admirer in St. Petersburg, inviting him to compose "one, two or three new quartets" and promising to pay whatever fee the composer thought appropriate. Beethoven was still busy with his *Missa solemnis*, and was about to embark on his Ninth Symphony, and although he promised Galitzin to have the first of the quartets ready by the middle of March of the following year, it was not until the summer of 1824 that he was finally able to turn his attention to the new commission. Perhaps he was prompted to do so by the fact that

it was Galitzin who organised the first performance of the *Missa solemnis*, which took place in St. Petersburg on 18 April of that year.

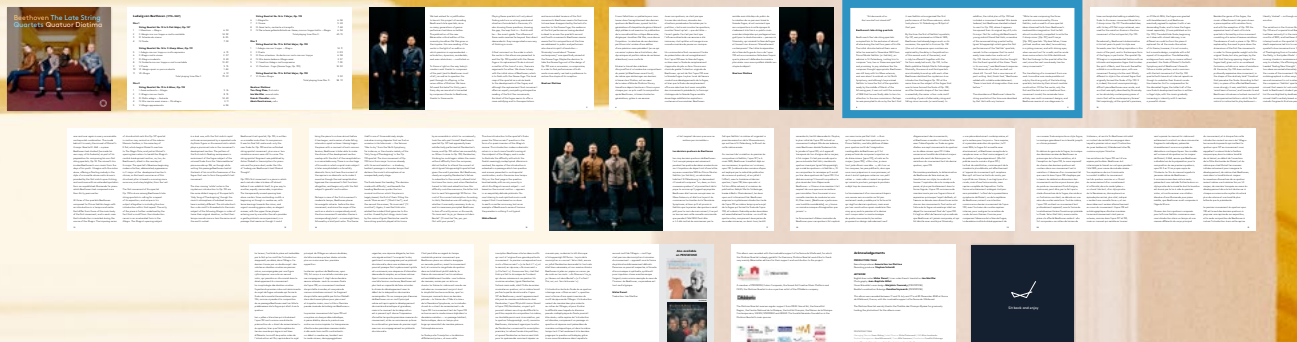
By the time the first of Galitzin's quartets, Op. 127, was premiered on 6 March 1825, Beethoven had already begun work on its successor, the quartet in A minor Op. 132 (the out-of-sequence opus numbers are explained by the delay in the publication of this second work of the series), and in July he offered it together with the far from ready last work, Op. 130, to the Berlin publisher Adolph Martin Schlesinger. Musically, the second and third quartets are intimately bound up with each other. Beethoven sketched the mysterious slow introduction that begins Op. 132 at the same time as the subject of the fugue that was to have formed the finale of Op. 130, and the thematic shape of the two ideas is essentially the same: a four-note motif consisting of pairs of alternately rising and falling minor seconds (or semitones). In

addition, the initial plan of Op. 132 had included a movement headed 'Alla danza tedesca', but Beethoven decided instead to use it in Op. 130, where it appears transposed from its original key of A, into G major. Not for nothing did Beethoven's young violinist friend Karl Holz, a member of the renowned string quartet led by Ignaz Schuppanzigh which gave the first performances of the 'Galitzin' quartets, remark to the composer that he could easily have made two works out of Op. 130. He also told him that he thought this the finest quartet of the three. "Each in its own way", was Beethoven's response. "Art demands of us that we shall not stand still. You will find a new manner of part-writing. And, thank God," Beethoven added with notable understatement, "there is less lack of imagination than ever before."

The abundance of Beethoven's ideas for string quartets at the time was described by Karl Holz with wry humour:

"While he was composing the three quartets commissioned by Prince Galitzin, such a wealth of new quartet ideas streamed forth from Beethoven's inexhaustible imagination that he felt almost involuntarily compelled to write the C sharp minor [Op. 131] and F major [Op. 135] quartets. 'My dear fellow, I have just had another new idea', he would say in a joking manner, and with shining eyes, when we went out for a walk; and he wrote down some notes in his little sketchbook. 'But that belongs to the quartet after the next, since the next one already has too many movements.'"

The transferring of a movement from one work to another was made possible not only by the strong unity of the late string quartets, but also by their almost modular construction. Of the five works, only the first and the last are in a traditional four-movement mould; the remainder have entirely new multi-movement designs, and Beethoven seems at one stage even to





have contemplated adding a valedictory finale to the seven-movement Quartet in C sharp minor Op. 131. The discarded idea, with its key of D flat major retained, was used for the variation theme in the slow movement of the last quartet, Op. 135.

