

**cpo**

# Johann Baptist Vanhal

Four String Quartets

Lotus String Quartet



» SWR2



Lotus String Quartet (© R. Schestag)

## **Johann Baptist Vanhal** (1739–1813)

### **String Quartet in C minor op. 1 No. 4** (1769) **15'35** (Weinmann 5a:c2)

- |   |                  |      |
|---|------------------|------|
| 1 | Allegro moderato | 4'53 |
| 2 | Adagio           | 3'20 |
| 3 | Minuetto – Trio  | 4'30 |
| 4 | Allegro          | 2'52 |

### **String Quartet in G major** (1780) **19'49** (Weinmann 5a:G8)

- |   |                        |      |
|---|------------------------|------|
| 5 | Allegro molto moderato | 6'33 |
| 6 | Aria I + II            | 4'53 |
| 7 | Adagio                 | 5'48 |
| 8 | Allegro moderato       | 2'35 |

**String Quartet in A major op. 33 No. 2** (1785) **24'34**

(Weinmann 5a:A4)

|    |                  |      |
|----|------------------|------|
| 9  | Allegro moderato | 7'29 |
| 10 | Arietta I + II   | 5'19 |
| 11 | Adagio sostenuto | 6'17 |
| 12 | Rondo            | 5'29 |

**String Quartet in E flat major** (1786) **18'13**

(Weinmann 5a:Es11)

|    |                   |      |
|----|-------------------|------|
| 13 | Allegro con fuoco | 7'54 |
| 14 | Adagio            | 6'24 |
| 15 | Allegro           | 3'55 |

**T.T.: 78'34**

## Lotus String Quartett

**Sachiko Kobayashi**, 1st Violin I (Joannes Tononi 1699)

**Mathias Neundorf**, 2nd Violin (Andreas Guarnerius 1680)

**Tomoko Yamasaki**, Viola (Alfonso Della Corte 1870)

**Chihiro Saito**, Violoncello (Carlo F. Landolfi 1755)



Johann Baptist Vanhal

**Vanhal, Streichquartette c-Moll (Weinmann 5a:c2), G-Dur (Weinmann 5a:G8), A-Dur (Weinmann 5a:A4), Es-Dur (Weinmann 5a:Es11)**

Gemeinhin werden die knapp 80 Streichquartette Joseph Haydns gleichermaßen als gattungsbegründendes Fundament und als gattungsästhetische Bezugsnorm angesehen. Aus Sicht der Rezeptionsgeschichte ist das auch nicht von der Hand zu weisen: Dass Haydn in historischer wie ästhetischer Perspektive der Begründer der Gattung sei, war im 19. Jahrhundert bei Historikern wie Komponisten Konsens. Jeder angehende Komponist wurde von seinen Lehrern dazu angehalten, Haydns Streichquartette als Musterwerke der Gattung zu studieren. Zwar wurde bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts noch gelegentlich der ca. 90 zwischen 1761 und 1804 entstandenen Streichquartette Luigi Boccherinis (1743–1805) gedacht, doch je mehr sich das historiographische Konstrukt der „Wiener Klassik“, deren Gattungskanon neben Sinfonie, Instrumentalkonzert und Sonate auch das Streichquartett umfasst und als deren Protagonisten ausschließlich Haydn, Mozart und Beethoven zu gelten hatten, im Bewusstsein der Öffentlichkeit verfestigte, desto stärker wurde die Versuchung, Quartettkompositionen anderer Komponisten aus der Frühzeit der Gattung, soweit sie überhaupt noch zur Kenntnis genommen wurden, mit dem Etikett des ästhetisch Minderwertigen zu versehen. Sicher sind die Übergänge vom Quartettdivertimento, das in zeitgenössischen Drucken und Abschriften als *Quadro* oder als *Divertimento* bezeichnet wurde, zum Streichquartett fließend, und deshalb scheint es wenig sinnvoll zu sein, genaue Gründungsdaten angeben zu wollen. Aber dass die einseitige Fokussierung auf Haydn, so sehr sie auch durch die Rezeptionsgeschichte

nahegelegt wird, an der Vielfalt der historischen Entwicklung vorbeigeht, zeigt schon ein kurzer Blick auf die österreichisch-wienerische Quartettproduktion vor 1771, dem Jahr, in dem im Streichquartettsschaffen Haydns mit den sechs Quartetten op. 9 zum ersten Mal die gattungskonstitutive Viersätzigkeit (mit Kopfsatz in gemäßigt schnellem Tempo, Menuett und langsamem Satz als Binnensätzen und schnellem Finale) öffentlich erscheint. Diesem zyklischen Muster folgen bereits die sechs Quartette op. 2 des gebürtigen Linzers Franz Asplmayr (1728–86), die 1769 in Paris erschienen, ebenso wie die sechs Quartette op. 1 von Johann Baptist Vanhal, die in demselben Jahr und ebenfalls in Paris publiziert wurden. Überhaupt war gerade Vanhal in diesen frühen Jahren der Gattung sehr aktiv; bis 1787 erschienen (dem 1988 publizierten Werkverzeichnis von Alexander Weinmann zufolge) insgesamt 60 Streichquartette im Druck; weitere 36 Werke sind handschriftlich überliefert oder durch Katalogeinträge nachweisbar. In der Mitte der 1780er Jahre scheint Vanhal indes das Interesse an der Gattung verloren zu haben.

Man kann mit Recht behaupten, dass Johann Baptist Vanhal (weitere Namensformen: Jan Křitel, Jan Ignatius; Vanhal, Wanhal, Vanhall, Zanhall, van Hal) zu den produktivsten Komponisten des 18. Jahrhunderts gehört. Nach heutigem Kenntnisstand komponierte er neben den erwähnten knapp 100 Streichquartetten mindestens 76 Sinfonien, ca. 60 Solokonzerte, mehrere hundert weitere Werke für kammermusikalische Besetzungen und ebenso viele für Klavier; dazu kommen an liturgischer Musik 51 Messen und weit über 100 kleinere geistliche Vokalwerke. Nach einer vorläufigen Schätzung des Vanhal-Forschers Paul Bryan beläuft sich die Gesamtzahl seiner Werke auf 1377. Doch neben der schieren Quantität machte sich Vanhal früh

auch durch die Qualität seiner Werke einen Namen. Bereits 1772 – Vanhal zählte 33 Jahre – notierte der Europa bereisende englische Musikhistoriker Charles Burney in sein Reisetagebuch, er stehe nicht an, Vanhals Sinfonien „unter die besten und vollkommensten Kompositionen für viele Instrumente zu zählen, worauf die musikalische Kunst stolz sein kann.“ In einer späteren Veröffentlichung (1819) stellt Burney gar fest: „Bevor wir mit den Sinfonien Haydns bekannt wurden, erregte der geistvolle, natürliche und ungekünstelte Stil Vanhals mehr Aufmerksamkeit in unseren [i.e. Londoner] Konzerten als irgend eine andere ausländische Musik seit langer Zeit“. Ähnlich äußert sich auch Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in seinem im Januar 1814 erschienenen Nekrolog auf Vanhal: „Wanhall war eine Zeit lang, und besonders bis J. Haydns und Mozarts Werke weiter verbreitet worden und tiefer eingriffen, einer der beliebtesten, ja auch einer der gerühmtesten Instrumentalcomponisten Deutschlands.“ Die auf den ersten Blick absonderliche Feststellung, der sieben Jahre jüngere Vanhal sei ein Vorläufer Haydns gewesen, ist durchaus plausibel unter Berücksichtigung der oben angedeuteten Tatsache, dass Vanhal nach 1785 nur mehr sporadisch Instrumentalwerke in den repräsentativen Gattungen Sinfonie, Instrumentalkonzert und Streichquartett komponiert hat, während Haydns im 19. Jahrhundert in den Kanon der „Wiener Klassik“ eingegangene Streichquartette und Sinfonien erst ab 1781 (Streichquartette op. 33) bzw. 1785 (Pariser und Londoner Sinfonien) entstanden.