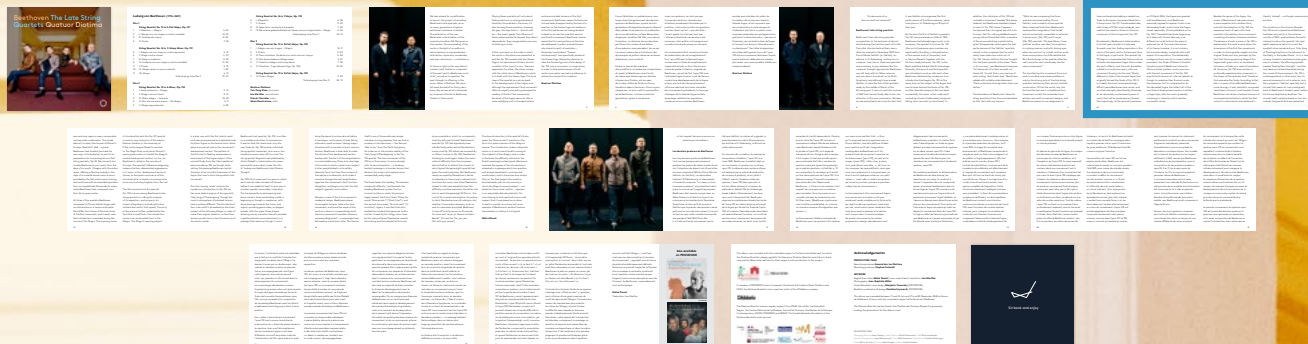
Paradoxically, Beethoven's determination in his last years to push his style ever forwards, saw him finding inspiration in the music of the past, and in the baroque form of the fugue, in particular. The quartet Op. 131 begins in unprecedented fashion with an intimate and expressive fugue that invokes the spirit of Bach, and the work thereafter unfolds in a continuous span, with one movement flowing into the next. Wholly different in style is the colossal fugue that originally formed the finale of Op. 130. It is, indeed, the most uncompromisingly difficult piece Beethoven ever wrote, and one that was aptly described by Stravinsky as 'an absolutely contemporary piece of music that will be contemporary forever'. Not surprisingly, at the quartet's premiere,

on 21 March 1826, the fugue was greeted with bewilderment, and Beethoven eventually agreed to replace it with a less demanding finale, and to have the fugue issued separately. (It was published as his Op. 133.) The substitute finale, beginning as it does with utmost delicacy, is as different as could be from the piece it replaced. For all the rondo-like nature of its theme, however, it is not a rondo, but a sonata design, complete with a full repeat of its exposition. The deliberately ambiguous form was by no means without precedent: the finale of Mozart's Fortieth Symphony and of Beethoven's Seventh follow a similar pattern, and in common with the last movement of the Op. 130 quartet both have short internal repeats as though to underline their theme's rondo-like character. As if in compensation for the discarded fugue, the latter half of the new finale's development section is written in fugal style, with the music gradually increasing in intensity until it reaches a powerful climax.

Besides the genre of the fugue, the music of Beethoven's late years shows a preoccupation with variation form, and with the exception of Op. 130 the expressive heart of each of his late quartets is formed by a slow movement consisting of a series of serene variations. The absence of such a piece in Op. 130 is explained by the need to pare down the dimensions of the first five movements in order to throw greater weight onto the original finale, but also, perhaps, by the fact that the long opening stage of the fugue itself, given out in an unrelieved *fortissimo*, unfolds as a series of variations. All the same, Op. 130 does contain a profoundly expressive slow movement, in the shape of the relatively brief 'Cavatina' that precedes the finale. According to Karl Holz, no piece of his affected Beethoven more strongly: it was, said Holz, composed 'amid tears of sorrow', and towards its end Beethoven introduces a hushed moment of accompanied recitative in which the first violinist is instructed to play *beklemmt* —

literally 'choked' — as though overcome by emotion.

The variations in the A minor Quartet Op. 132 are of a special kind. Beethoven had been seriously ill in the summer months of 1825, and had been forced to interrupt work on the quartet. His near-death experience led him to cast the quartet's slow movement as a 'Holy Song of Thanksgiving from a Convalescent to the Deity, in the Lydian Mode'. In it, a slow moving chorale in renaissance style gives way to a livelier, life-affirming episode headed 'Feeling New Strength', and the two ideas are varied alternately during the course of the movement. Op. 132 is autobiographical in other ways, too. Its second movement is not a scherzo, as in the companion 'Galitzin' quartets, but a minuet that seems to look nostalgically back to Beethoven's student years, before his life was blighted by deafness. The minuet itself is entirely based on two tiny melodic fragments that are presented





over and over again in every conceivable contrapuntal combination. The model behind it is surely the minuet of Mozart's A major Quartet K. 464 — a piece Beethoven had studied (he made his own copy of its Andante) as part of his preparation for composing his own first string quartets, Op. 18. The minuet's trio invokes Beethoven's own music from the days of his youth. It begins with the violins alone, offering a floating melody in the style of a musette whose rustic drone is provided by the first violin's open A string, and continues with an extended quotation from an unpublished Allemande for piano which Beethoven had composed more than thirty years earlier.

All three of the quartets Beethoven composed for Prince Galitzin begin with an introduction in a tempo and metre that differ from those of the main body of the first movement, and in each case that introduction is revisited during the course of the Allegro. The imposing series

of chords which sets the Op. 127 quartet in motion may remind us of the solemn Masonic fanfare, in the same key of E flat, which begins Mozart's overture to *The Magic Flute*; and just as Mozart's opening bars return to herald the Allegro's central development section, so, too, do Beethoven's, albeit in the new key of G major. The quartet's *Maestoso* beginning makes a further, abbreviated, appearance in C major at the development section's climax, so that each occurrence of this structural pillar is heard in a scoring more sonorous, and a key brighter, than the last.