Geboren wurde Vanhal am 12. Mai 1739 in Nové Nechanice (Nechanitz), ca. 15 km westlich von Hradec Králové (Königgrätz) gelegen. Er entstammte einer Familie leibeigener Bauern, die seit einigen Generationen in Böhmen ansässig war und möglicherweise aus dem

niederländischen Raum stammte. Frühen musikalischen Unterricht (Orgel, Generalbass) erhielt er in seinem Heimatort durch den ortsansässigen Musiker Anton Erban; im benachbarten Maršov (Marschendorf) erlernte er die deutsche Sprache und wurde offensichtlich im Violinspiel unterrichtet. Er dürfte ein gelehriger Schüler gewesen sein, denn schon im Alter von 17 oder 18 Jahren vertraute man ihm das Amt des Organisten in Opočno (Opotschno) und kurz darauf das des Regens chori in Hněvčoves (Hniewschowes) an; der dortige Dechant und Violinist Mathias Nowák förderte ihn nach Kräften, er vervollkommnete sein Violinspiel, widmete sich offenbar auch dem Spiel der Viola d'amore und begann Solokonzerte zu komponieren. 1760 oder 1761 übersiedelte er im Gefolge der Gräfin Schaffgotsch nach Wien, die ihm weiteren Klavierunterricht bei Mathäus Schläger (ca. 1722–66) vermittelte. Dieser befriedigte ihn jedoch wenig; so bildete er sich autodidaktisch weiter und suchte in den Jahren 1762/63 möglicherweise auch den Kontakt zu Kollegen wie Carl Ditters von Dittersdorf (1739–99), der in seiner „*Lebensbeschreibung*“ behauptet, Vanhal sei sein Schüler gewesen. Innerhalb weniger Jahre gelang es ihm, eine der führenden Figuren des Wiener Musiklebens zu werden; er machte sich als Lehrer, Violinist und später auch als Komponist einen Namen und erwarb genügend finanzielle Mittel, um sich aus der Leibeigenschaft frei kaufen zu können. Ab 1769 erschienen seine Kompositionen europaweit im Druck, vornehmlich im Unternehmen des später von Paris nach Wien übersiedelten Verlegers Anton Huberty. Im Mai 1769 brach er zu einer vom Baron Wolfgang Isaac von Riesch finanzierten Reise nach Italien auf, in deren Verlauf er über Venedig, Bologna und Florenz nach Rom gelangte. Dort traf er auf Florian Leopold Gassmann (1729–74), den er bei dessen Opernproduktionen unterstützte; Vanhal selbst soll

in Rom zwei heute nicht mehr nachweisbare Opern auf Texte Pietro Metastasios komponiert haben. Im September 1771 kehrte er zusammen mit Gassmann nach Wien zurück. Nach seiner Rückkehr soll Vanhal zeitweise von einer psychischen Krankheit erfasst worden sein, die jedoch, entgegen vielfach anders lautenden Kommentaren in der Literatur über Vanhal, seine Produktivität kaum gemindert haben kann. Dem Wunsch des Barons von Riesch, Kapellmeister in dessen Dresdener Residenz zu werden, kam er nicht nach. Er fand weitere adlige Mäzene, die ihn unterstützen, z.B. einen Grafen Erdödy, der ihn des Häufigeren auf seinen Landsitz nach Varaždin (Kroatien) einlud. Um 1780 veränderte Vanhal, wie bereits hervorgehoben, seine kompositorischen Präferenzen: Statt Orchester- und Kammermusik komponierte er nur mehr Kirchen-, Orgel- und Klaviermusik. Auch als Interpret zog er sich allmählich aus der musikalischen Öffentlichkeit zurück; für 1784 ist indes immerhin ein legendärer Auftritt als Quartettspieler zusammen mit Haydn, Mozart und Dittersdorf belegt. In den 1790er Jahren wird mehrfach öffentlich beklagt, dass Vanhal das Publikum nicht mehr wie früher mit größeren Kompositionen beglücke. Der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber warf ihm in seinem 1792 erstmals erschienenen „*Tonkünstler-Lexikon*“ vor, Vanhals Bestreben scheine es nur mehr zu sein, „*dem grossen Haufen zu gefallen*“. In der Tat, in den Jahren nach 1780 erschienen allein in Wien über 300 Drucke mit kleineren Gelegenheitswerken, darunter viele Klavierkompositionen, die auf aktuelle militärische oder politische Ereignisse Bezug nehmen, wie etwa „*Die Schlacht bei Würzburg*“ (1796), „*Die Bedrohung und Befreyung der k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien*“ (1797), „*Die große Seeschlacht bey Abukir*“ (1800), „*Die Seeschlacht bei Trafalgar*“ (1806) und „*Feyer der Rückkehr unseres allgeliebten Monarchen Franz I.*“

(1810). Seit 1786 ließ er auch zahlreiche Tanzmusik-Sammlungen (Deutsche, Menuette, Ländler, Ecosaisien etc.) für unterschiedliche Besetzungen erscheinen. Sein Erfolg beim Publikum war vorerst ungebrochen. Vanhal war seit den 1780er Jahren einer der ersten Musiker, die weitgehend unabhängig von adliger oder großbürgerlicher Patronage, ihre Existenz allein durch Einkünfte aus Musikunterricht und Kompositionsverkauf sichern konnten; freilich war er nun, so ein im April 1800 erschienener Bericht in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, primär als Komponist von „Klaviersätze[n] und Kirchenkompositionen“ bekannt. Auch sein Ruf als Lehrer blieb ungebrochen; noch 1817 brachte der Verlag Steiner seine „Anfangsgründe des General-Basses“ heraus. Doch obwohl er bis zu seinem Lebensende rüstig und tätig blieb, waren seine Orchester- und Kammermusikwerke längst aus der musikalischen Öffentlichkeit verschwunden, als er am 20. August 1813 in Wien starb.