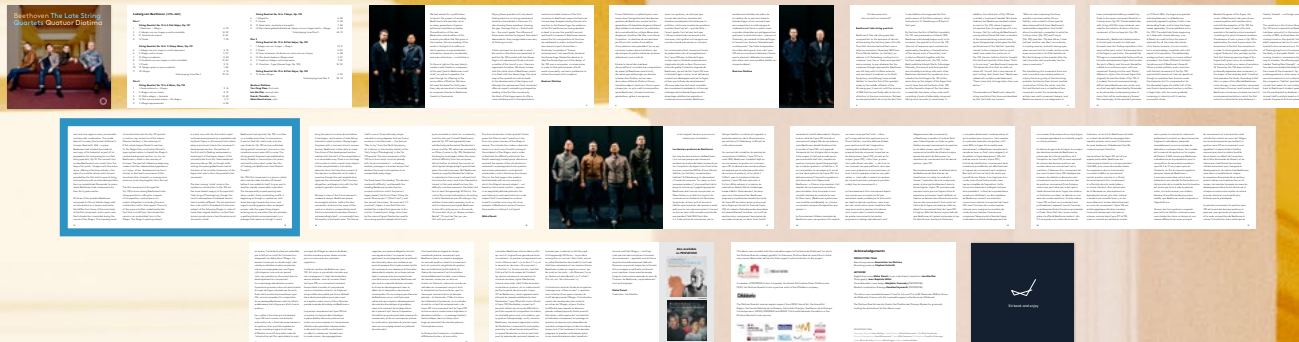
The first movement of the quartet Op. 130 is alone among Beethoven's late string quartets in calling for a repeat of its exposition, and unique in his output altogether in including the slow introduction within that repeat. The unity of the piece is further underlined by the fact that a motif from the introduction recurs in an accelerated form in the Allegro. The Allegro's opening subject

is a dual one, with the first violin's rapid curlicues accompanied by a repeated-note rhythmic figure on the second violin which plays a prominent role in the movement's development section. The pattern of the first violin's fleeting semiquavers is reminiscent of the fugue subject of the colossal finale from the 'Hammerklavier' piano sonata op.106, as though while writing this passage Beethoven had at the back of his mind the forerunner of the fugue that was to form the quartet's last movement.

The slow moving 'white' notes in the mysterious introduction to Op. 132 are like some distant augury of the quartet's 'Holy Song of Thanksgiving', though the music's atmosphere of subdued tension here is entirely different. The introduction's four-note motif is threaded into the main subject of the following Allegro in notes of twice their original duration, so that their tempo sounds more or less the same as at the work's outset.

Beethoven's last quartet, Op. 135, is written on a smaller scale than its companions. It was his final full-scale work: only the new finale for Op. 130 and an unfinished string quintet movement, plus one or two miniature canons were still to come. The string quintet fragment was published by Anton Diabelli in transcriptions for piano solo and for piano duet, under the title of 'Ludwig van Beethoven's Last Musical Thought'.

Op. 135's first movement is a piece in which each melodic idea is broken off almost before it can establish itself, to give way to another, equally memorable, inspiration. The transparently scored opening bars alone contain three contrasting motifs: a beginning as though *in medias res*, with tense leanings towards the minor, and urgent-sounding grace notes; an elegant answer, with the upper three players entering one by one while the cello provides a gentle pizzicato accompaniment, in a passage that seems as though it could





bring the piece to a close almost before it has begun; and a series of wide falling intervals in quiet octaves. Having begun the piece with a moment of such nervous tension, Beethoven is later able to make the climax of the development section overlap with the start of the recapitulation in a remarkable way. There is no shortage of his works in which a quiet main subject is later recapitulated in a forcefully dramatic form, but here the moment of the reprise is so dramatic as to make it sound as though the real recapitulation bypasses the movement's first four bars altogether, and begins only with the first subject's graceful continuation.

Perhaps in view of the first movement's moderate tempo, Beethoven places his energetic scherzo before the slow movement; and since the scope of the work as a whole is comparatively small, the slow movement's variation theme is correspondingly brief — a mere eight bars, followed by a brief post-echo. The theme

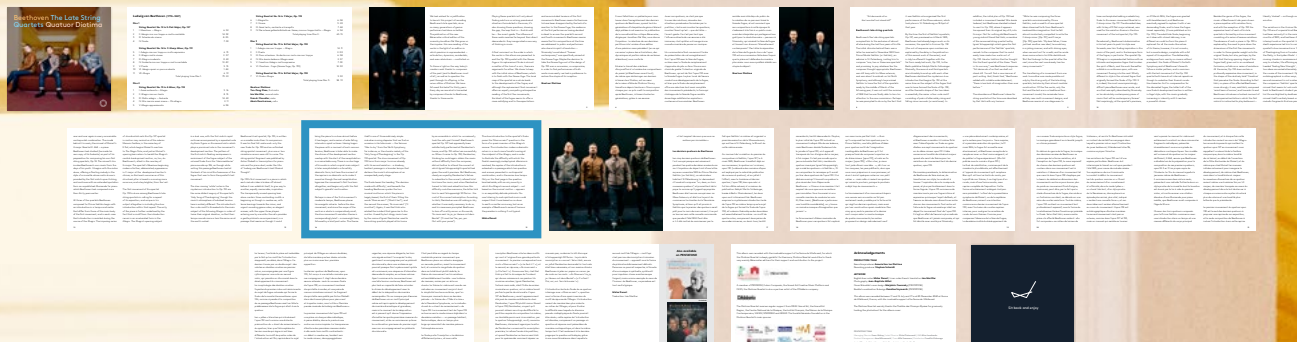
itself is one of those sublimely simple melodies moving stepwise that we find on occasion in his late music — the famous 'Ode to Joy' from the Ninth Symphony, for instance, or the chorale melody of the 'Holy Song of Thanksgiving' in the Op. 132 quartet. The slow movement of Op. 135 turns from major to minor already with its second variation - a shadowy, hesitant passage in a broader tempo that darkens the music's atmosphere at an unexpectedly early stage.

The finale bears the heading 'The decision made with difficulty', and beneath the heading Beethoven quotes the two musical mottos on which the piece is largely based, the first of them fitting the words 'Muss es sein?' ('Must it be?'), and the second the answer, 'Es muss sein!' ('It must be!'). Again, it was Karl Holz who related the incident that gave rise to the mottos. A wealthy but stingy music lover by the name of Ignaz Dembscher used to have string quartets played at his home

by an ensemble in which he occasionally took the cello part himself. Beethoven's quartet Op. 127 had apparently been satisfactorily performed at Dembscher's house, and Op. 132 rather less successfully so. When it came to Op. 130, Dembscher, thinking he could again obtain the music without difficulty from the composer, did not bother to attend the concert at which Ignaz Schuppanzigh's quartet had given the work's premiere. But Beethoven, clearly annoyed by Dembscher's failure to subscribe to the concert, refused to let him have the music; and when Dembscher turned to Holz and asked him how this difficulty could be overcome, the latter told him to send Schuppanzigh 50 florins - the cost of the concert subscription. According to Holz, Dembscher was still asking in July whether it was really necessary to do so, and his meanness prompted Beethoven to toss off a witty canon on the words, 'Es muss sein! Ja, ja, ja. Heraus mit dem Beutel!' ('It must be! Yes, yes, yes. Out with your purse!').

The slow introduction to the quartet's finale poses the 'Muss es sein?' question in the form of a quasi-inversion of the Allegro's answer. The introduction makes a dramatic return in a much more forceful scoring at the midpoint of the Allegro; and in order to illustrate the difficulty with which the finale's seemingly metaphysical dilemma is resolved, the reprise of the introduction is extended in a passage which has question and answer presented in contrapuntal combination, and in the same slow tempo. Only on the final page is the question brushed aside, with an airy sonority in which the Allegro's second subject — not based on the musical mottos — appears in an exquisitely delicate pizzicato. No one listening to such spiritual music could suspect that it was based on so down to earth a matter as money; but as an example of Beethoven's sense of humour the paradox is nothing if not typical.

**Misha Donat**





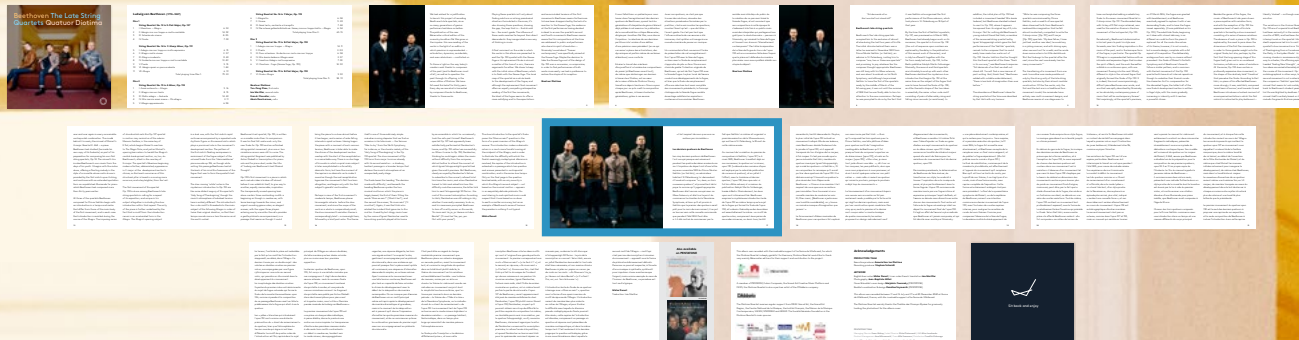
« L'art requiert de nous que nous ne restions pas immobiles »

**Les derniers quatuors de Beethoven**

Les cinq derniers quatuors de Beethoven l'ont occupé presque exclusivement pendant les quatre dernières années de sa vie. L'impulsion de départ vint d'une lettre reçue en novembre 1822 du Prince Nicolas Galitzin (ou Golitsin), un admirateur habitant St Pétersbourg, lui demandant s'il voudrait composer "un, deux, ou trois nouveaux quatuors", et promettant de lui payer la somme qu'il jugeait appropriée. Beethoven était encore occupé avec sa *Missa Solemnis*, et était sur le point de commencer le chantier de la Neuvième Symphonie, et bien qu'il ait promis à Galitzin que le premier des quatuors serait prêt pour le mois de mars suivant, il ne put se tourner vers cette nouvelle commande que pendant l'été 1824. Peut-être a-t-il été motivé de commencer par le

fait que Galitzin lui-même ait organisé la première exécution de la *Missa solemnis*, qui eut lieu à St. Pétersbourg, le 18 avril de cette même année.

Au moment de la création du premier de ces quatuors à Galitzin, l'opus 127, le 6 mars 1825, Beethoven travaillait déjà sur son successeur, le quatuor en la mineur, opus 132 (le désordre des numéros d'opus est expliqué par le retard de publication de ce second quatuor), et en juillet il l'offrait, avec le troisième et dernier quatuor, l'opus 130, bien que celui-ci fut loin d'être achevé, à la maison de publication Adolph Martin Schlesinger, basée à Berlin. Musicalement, les deux opus sont intimement liés. Beethoven esquissa la mystérieuse introduction lente de l'opus 132 en même temps que le sujet de la fugue qui formait le finale de l'opus 130, et le dessin thématique des deux idées est essentiellement le même : un motif de quatre notes, comprenant deux paires de secondes mineures, ou demi-tons, tantôt