Ein Beispiel dafür, dass die vierstimmige Streicherkammermusik in solistischer Besetzung anfangs noch nicht unter einem festen Gattungsbegriff subsummiert wurde, ist die Tatsache, dass das **Streichquartett c-Moll op. 1 Nr. 4** (Weinmann 5a:c2) im bereits erwähnten Pariser Erstdruck von 1769 als *Quatuor concertant* bezeichnet wird, in einer Abschrift vom Jahr 1771 aus dem österreichischen Benediktinerstift Seitenstetten aber als *Divertimento*. Dennoch weist das Werk etliche Merkmale dessen auf, was später als konstitutiv für die Gattung Streichquartett gelten sollte. Auf die Viersätzigkeit wurde bereits hingewiesen. Der Kopfsatz (Allegro, c-Moll, 3/4) ist mit seiner fast durchgängigen Konstruktion aus Zweitakt-Einheiten syntaktisch locker gefügt, weist indes eine für diese frühe Zeit erstaunlich ausgeprägte Sonatensatzform auf: Zwar ist das Seitensatzthema

(ab 0'24), wie noch in den 1780er Jahren in etlichen Werken Joseph Haydns, mit dem Hauptthema identisch (abgesehen von der Versetzung in die parallele Durtonart), doch bildet das die Schlussgruppe einleitende Motiv (ab 0'46), dessen 16tel-Spielfiguren bereits in den abschließenden Kadenzwendungen des Seitensatz antizipiert wurden, einen gestisch-motivischen Gegensatz zum gebundenen Duktus des Kopffthemas. Auch enthält der Satz einen relativ ausgedehnten Durchführungsteil (ab 2'52), der wiederum, der älteren Tradition folgend, mit dem Kopffthema in der Durtonart beginnt, sich dann aber einer harmonisch instabilen Quintfallsequenz und kontrapunktischen Verwicklungen widmet, bevor ein fünftakteriger Orgelpunkt zur Reprise (ab 3'39) überleitet, welche um den Anfang des Seitensatzbereichs (das Kopffthema in der Durvariante) gekürzt ist. – Der zweite Satz (*Adagio*, Es-Dur, Allabreve-Takt), ebenfalls in rudimentärer Sonatenform, ist eine einzige ausgedehnte Kantilene für die erste Violine mit einer über dem beständigen 2/2-Puls im Bass zart voranschreitenden Melodie zu gebrochenen *pizzicato*-Akkorden in zweiter Violine und Viola. – Das *Minuetto* (c-Moll) lässt mit kraftvollen, durch punktierte Rhythmen akzentuierten Dreiklangsbrechungen und mit chromatischen Abwärtsgängen den Tonfall eines gefälligen höfischen Tanzes weit hinter sich. Zum ersten und strengen Duktus des Menuett-Hauptteils bildet das von Triolenbewegungen geprägte Trio in C-Dur (ab 1'52) ein kontrastierendes Intermezzo; zu Beginn des Trio-Mittelteils blitzen indes Reminiszzenzen des Menuett-Themas auf (ab 2'26). – Der formale Aufbau des Finalsatzes (*Allegro*, 2/4, c-Moll) folgt weitgehend dem Muster des Kopfsatzes; wieder handelt es sich um einen Sonatensatz, dessen Seitensatz vom in die parallele Durtonart versetzten Kopffthema eingeleitet wird (ab 0'19), in der Folge aber eigenständige

motivische Gestalten ausbildet (etwa 0'25 und 0'35). Die für zeitgenössische Verhältnisse außergewöhnlich ausgedehnte Durchführung – sie umfasst mit 71 (von 234) Takten fast ein Drittel des ganzen Satzes – arbeitet mit unterschiedlichsten Verfahrensweisen: Mit einem kurzen Abschnitt kontrapunktischer Verdichtung beginnend bildet sie ein sequenziertes Modell aus (1'04), verbindet Kontrapunkt und thematische Verarbeitung des Hauptthemenkopfes (1'12) und führt – eingeleitet durch einen spannungsaufbauenden Orgelpunkt (ab 1'25) – zu einer kontrapunktisch verdichteten Klimax (1'33), bevor in mächtigen Unisono-Gängen (ab 1'43) zum Eintritt der Reprise (1'47) übergeleitet wird, die – wie im Kopfsatz – um die Wiederholung des Anfangsthemas zu Beginn des Seitensatzes gekürzt ist.

Das **Streichquartett G-Dur** (Weinmann 5a:G8) erschien nicht in zeitgenössischen Drucken; es ist lediglich in einer Reihe von Handschriften überliefert und wird in einer modernen Partiturausgabe auf 1780 datiert. In einer der alten Abschriften wird es noch, wie das c-Moll-Quartett, als *Divertimento* bezeichnet. Doch weisen etliche stilistische Merkmale darauf hin, dass es wesentlich später als dieses entstanden sein muss. Das Hauptthema bildet eine klassische vollständige Periode mit viertaktigem Vordersatz, der mit dominantischem Halbschluss endet, und korrespondierendem tonikal schließenden Nachsatz. Im weiteren Ablauf des Hauptsatzbereichs (ab 0'11) wird die syntaktische Fügung gelockert und die Prägnanz der thematischen Gestalten wird durch triolische Rhythmen aufgeweicht, die in der Überleitung zum Seitensatz (ab 0'30) aufgegriffen werden; das Seitenthema selbst (ab 1'01) kontrastiert durch *legato* zu spielende Drehfiguren und schließende Vorhaltswendungen zu den *staccato*-Läufen und volltaktigen Endungen des Hauptthemas. In der Schlussgruppe (ab 1'25) werden die triolisch-lockeren

Fügungen der Überleitung wieder aufgenommen. Die Durchführung (ab 3'14) beginnt überraschend in Moll und verarbeitet, immer wieder von lockeren, durch triolische Rhythmen geprägten Einschüben unterbrochen, vornehmlich die Drehfigur aus dem Seitenthema. Ihr Zentrum bildet das vollständig in e-Moll erklingende Seitenthema (ab 3'54). Triolische Wendungen und schließlich ein kurzer Orgelpunkt führen zum Eintritt der Reprise (4'44), welche die Exposition unter der üblichen Versetzung des Seitenthemas in die Grundtonart fast wörtlich wiederholt. – Der zweite Satz, ein Menuett mit Trio (G-Dur und g-Moll) ist in einer österreichischen Abschrift als *Aria I* bzw. *Aria II* bezeichnet, ohne dass ein besonders arioser Charakter erkennbar wäre. Auffällig ist im ersten Menuett-Teil vielmehr – gerade nach dem so schulmäßig regelmäßigen Kopfsatz – die unregelmäßige Phrasenstruktur der beginnenden Periode, die mit 4+6 Takten einen gewissermaßen künstlich ausgedehnten Nachsatz aufweist. Ein ähnliches Verfahren ist auch zu Beginn der *Aria II* (g-Moll) zu finden (ab 1'18), wo nach Wiederholung der ersten vier Takte ein Zweitakter angehängt wird, der zur Paralleltonart B-Dur führt. Der Mittelteil dieser zweiten *Aria* (ab 2'09) ist erheblich länger als der erste und beinhaltet Passagen mit durchführungsartigem Charakter und einem Orgelpunkt zur Rückleitung zum Anfangsteil der *Aria II*. Möglicherweise dürfte hier ein Grund dafür zu suchen sein, dass dieser Moll-Teil in einigen zeitgenössischen Quellen nicht umstandslos als Trio bezeichnet wurde. – Im dritten Satz (*Adagio*, D-Dur, 3/4) – seinem Umriss nach ein Sonatensatz ohne eigentlich ausgeprägtes Seitenthema, aber mit ausgedehnter Coda – beherrscht Oberstimmenmelodik in der ersten Violine die thematischen Abschnitte in Exposition und Reprise (ab 2'47), während die Durchführung (ab 1'31) nach der Wiederaufnahme des Anfangsthemas in dominantischer