ascendants, tantôt descendants. De plus, le plan initial de l'opus 132 incluait un mouvement indiqué *Alla danza tedesca*, mais Beethoven décida finalement de le joindre à l'opus 130, où il apparaît transposé du ton d'origine de La majeur, à Sol majeur. Il n'est pas anodin que le jeune violoniste Karl Holz, membre du quatuor mené par Ignaz Schuppanzigh, qui a créé les quatuors « à Galitzin », fit au compositeur la remarque qu'il aurait pu tirer deux quatuors de l'opus 130. Il lui déclara aussi qu'il trouvait ce quatuor le plus réussi des trois. Réponse de Beethoven : « Chacun à sa manière. L'art requiert de nous que nous ne restions pas immobiles. Vous trouverez ici une nouvelle manière de conduire les voix. Et, Dieu merci, [Beethoven ajouta avec une humilité considérable], on y trouve un moindre manque d'imagination que jamais ! ».

Le foisonnement d'idées musicales de Beethoven pour ces quatuors fut capturé

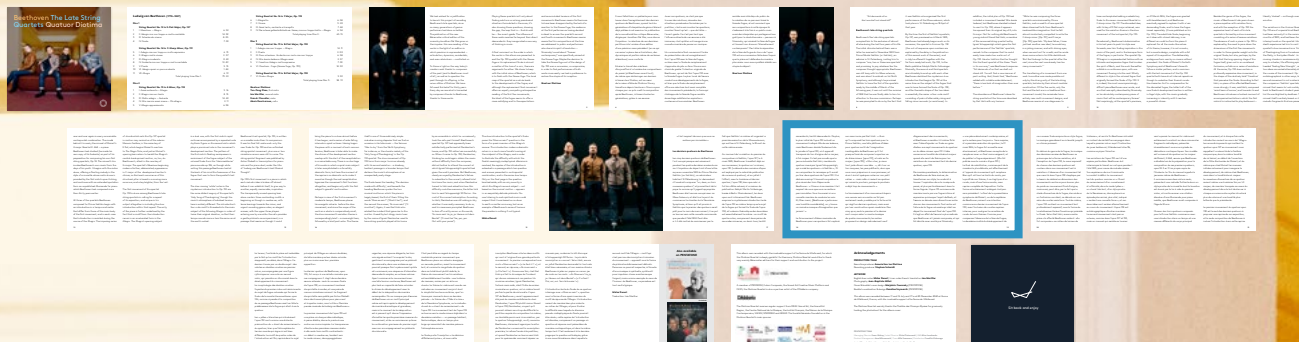
non sans ironie par Karl Holz : « Alors qu'il composait les trois quatuors pour le Prince Galitzin, une telle pléthore d'idées pour quatuor sortit de l'imagination inextinguible de Beethoven qu'il fut presque forcé de composer le quatuor en do dièse mineur [opus 131], et celui en fa majeur [opus 135]. « Mon cher, je viens tout juste d'avoir une idée... », dit-il sur un ton moqueur, les yeux pétillants, alors que nous nous préparions à nous promener; et alors il écrivit quelques notes sur son petit cahier. «...mais celle-ci revient au quatuor qui suivra le prochain, puisque le prochain a déjà trop de mouvements. »

Le transvasement d'un mouvement depuis une oeuvre vers une autre ne fut pas seulement rendu possible par la forte unité qui régit les derniers quatuors, mais aussi par leur construction quasi-modulaire. Des cinq opus, seuls le premier et le dernier sont conçus selon le moule classique de quatre mouvements; les autres proposent un design radicalement neuf

d'agencement des mouvements, et Beethoven a semble-t-il même flirté avec l'idée d'ajouter un finale en guise d'adieu aux sept mouvements du quatuor en do dièse mineur opus 131. L'idée conserva sa tonalité de ré bémol majeur quand elle servit de thème pour les variations du mouvement lent du dernier quatuor, opus 135.

De manière paradoxale, la détermination de Beethoven de faire évoluer, de transformer son style, le conduisit à trouver l'inspiration dans la musique du passé, et plus particulièrement dans la forme fuguée. L'opus 131 commence de manière inouïe par une fugue intime et expressive qui évoque l'esprit de Bach, et l'oeuvre se déroule sans discontinuer entre chacun des mouvements. Tout autre est l'allure de la fugue colossale qui était au départ le mouvement final de l'opus 130. Il s'agit en effet de l'oeuvre la plus radicale que Beethoven ait jamais composée, et qui fut décrite avec acuité par Stravinsky :

« une pièce absolument contemporaine, et qui le restera pour toujours ». Sans surprise, à la première exécution du quatuor, le 21 mars 1826, la fugue fut accueillie avec ahurissement, et Beethoven accepta de la remplacer avec un final moins exigeant, et de publier la fugue séparément. (Elle fut publiée sous le numéro d'opus 133.) Le final de substitution, commençant de la manière la plus délicate, est effectivement à l'opposé du mouvement qu'il remplace. Bien qu'il ait tous les traits du rondo, par le profil de son thème, il ne s'agit pas d'un rondo, mais d'une forme sonate, avec reprise complète de l'exposition. Cette forme volontairement ambiguë n'est pas sans précédent : le final de la quarantième symphonie de Mozart, ou de la septième de Beethoven, suivent une intention commune au dernier mouvement de l'opus 130, avec l'inclusion de courtes reprises internes, pour souligner le caractère de rondo de leurs thèmes. Comme pour compenser l'absence de la Grande Fugue, la deuxième moitié du développement de





ce nouveau finale emprunte un style fugue, la musique grandissant en intensité jusqu'à un climax puissant.

En dehors du genre de la fugue, la musique des dernières années de Beethoven se préoccupe de la forme variation, et à l'exception de l'opus 130, le coeur expressif de chacun des derniers quatuors est contenu dans son mouvement lent à variations. L'absence d'un mouvement tel que ceux-là dans l'opus 130 s'explique par le besoin de réduire les dimensions des mouvements centraux pour donner plus de poids au mouvement final d'origine, mais aussi, peut-être, par le fait que le stade d'ouverture de la fugue, donné dans un fortissimo constant, se déroule en une série de courtes variations. Tout de même, l'opus 130 contient un mouvement lent profondément expressif, sous la forme de la relativement brève *Cavatina* qui précède le *Finale*. Selon Karl Holz, aucune autre pièce n'a affecté Beethoven autant : elle fut composée « au milieu de larmes de

tristesse », et vers la fin Beethoven introduit un instant de récitatif accompagné dans lequel le premier violon reçoit l'instruction de jouer *beklemmt*, littéralement étouffé, comme noyé par l'émotion.

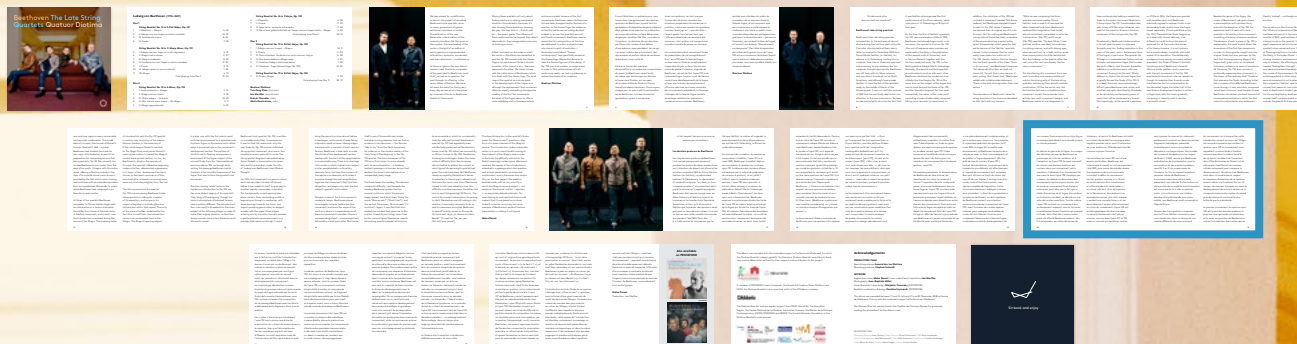
Les variations de l'opus 132 sont d'une espèce particulière. Beethoven dut interrompre le travail sur cet opus pendant l'été 1825, pour cause de maladie sévère. Son expérience de mort imminente le conduisit à définir le mouvement lent du quatuor comme un « Chant de remerciement d'un convalescent à la Divinité, dans le mode lydien » : un choral très lent, d'un style proche de la Renaissance, donne place à un épisode plus animé, plus vital, indiqué « sentant une nouvelle force », et ces deux idées sont variées alternativement au cours du mouvement. L'opus 132 est autobiographique d'autres manières. Le second mouvement n'est pas un *scherzo*, comme dans l'opus 127 et 130, mais un menuet qui semble se tourner

vers le passé. Le menuet lui-même est entièrement construit sur deux minuscules fragments mélodiques, présentés inlassablement sous une myriade de dérivations contrapuntiques. Son modèle est le menuet du quatuor en La majeur de Mozart, K.464, œuvre que Beethoven a étudiée lors de la préparation pour la composition de ses premiers quatuors, opus 18. Il en fit sa propre copie de l'*Andante*. Le *Trio* du menuet appelle la jeunesse même de Beethoven — il commence aux deux violons seuls, présentant une mélodie flottante dans un style proche de la musette dont le bourdon est donné par le La à vide du premier violon, et continue avec une citation étendue d'une Allemande pour piano inédite, que Beethoven avait composée à l'âge de 14 ans.

Chacun des trois quatuors composés pour le Prince Galitzin commence avec une introduction dans un tempo et une mesure différents du corps principal

du mouvement, et à chaque fois cette introduction revient au cours de l'*Allegro*. Les accords imposants qui mettent le quatuor opus 127 en mouvement nous rappellent la solennité de la fanfare maçonnique, dans la même tonalité de mi bémol, au début de l'ouverture de la *Flûte Enchantée* de Mozart; et de même que chez Mozart les mesures initiales retournent pour inaugurer le développement, de même chez Beethoven, mais dans la tonalité de sol majeur. Le *maestoso* d'ouverture de ce quatuor revient même une troisième fois, en Ut majeur, de manière tronquée au coeur du développement dans le but de donner à chaque occurrence de ce pilier structurel plus de volume et une tonalité plus brillante que la précédente.

Le premier mouvement du quatuor opus 130 est le seul des derniers quatuors à proposer une reprise de son exposition, et la seule composition de Beethoven à inclure l'introduction dans cette reprise.





La teneur, l'unité de la pièce est redoublée par le fait qu'un motif de l'introduction réapparaît, accéléré, dans l'Allegro. Ce dernier s'ouvre par un double sujet : des volutes en doubles-croches au premier violon, accompagnées par une figure rythmique sur une note au second violon, qui prendra un rôle crucial dans le développement du mouvement. La morphologie des doubles-croches fuyantes du premier violon est réminiscente du sujet de fugue colossale qui forme le finale de la sonate *Hammerklavier* opus 106, comme si pendant la composition de ce passage Beethoven avait en tête le prédécesseur de la fugue qui allait clore le quatuor.