Tonart und einem unterbrechenden Unisono-Gang in liegenden, taktweise wechselnden Akkorden der Oberstimmen und 16tel-Bewegungen des Violoncellos in einer großen Quintfallsequenz von Cis-Dur bis G-Dur (ab 1'56) zur dominantischen Reprisenvorbereitung (ab 2'23) führt. Die nach einer freien (nicht notierten) Violinkadenz einsetzende Coda (ab 4'24) lässt, indem einzelne Fragmente des Anfangsthemas isoliert und durch unterschiedliche Lagen geführt werden, erstmals im Satzverlauf alle Stimmen am melodischen Geschehen teilhaben. – Auch der Finalsatz (*Allegro moderato*, G-Dur, 3/8) folgt der Sonatenform, mit einem metrisch verschalteltem, seine Intervallgröße und –richtung beständig wechselndem Hauptthema und einem aus regelmäßigen Zweitaktarten aufgebauten, in ständiger Kadenzbewegung fortschreitenden Seitenthema (ab 0'21), dem die Schlussgruppe (ab 0'35) nur tonale Bestätigungen hinzuzufügen vermag. Im Zentrum der Durchführung (ab 0'50) steht, wie im ersten Satz, die vollständige Wiederholung eines Themas (hier des Anfangsthemas in der Subdominanttonart C-Dur; ab 0'56), aus dem ein Glied herausgebrochen und zu einem zweitaktigen Durchführungsmodell unfunktioniert wird, das zuerst in der ersten Violine, dann im Cello in unterschiedliche tonale Zusammenhänge gestellt wird (ab 1'09 bzw. 1'16). Die Reprise (ab 1'44) verläuft regelmäßig, aber für den Schluss hat sich Vanhal die Pointe einfällen lassen, den Schlussakkorden im *forte* noch ein Echo im *pizzicato* folgen zu lassen.

Das **Streichquartett A-Dur op. 33, Nr. 2** (Weinmann 5a:A4) gehört zu Vanhals späten Quartetten; es erschien 1785 im Druck. Der Hauptthemenbereich des Kopfsatzes ist ein nahezu musterhaftes Beispiel für eine dramaturgisch schlüssige Themenkonstruktion: Sie beginnt mit einer klassischen Periode mit dominantisch halbschlüssig endendem Vordersatz und tonikal

ganzschlüssig endendem Nachsatz, sodann wird der Anfang des Nachsatzes wiederholt, nach zwei Takten aber harmonisch zu einem verminderten Septakkord geschärft, und diese Zuspitzung wird mittels *sforzato* und Fermate als Höhepunkt der Entwicklung hervorgehoben. Nach einem Überleitungstakt setzt als Endpunkt der Entwicklung (ab 0'26) die spannungslösende Überleitung zum Seitensatz in locker gereihten zweitaktigen Einheiten mit thematisch unspezifischen 16tel-Umspielungen zu harmonischen Kadenzwendungen ein. Der Beginn des Seitenthemas (ab 1'03) greift zurück auf den Nachsatz des Hauptthemas, ist aber harmonisch wesentlich instabiler als dieses und verliert sich thematisch in 16tel-Figurationen und kadenzbegleitenden lombardischen Rhythmen, so dass ein unmerklicher Übergang zur Schlussgruppe erfolgt. Die Durchführung (3'32) beginnt mit dem Hauptthemenkopf in der Dominante, der in der Wiederholung nach Moll versetzt wird, dann aber einer heftig modulierenden Durchführung jener motivischer Fragmente weicht, die Haupt- und Seitenthema gemeinsam sind – die vormals latenten motivischen Beziehungen der beiden Themen werden demonstrativ hervorgekehrt. Allerdings wird ihre rhythmische und diastematische Substanz allmählich bis zur reinen Tonwiederholung in gleichmäßigen Achtern neutralisiert (ab 4'05); der Rest der Durchführung bleibt, wenn auch die modulierenden Achtelketten weiterhin eine bedeutende Rolle spielen, motivisch weitgehend unspezifisch und leitet harmonische großflächig zum Eintritt der zu großen Teilen mit der Exposition identischen Reprise (5'10). Ihr folgt nach einer Generalpause eine für zeitgenössische Verhältnisse außergewöhnlich ausgedehnte Coda, in der erneut das Hauptthema vollständig wiederholt wird, aber mit dem bezeichnenden Unterschied, dass der spannungsgeladene verminderte Septakkord nun zu einer chromatischen Durchgangsnote in der ersten

Violine abgeschwächt wird (bei 7'08). – Ähnlich wie im G-Dur-Quartett steht an zweiter Stelle ein mit *Arietta I* (A-Dur, 3/4) bzw. *Arietta II* (D-Dur 3/4) überschriebener Satz, der die Stelle des Menuetts mit Trio vertritt, und auch hier ist die *Arietta II* gewichtiger, als es in der Regel beim Trio eines Menuettsatzes der Fall ist. Die motivische Substanz der *Arietta I* zehrt vom Gegensatz dynamischer Wechselnoten-Gänge in 16teln und statischen Tonwiederholungen in Vierteln, der satztechnisch durch die Konfrontation von solistischer Stimmführung der ersten Violine mit akkordischem Ensemble-Satz unterstrichen wird. In der *Arietta II* (ab 2'08), in welcher gelegentlich das Wechselnoten-Motiv der *Aria I* aufscheint, tritt der Ensemblesatz nahezu vollständig hinter der virtuosens Expressivität der ersten Violine zurück. – Von gleichermaßen expressiver wie virtuoser Melodik ist auch das Hauptthema des der Sonatenform folgenden langsamen Satzes (*Adagio sostenuto*, E-Dur, 2/4) bestimmt, das bei seiner als Überleitung fungierenden Wiederholung (ab 0'37) variativ umspielt wird; das Seitenthema (ab 1'13) besteht demgegenüber aus der Sequenzierung eines eintaktigen Motivs, dessen herausstechendes melodisches Merkmal, eine Vorhaltsbildung auf schwerer Taktzeit, auch den zweiten bis vierten Takt des Hauptthemas bestimmt hatte. Für Überraschung sorgt ein plötzlicher *forte*-Ausbruch an seinem Ende (ab 1'37), der unter Verwendung des charakteristischen Vorhalts harmonisch in entfernte Regionen entführt. Die Durchführung (ab 2'16) hebt die bisherige Hierarchie der Stimmen auf: zu gedehnten Themenfragmenten in den beiden Violinen, die zumeist den in Haupt wie Seitenthema konstitutiven Vorhalt akzentuieren, spielen Viola und Violoncello akkordische Brechungen in 32stel-Ketten; erst an ihrem Schluss (ab 2'47) übernimmt die erste Violine in einer weit ausholenden, die parallelen

Molltonarten berührenden Kadenz wieder die Stimmführung und leitet über zum Beginn der Reprise (3'18), in welcher das Hauptthema variativ weiter entwickelt, das Seitenthema (4'36) hingegen (bis auf die Versetzung in die Grundtonart) unverändert erscheint. Eine sechstaktige Coda (ab 5'36), in welcher der ersten Violine über dem kadenzierenden Quartsextakkord Raum für einen kurzen, frei zu gestaltenden Eingang gelassen wird, beschließt den Satz. – Als Finalsatz (*Rondo. Allegro molto*, A-Dur, 2/4) komponiert Vanhal, anders als in den zuvor besprochenen Werken, ein Rondo. Man kann darin einen Einfluss von Joseph Haydns 1782 veröffentlichten sechs Quartetten op. 33 sehen, von denen vier die Rondoform der bis dahin zumeist auch von Haydn für Finalsätze verwendeten Sonatenform vorziehen; dem wäre freilich entgegen zu halten, dass Vanhal die zweite markante Neuerung in Haydns op. 33, die konsequente Benennung der Menuettsätze als Scherzo, nicht übernimmt. Es handelt sich um ein reines Rondo mit vier Couplets und fünf Rondorefrains. Das erste Couplet in a-Moll und C-Dur (ab 0'38) kontrastiert satztechnisch zum akkordisch gesetzten Rondothema durch geschwinde 16tel-Läufe in der ersten Violine; das zweite in D-Dur (ab 1'39) bringt durch beständigen Wechsel der Stimmführung erstmals den durchbrochenen Satz gegenüber der homophonen Satzweise von Rondorefrain und erstem Couplet zur Geltung. Das dritte Couplet in E-Dur (ab 2'58) stellt erneut die Virtuosität der ersten Violine in den Vordergrund, während das vierte in fis-Moll (ab 4'04) das Violoncello in geschwinden 16tel-Läufen glänzen lässt. Dem letzten Erklängen des Rondorefrains ist eine kurze, beständige Coda angehängt (5'15).

Das **Streichquartett Es-Dur** (Weinmann 5a:Es11) gehört zur letzten von Vanhal veröffentlichten Serie von sechs Quartetten; sie erschien ohne Opusnummer

sukzessive zwischen November 1785 und August 1787 im Verlag von Franz Anton Hoffmeister in Wien. Entgegen der etablierten Gattungsnorm und Vanhals eigener Praxis ist das Werk unter Verzicht auf den Menuettsatz nur dreisätzig – ein weiteres Indiz dafür, dass Vanhal eher eigene Konzeptionen zu realisieren als sich Haydns Werke als Muster zu nehmen suchte. Das gleiche lässt sich mit Blick auf den Kopfsatz (*Allegro con fuoco*, Es-Dur, 4/4) auch von den angewandten kompositorischen Mitteln sagen: Nicht die Aufstellung distinkter und kontrastierender Themen, mit denen mittels Abspaltung und Sequenz „gearbeitet“ wird, bestimmt das Satzgeschehen, sondern die Darbietung diastematisch und harmonisch immer wieder anders und neu aktualisierter rhythmischer Konfigurationen. Die erste und im Satzverlauf bedeutendste dieser Konfigurationen wird gleich am Beginn des Satzes in einer ihrer Aktualisierungen als Hauptthema des Satzes präsentiert: Es ist die Abfolge von punktierter Viertel + Achtel und anschließender Achtelkette; sie bestimmt in dreifachem Anlauf (und beim dritten Anlauf in neuer diastematischer Einkleidung) das Kopfhema, bis sie von einer vollaktigt synkopischen Wendung abgelöst wird und daraufhin mit dieser bis zum Abschluss des Hauptsatzes abwechselt. Weiterhin bestimmt sie die Überleitung (ab 0'23), hier auch gelegentlich mit dem Synkopennrhythmus zu neuer motivischer Einheit verbunden. Das Seitenthema (ab 0'54) präsentiert nun das synkopische Motiv in Vergrößerung als Folge von zwei Achteln, einer Halben und wieder zwei Achteln; seine Fortsetzung wiederum wird durch eine Kombination aus synkopischem Aufstieg und punktierter Viertel + Achtel gebildet (ab 1'07). Als dritte Konfiguration treten rhythmisch unprofilierter 16tel-Ketten hinzu, die vornehmlich in Formabschnitten thematischer Instabilität anzutreffen sind, etwa als Unisono-Passage in der Überleitung (0'30) oder in

terzparallelen Gängen von erster und zweiter Violine in Überleitung (0'47) und Schlussgruppe (1'23). Diese drei Konfigurationen beherrschen in ihren jeweiligen Aktualisierungen – einzeln oder in Kombinationen – den ganzen Satz. Lediglich in der Durchführung (ab 4'01) gibt es kurze Momente motivischer Unverbindlichkeit, etwa über einem kurzen Orgelpunkt auf As (ab 4'08), der freilich nur zur dramaturgischen Vorbereitung nach c-Moll kadenzierender Wendungen unter Benützung der aus dem Hauptthema stammenden Wechsellnoten dient. Ebenfalls der dramaturgischen Satzenfaltung zu verdanken ist der vollkommen singuläre Einschub einer Tempo und Dynamik stark zurücknehmenden Passage am Ende der Durchführung (ab 5'01), die harmonisch vom in der Durchführung bisher weitgehend beibehaltenen c-Moll zur Dominantart B-Dur überleitet; drängende Unisono-Gänge in Achteln leiten sodann zur Reprise über, deren Eintritt (5'33) auf diese Weise als Höhepunkt des Satzes inszeniert wird. – Der zweite Satz (*Adagio*, B-Dur, 3/4) ist, wie in den zuvor besprochenen Quartetten auch, ein weitgehend von Oberstimmenmelodik in der ersten Violine bestimmter Sonatensatz, dessen Haupt- und Seitenthema (ab 1'18) von derselben abstrakten Idee zehren, nämlich der der Präsentation der Töne des jeweiligen Tonikadreiklangs in unterschiedlicher Reihenfolge und in verschiedenen Formen der Verzierung. Satztechnisch und rhythmisch-melodisch kontrastiert dazu allenfalls ein erstmals zu Beginn der Überleitung erscheinender Unisono-Gang in engschrittigen Intervallen und punktiertem Rhythmus, der bei seinen Auftritten in der Exposition nur einen Takt umfasst (jeweils am Schluss des Haupt- und des Seitenthemas; bei 0'37 und bei 2'08); er bestimmt jedoch weite Teile der Durchführung (ab 2'29) und bildet mit einer dreitägigen Sequenzpassage (3'17) deren Höhe- und Endpunkt, bevor – in der