Les « pâles » blanches qui introduisent l'opus 132 sont comme une distante prémonition du « chant de remerciement » du quatuor, bien que l'atmosphère de tension sourde qui règne ici est bien différente. Le motif de quatre notes de l'introduction est filé, repris dans le sujet

principal de l'Allegro en valeurs doublées, de telle manière que leur durée coïncide plus ou moins avec leur première apparition.

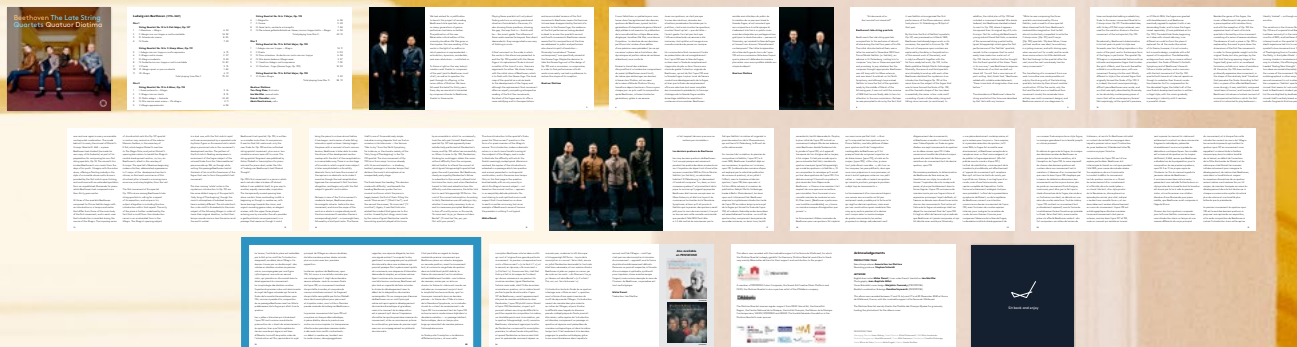
Le dernier quatuor de Beethoven, opus 135, fut conçu à une échelle moindre que ses compagnons. Il s'agit de sa dernière œuvre achevée : seuls le nouveau finale de l'opus 130, un mouvement inachevé de quintette à cordes, et une paire de canons miniatures suivront. Le fragment de quintette sera publié par Anton Diabelli dans des transcriptions pour piano seul et à quatre mains, sous le titre « Dernière pensée musicale de Ludwig van Beethoven ».

Le premier mouvement de l'opus 135 est une pièce où chaque idée mélodique, à peine établie, donne la parole à une autre non moins inspirée. La transparence d'écriture des premières mesures révèle à elle seule trois motifs contrastants : un début *in medias res*, tendant vers le mode mineur, des appoggiatures

urgentes; une réponse élégante, les trois voix aiguës entrant l'une après l'autre, gentiment accompagnées par les pizzicati du violoncelle, dans une ambiance qui pourrait presque finir la pièce avant qu'elle ait commencé; une séquence d'intervalles descendants amples, en octaves calmes. Ayant commencé le mouvement avec une telle tension contenue, Beethoven est plus tard en capacité de faire coïncider le climax du développement avec le début de la réexposition de manière remarquable. On ne manque pas d'œuvres de Beethoven où un motif principal calme est repris après le développement de manière dramatique et grandiose, mais ici le moment de la réexposition est si prenant qu'il donne l'impression d'omettre les quatre premières mesures du mouvement, et de ne commencer qu'avec la continuation gracieuse du premier sujet avec son accompagnement en pizzicato du violoncelle.

C'est peut-être en regard du tempo modéré du premier mouvement que Beethoven place son scherzo énergique en seconde position, avant le mouvement lent; et comme la magnitude du quatuor dans sa totalité est plutôt réduite, le thème du mouvement lent à variations est semblablement humble : une huitaine de mesures, suivies par un écho en closure. Le thème lui-même est une de ces mélodies au mouvement conjoint dont la simplicité touche au sublime, que l'on trouve par moments dans sa dernière période — le thème de « L'Ode à la Joie » de la Neuvième Symphonie, ou la mélodie-choral du « chant de remerciement » de l'opus 132. Le mouvement lent de l'opus 135 se tourne vers le mode mineur déjà dans la deuxième variation — un passage hésitant, fantomatique, dans un tempo plus large qui assombrit de manière précoce l'atmosphère sonore.

Le finale porte l'inscription « La décision difficilement prise », et sous cette





inscription Beethoven cite les deux motifs qui sont à l'origine d'une grande partie du mouvement : le premier correspondant aux mots « Muss es sein? » (« Le faut-il ? »), et le second, en réponse, « Es muss sein! » (« Il le faut ! »). Encore une fois, c'est Karl Holz qui fait la chronique de l'incident qui donna naissance à ces paroles. Un musicien amateur, Ignaz Dembscher, fortuné mais radin, était l'hôte de soirées musicales en quatuor, où lui-même tenait parfois la partie de violoncelle. L'opus 127 de Beethoven y aurait apparemment été joué de manière satisfaisante chez Dembscher, l'opus 132 plutôt moins. Quant à l'opus 130, Dembscher, croyant qu'il pourrait obtenir sans trop de difficulté la partition auprès du compositeur lui-même, ne s'embêta pas à venir à sa création, par le quatuor Schuppanzigh, ou d'y souscrire. Beethoven, clairement agacé par le refus de Dembscher concernant la souscription première, lui refusa l'accès à la partition; et quand Dembscher se tourna vers Holz pour lui quémander comment réparer ce