„falschen“ Subdominanttonart Es-Dur – die Reprise des Hauptthemas beginnt (3'29). – Auch der letzte Satz (*Allegro*, 6/8), nun wieder in Sonatenform, folgt dem Prinzip der Bildung rhythmisch fester, aber diastematisch und harmonisch variabler Konfigurationen, deren Abfolge und unterschiedliche Kombinationen den Verlauf des Satzes bestimmen. Im Hauptthema werden zwei zweiktaktige Gestalten exponiert, erstens die zweimalige Folge von punktierter Viertel und drei Achteln und zweitens die von neun gleichmäßigen Achteln mit Pausen zur Taktauffüllung; sie beherrschen derart die Entwicklung, dass ihr unvermitteltes Aussetzen als musikalische Pointe, als Witz erscheint – etwa wenn der Fluss mitten im Hauptsatz abrupt unterbrochen wird und ein kurzer Nachschlag der ersten Violine in die plötzliche Ruhe fährt (bei 0'14). Im Seitenthema (ab 0'32) werden beide Gestalten zu einer Zweitakteinheit zusammengezogen; und erst die Schlussgruppe bringt mit 16tel-Figurationen und Dreiklangsbrechungen in der ersten Violine zu Stützzakorden in den drei übrigen Streichern (ab 1'03) eine Lösung von der strengen motivischen Bindung. Die Durchführung (ab 1'27) beginnt mit einem kurzen Fugato unter Verwendung einer erstmals als Teil des Seitensatzes präsentierten Variante (bei 0'41) als Subjekt, bevor sie sich der Verarbeitung des Seitensatzmotivs in Moll zuwendet (1'43). Wie im Kopfsatz führt eine intermittierende Passage in entschleunigter Bewegung und ohne motivischen Bezug (ab 2'05) zum Eintritt der regelmäßig verlaufenden Reprise (2'29).

*Bert Hagels*

## **Lotus String Quartet**

„Japanische Perfektion, gepaart mit deutscher Gefühlstiefe“, – „Mozarts Quartette mit japanischem Charme“, – „Metamorphose des Naturschönen“ – so schreibt die Presse über die Auftritte des Lotus String Quartet, das bereits im ersten Jahr nach seiner Gründung 1993 als Gewinner des Internationalen Kammermusikwettbewerbs in Osaka, Japan, auf sich aufmerksam machte.

Es folgte der „Menuhin-Preis“ in London, ein Preis beim „Concorso Internazionale Marcello Viotti“ sowie der „Premio Paolo Borciani“ in Italien, wo das Quartett zusätzlich den Preis für die beste Interpretation des Stückes von Luciano Berio bekam.

Ihre Ausbildung erhielten die Musikerinnen zunächst in Japan. Zu ihren Lehrern zählten dann das Melos Quartett, bei dem sie eine langjährige Ausbildung in Stuttgart erhielten und mit dessen ehemaligen Mitgliedern sie bis heute regelmäßig auftreten sowie das Amadeus Quartett, Walter Levin vom LaSalle Quartett und Rainer Schmidt vom Hagen Quartett.

Als neues Mitglied am zweiten Geigenpult konnte im Jahr 2005 der Stuttgarter Geiger Mathias Neundorff gewonnen werden. Ebenfalls preisgekrönt aus der Schule des Melos- sowie des Amadeus Quartetts, bringt er seine über zwanzigjährige Kammermusikerverfahrung mit eigenen Ensembles (u. a. Stuttgarter Streichquartett, das 1982 den Karl-Klingler-Preis und den Prix de la Presse in Evian bekam) in die Arbeit des Lotus String Quartet ein.

Neben einem umfangreichen Konzertkalender in Deutschland u. a. Berlin/ Konzerthaus, Hamburg/ Musikhalle, Düsseldorf/ Tonhalle, Stuttgart/ Liederhalle gastierte das Lotus String Quartet auch in England, Finnland, Frankreich (Paris/ Chatelet), Holland, Spanien (Madrid/ Palacio Real) der Schweiz, Liechtenstein,

Irland und Österreich.

Das Lotus String Quartet war Gast bei den großen Festivals, darunter Schleswig-Holstein-Musikfestival, Oberstdorfer Musiksommer, Davos Festival, Cheltenham Festival, Festival Luzern, Rheingau Musik Festival, Mozart-Fest Würzburg sowie Bastad Festival in Schweden. Das Lotus String Quartet macht regelmäßige Tourneen in sein Heimatland und tritt dort in den wichtigsten Städten des Landes auf. Seit 1998 gastiert das Ensemble jedes Jahr in Darmstadt, wo es den gesamten Beethoven-Zyklus aufgeführt hat; im November 2004 begann der Schubert-Zyklus, seit 2008 werden in fünf Konzerten die 10 berühmten Quartette sowie die 5 Streichquintette von Mozart aufgeführt.

Zu den Kammermusikpartnern des Lotus String Quartet gehören u.a. Wolfgang Boettcher, Eduard Brunner, Paul Meyer, Martin Frost, Hermann Voss, Francis Gouton, Peter Buck, Wolfgang Güttler, Konrad Elser, sowie Naoko Yoshino, Noriko Ogawa und Edna Stern.

Die große Liebe des Quartetts gilt den deutschen Klassikern und den französischen Impressionisten. Das breite Repertoire umfasst aber auch zeitgenössische japanische Komponisten wie ToruTakemitsu oder Toshio Hosokawa sowie in Europa Helmut Lachenmann und die Meister der Neuen Wiener Schule. Neben zahlreichen Rundfunk- und Fernsehmitschnitten bei BBC London, Südwestrundfunk, NHK, ZDF und DRS Schweiz erschien 1997 unter dem Label Teldec die erste CD des Lotus Quartet mit Werken von Mozart (Streichquartett D-Dur KV 575, Streichquartett B-Dur KV 589), der 2000 eine Aufnahme mit Werken der japanischen Komponisten Takemitsu, Nishimura, Hosokawa, Yashiro und Miyoshi folgte. Beide CDs erhielten im fono forum sowie in Japan die höchsten Auszeichnungen.

2006 wurde eine CD mit sämtlichen Quartetten von Robert Schumann veröffentlicht, die von der japanischen

Agentur für Kulturangelegenheiten beim „Fest der Künste 2006“ den höchsten Preis im Bereich Schallplatte bekam. Im Juni 2011 erschien in Japan eine Gesamtaufnahme der Quartette op. 59 „Rasumowsky“ von L. v. Beethoven. 2012 wurden in Japan zwei CDs veröffentlicht – Brahms Quartette op. 51 Nr. 1 und 2 sowie das Streichquintett von Franz Schubert (mit Peter Buck, Vc) kombiniert mit zwei Werken von Anton Webern, die in der japanischen Fachpresse höchstes Lob erhielten. 2013 erscheinen Aufnahmen von Haydn (op. 76 Nr.2 und op. 20 Nr.4) und Beethoven (Quartettfassung der Klaviersonate op. 14) und außerdem eine Live-Aufnahme eines Konzertes in Tokyo.

**Vanhal: String Quartets in C minor (Weinmann 5a:c2), G major (Weinmann 5a:G8), A major (Weinmann 5a:A4) and E-flat major (Weinmann 5a:Es11)**

Joseph Haydn's 80-odd string quartets are commonly seen as both the cornerstone and the aesthetic norm of the genre. There is no gainsaying this view from the standpoint of reception history: 19th-century historians and composers unanimously agreed that Haydn was the genre's founder in both the historical and the aesthetic sense. Every budding composer was urged by his teachers to study Haydn's quartets as paragons of the genre. True, until the onset of the 19th century some thought was given to the roughly 90 quartets produced between 1761 and 1804 by Luigi Boccherini (1743–1805). But the more firmly the historical construct of 'Viennese classicism' took hold in the collective conscious, embracing the string quartet alongside the symphony, concerto and sonata in its generic canon and elevating Haydn, Mozart and Beethoven to its sole protagonists, the more tempting it became to pin the 'low quality' label on the quartets produced by other composers during the infancy of the genre, assuming they were noticed at all. Granted, the dividing line between the 'quartet-divertimento' (referred to as *quadro* or *divertimento* in contemporary prints and manuscripts) and the string quartet proper is blurred and permeable, and there is little point trying to specify precisely when it was drawn. But the lopsided focus on Haydn, though vindicated by reception history, overlooks the diversity of the genre's historical evolution. As proof, we need only cast a cursory glance at the body of quartets turned out in Vienna and Austria before the year 1771, when Haydn's six quartets op. 9 first brought public notice to the genre's four-movement design [moderately fast opening movement,

minuet, slow movement, and fast finale]. This design had already been adopted in the six quartets, op. 2, by the Linz-born composer Franz Asplmayr (1728–1786), published in Paris in 1769, and by the six quartets op. 1 published that same year, also in Paris, by Johann Baptist Vanhal. Indeed, Vanhal was highly active in these early years of the genre: his thematic catalogue, published by Alexander Weinmann in 1988, informs us that he had no fewer than 60 quartets in print by the year 1787, with another 36 handed down in manuscript or known from catalogue entries. Yet he seems to have lost interest in the genre in the mid-1780s.

Johann Baptist Vanhal [or, to quote other forms of his name, Jan Křtitel, Jan Ignatius, Vanhal, Wanhal, Vanhall, Wanhall, van Hal] can justly be placed among the most prolific composers of the 18th century. As far as we know today, he composed not only the above-mentioned 100-odd string quartets but at least 76 symphonies, roughly 60 concertos, several hundred other pieces of chamber music and an equal number for the piano, plus 51 Mass settings and well over 100 lesser sacred pieces. Vanhal scholar Paul Bryan placed the total size of his oeuvre at 1377 works. But besides their sheer quantity, it was also the quality of these works that soon established Vanhal's reputation. As early as 1772, when Vanhal was 33 years old, the English music historian Charles Burney noted on his European tour that Vanhal's symphonies were 'among the most complete and perfect compositions, for many instruments, which the art of music can boast'. In a later publication (1819) he even claimed that 'before we became familiar with Haydn's symphonies, for many years Vanhal's spirited, natural and unaffected style drew more attention in our [London] concerts than any other music from abroad'. Friedrich Rochlitz, the editor of the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung*, struck a similar note in his Vanhal

obituary, published in the issue of January 1814: 'For a while, and especially before J. Haydn's and Mozart's works had attained a wider circulation and a deeper impact, Vanhal was one of the most popular, indeed one of the most illustrious instrumental composers in Germany.' At first glance it seems odd to call Vanhal a forerunner of Haydn, given that Haydn was seven years his senior. Yet it becomes perfectly plausible when we consider that after 1785, as mentioned above, he only sporadically contributed to the prestigious genres of symphony, concerto and string quartet, whereas the Haydn string quartets and symphonies that entered the canon of 'Viennese classicism' in the 19th century did not originate until after 1781 (the op. 33 quartets) or 1785 (the Paris and London Symphonies).

Johann Baptist Vanhal was born on 12 May 1739 in Nové Město, a town roughly ten miles to the west of Königgrätz (Hradec Králové), into a family of bonded peasants who had lived in Bohemia for generations but may have stemmed from the Netherlands. He received early instruction in music (organ and figured bass) in his native town from the local musician Anton Erban, and learnt German and violin in the neighbouring town of Maršov. He must have been an industrious pupil, for at the age of 17 or 18 he was entrusted with the organist's post in Opočno and, shortly thereafter, that of choir director in Hněvčoves. There the local deacon and violinist Mathias Nowák promoted him to the best of his abilities; the young man perfected his violin playing, evidently turned to the viola d'amore and began to write concertos. In 1760 or 1761 he moved to Vienna in the retinue of Countess Schaffgotsch, who arranged for him to receive further keyboard instruction from Mathäus Schlöger (ca. 1722–1766). The lessons left him dissatisfied, and he proceeded to teach himself. In 1762–63 he may have sought contact with fellow musicians such as Carl Ditters

von Dittersdorf (1739–1799), who claimed in his memoirs that Vanhal had been his pupil. In the space of a few years Vanhal managed to become a leading figure in Vienna's music scene; he gained a reputation as a teacher, violinist and later as a composer, and earned enough money to purchase his freedom. Beginning in 1769 his compositions appeared in print throughout Europe, primarily from the publishing firm of Anton Huberty, who later moved from Paris to Vienna. In May 1769 he set out for Italy on a journey financed by Baron Wolfgang Isaac von Riesch that took him via Venice, Bologna and Florence to Rome. There he met Florian Leopold Gassmann (1729–1774), whom he assisted in the composition of operas. (Vanhal himself is said to have composed two operas in Rome, both on librettos by Metastasio, and both lost.) After returning to Vienna with Gassmann in September 1771, he is said to have suffered from a temporary mental disorder. However, despite many claims to the contrary in the Vanhal literature, this illness can have had little effect on his productivity. He turned down an invitation from Baron von Riesch to serve as chapel-master in his Dresden palace. Soon he found other aristocratic patrons, including a Count Erdödy, who frequently invited him to his country estate in Varaždin (Croatia).

Some time around 1780 Vanhal, as already emphasised, changed his compositional priorities. Instead of writing orchestral and chamber music he now produced nothing but church music, organ works and piano pieces. He also gradually withdrew from the public arena as a performer, though a legendary appearance in a string quartet with Haydn, Mozart and Dittersdorf is known to have taken place in 1784. In the 1790s the complaint was frequently heard that Vanhal no longer treated the public to large-scale compositions as in the past. The lexicographer Ernst Ludwig Gerber, writing

in the first edition of his *Tonkünstler-Lexikon* (1792), remarked that Vanhal's aspirations now seemed to lie in 'pleasing the great masses'. Indeed, from 1780 he issued more than 300 publications in Vienna alone, all with smallish *pièces d'occasion*. Among them were many piano pieces related to current military or political events: *The Battle of Würzburg* (1796), *The Imperilment and Liberation of the Imperial Capital of Vienna* (1797), *The Great Naval Engagement at Abukir* (1800), *The Naval Battle of Trafalgar* (1806) and *Celebration of the Return of our Beloved Monarch, Francis I* (1810). Beginning in 1786 he also published many collections of dance music (German dances, minuets, *Ländler*, *écossaises* and so forth) for a wide range of instruments. His success with the public was, for the moment, unbroken. From the 1780s Vanhal was one of the first musicians to earn his livelihood solely by teaching music and selling his compositions, and was thus largely independent of patronage from the aristocracy or grand bourgeoisie. To be sure, he was now known primarily as a composer of 'piano pieces and church compositions', to quote a report in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of April 1800. His fame as a teacher was likewise undiminished: as late as 1817 the publishing house of Steiner brought out his thoroughbass tutor *Anfangsgründe des General-Basses*. But although he remained hardy and active to the end of his days, by the time he died in Vienna on 20 August 1813 his orchestral and chamber music had largely vanished from the public eye.