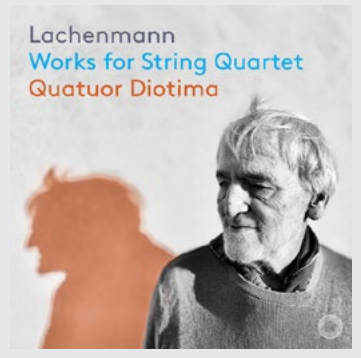
mauvais pas, ce dernier lui dit d'envoyer à Schuppanzigh 50 florins - le prix de la souscription au concert. Selon Holz, encore en juillet Dembscher demandait si tout cela était bien nécessaire, et son avarice stimula Beethoven à jeter sur papier un canon-jeu de mots sur les mots : « *Es Muss sein! Ja, ja, ja. Heraus mit dem Beute!* » (« Il le faut ! Oui, oui, oui. Sors ta bourse ! »).

L'introduction lente du finale de ce quatuor interroge avec « Muss es sein? », question sous la forme d'une quasi-inversion du motif de réponse de l'Allegro. L'introduction revient de manière bien plus violente au milieu de l'Allegro; et pour illustrer la difficulté avec laquelle le dilemme pseudo-métaphysique du finale pourrait être résolu, cette reprise de l'introduction est étendue, comprenant un passage où question et réponse sont présentées de manière contrapuntique, et dans le même tempo lent. C'est seulement à la dernière page que la question est balayée, grâce à une sonorité aérienne dans laquelle le

second motif de l'Allegro — motif qui n'est pas issu des inscriptions liminaires du mouvement — apparaît sous la forme de pizzicatos délicieusement délicats. Personne ne pourrait suspecter, à l'écoute d'une musique si spirituelle, qu'elle eût pour impulsion chose aussi basse que l'argent; mais comme exemple du sens de l'humour de Beethoven, ce paradoxe est tout sauf atypique.

**Misha Donat**  
Traduction: Léo Marillier

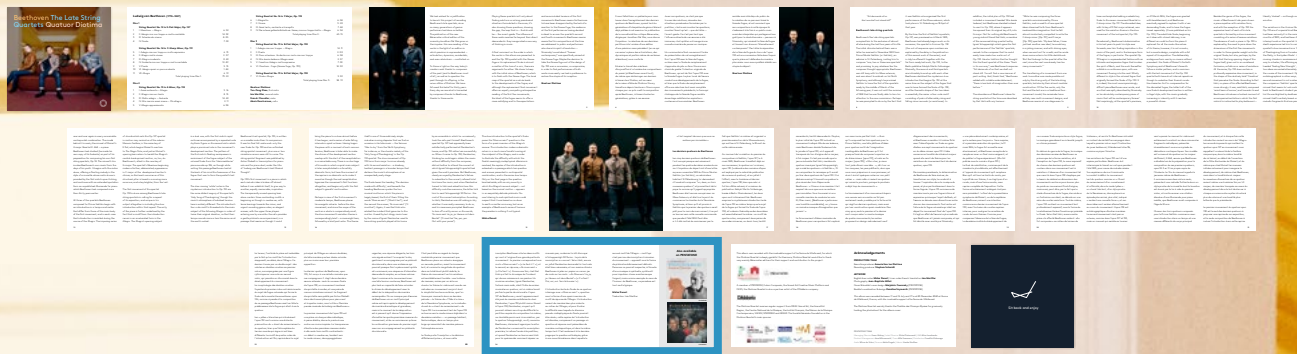
**Also available on PENTATONE**



PTC5187223



PTC5187217





This album was recorded with the invaluable support of La Ferme de Villefavard, for which the Diotima Quartet is deeply grateful. Furthermore, Diotima Quartet would like to thank very warmly Bärenreiter editions for their support and contribution to the project.



A member of PROFEDIM, Futurs Composés, the Grand-Est Creative Music Platform and FEVIS, the Diotima Quartet is also a partner artist of the D'Addario company.



## D'Addario

The Diotima Quartet receives regular support from DRAC Grand Est, the Grand Est Region, the Centre National de la Musique, the Institut Français, the Maison de la Musique Contemporaine, SACEM, SPEDIDAM and ADAMI. The Société Générale Foundation is the Diotima Quartet's main sponsor.

Soutenu par



## Acknowledgements

### PRODUCTION TEAM

Executive producer **Association Les Diotima**  
Recording producer **Stephan Schmidt**

### ARTWORK

English liner notes **Misha Donat** | Liner notes French translation **Léo Marillier**  
Photography **Jean-Baptiste Millot**  
Cover & booklet cover design **Marjolein Coenrady** (PENTATONE)  
Booklet coordination & design **Karolina Szymanik** (PENTATONE)

*This album was recorded between 11 and 16 July and 17 and 20 December 2024 at Ferme de Villefavard, France, with the invaluable support of La Ferme de Villefavard.*



The Diotima Quartet warmly thanks the Théâtre des Champs-Élysées for graciously hosting the photoshoot for the album cover.

### PENTATONE TEAM

Managing Director **Sean Hickey** | Label Director **Silvia Pietrosanti** | A&R **Alice Lombardo**  
Product Management **Ana Milovanović** | Press **Allie Summers** | Distribution **Camilla Vickerage**  
Audio **Wirre de Vries** | Finance **Adrie Engels** | Admin **Lineke Steffers**