One example of the fact that chamber music for four solo strings had not yet been subsumed beneath a clear generic label is the **String Quartet in C minor, op. 1, no. 4** (Weinmann 5a:c:2). It was called *Quatuor concertant* in the above-mentioned first edition, published in Paris in 1769, while a handwritten copy of 1771 from the Benedictine abbey of Seitenstetten in

Austria refers to it as a *Divertimento*. Nonetheless, it reveals several features that would later define the string quartet genre. The four-movement design has already been pointed out. The first movement (*Allegro*, C minor, 3/4) is constructed almost entirely from two-bar units in syntactically loose combinations. Yet it also reveals a clear-cut sonata form quite astonishing for its day. True, the secondary theme (0'24 ff.) is identical to the first (as in several Haydn works of the 1780s), apart from its transposition to the relative major. But the 16th-note figures of its cadential formulae already foreshadow the motif that will introduce the concluding group (0'46 ff.), forming a gestural and motivic antithesis to the legato flow of the main theme. The movement also contains a fairly lengthy development section (2'52 ff.) which in turn, in keeping with earlier tradition, opens with the first theme in the major mode before entering an harmonically unstable descending circle of 5ths and contrapuntal complications. Finally a five-bar pedal point leads to the recapitulation (3'39 ff.), minus the opening of the secondary thematic group (the *maggiore* version of first theme).

The second movement (*Adagio*, E-flat major, alla breve) is likewise set in a rudimentary sonata form. It is a single extended cantilena for the first violin with a melody tenderly progressing above a constant 2/2 pulse in the bass and broken *pizzicato* chords in the second violin and viola.

The Minuet (C minor), with its powerfully accented broken triads in dotted rhythm and its descending chromatic runs, goes far beyond the inflection of a polite courtly dance. The earnest and stern mood of the main section contrasts with a C-major trio dominated by triplets (1'52 ff.). Reminiscences of the minuet theme flash forth at the opening of the trio (2'26 ff.).

The formal design of the finale (*Allegro*, 2/4, C minor) largely follows the pattern of the opening movement. Once again it is a sonata-form movement whose secondary theme is introduced by the first theme transposed to the relative major (0'19 ff.), only to be followed by independent motivic shapes (e.g. 0'25 and 0'35). The development section is remarkably long by the standards of its day, occupying almost a third of the entire movement (71 of 234 bars). Here Vanhal employs a wide range of techniques: beginning with a short section of contrapuntal compression, it moves into a sequential pattern (1'04), combines counterpoint with thematic manipulation of the opening of the main theme (1'12) and leads, after a tension-building pedal point (1'25 ff.), to a climax of dense counterpoint (1'33). This is followed by powerful *unisono* writing (1'43 ff.) preparing the entrance of the recapitulation (1'47), which, as in the first movement, omits the restatement of the first theme at the opening of the second thematic group.

The **G-major String Quartet** (Weinmann 5a:G8) was not published in Vanhal's lifetime and has come down to us in several manuscript copies. A modern edition in full score assigns it the date 1780. One of the early manuscripts still refers to it, like the C-minor Quartet, as a *Divertimento*. But several stylistic features suggest that it must have arisen at a much later date than its C-minor counterpart. The main theme forms a classically complete period with four-bar antecedent, dominant half-cadence and a consequent with a cadence on the tonic. In the course of the first thematic group (0'11 ff.) this tight-knit syntax relaxes and the sharply etched thematic shapes are mollified by triplet rhythms that are taken up in the transition to the secondary theme (0'30 ff.). This theme itself (1'01 ff.) counterposes spinning legato figures and cadential suspensions to offset the staccato runs and downbeat cadences of the main theme. The

concluding group (1'25 ff.) hearkens back to the relaxed triplet figures of the transition. The development section (3'14 ff.) surprises us by opening in the minor mode. It chiefly manipulates the spinning figure from the secondary theme, interrupted time and again by relaxed triplet interpolations. At its centre is the complete secondary theme, now in E minor (3'54 ff.). Triplet turns of phrase and finally a brief pedal point lead to the entrance of the recapitulation (4'44), a virtually unaltered repeat of the exposition with the customary transposition of the secondary theme to the tonic.

The second movement, a minuet with trio (G major and G minor), is referred to in an Austrian manuscript as *Aria I* and *Aria II*, despite the lack of any discernible *arioso* character. On the contrary, what is striking about the first section of the minuet, especially after the almost academically regular first movement, is the irregular phrase structure of the opening period, with its four-bar antecedent and somewhat artificially expanded six-bar consequent. A similar procedure is found at the opening of *Aria II* (G minor, 1'18 ff.), where the first four bars are repeated and then given a two-bar addendum leading to the relative key of B-flat major. The middle section of this second *Aria* (2'09 ff.) is much longer than that of the first; it contains passages of developmental character and a pedal point leading back to the opening section of *Aria II*. This may help to explain why this *minore* section is not simply called a Trio in several contemporary sources.

The third movement (*Adagio*, D major, 3/4) is, in rough schematic terms, a sonata movement lacking a distinctive secondary theme but supplied with an extended coda. Here the thematic sections in the exposition and recapitulation (2'47 ff.) are dominated by upper-register melodic writing in the first violin. The development section (1'31 ff.), after restating the opening theme in the

dominant and interrupting a passage of *unisono*, leads to a dominant preparation of the reprise that proceeds in a grand descending circle of 5ths from C-sharp major to G major, with sustained chords changing at one-bar intervals in the upper voices above 16th-note writing in the cello (1'56 ff.). A freely improvised coda for the violin (not written out) is followed by a coda (4'24 ff.) which, for the first time, allows all the instruments to take part in the melodic writing by isolating snippets of the opening theme and presenting them in contrasting registers.

The finale (*Allegro moderato*, G major, 3/8) is likewise in sonata form. Its metrically interlocking main theme constantly varies the size and direction of its intervals, while the secondary theme, constructed from regular two-bar units, proceeds in a constant cadential motion. The concluding group (0'35 ff.) does little more than confirm the tonality. Midway through the development section (0'50 ff.), as in the first movement, an entire theme is restated *in toto*, in this case the main theme in the subdominant C major (0'56 ff.). From this a small segment is extracted, recast as a two-bar development module and presented in contrasting tonal contexts, initially in the first violin and then in the cello (1'09 ff. and 1'16 ff., respectively). The recapitulation (1'44 ff.) proceeds along standard lines except for the ending, where Vanhal lit on the idea of having the final *forte* chords followed by a *pizzicato* echo.

The **A-major String Quartet, op. 33, no. 2** (Weinmann 5a:A4), published in 1785, is one of Vanhal's late quartets. The main thematic group of the opening movement is virtually a prime example of dramatically logical thematic construction. It opens in a classical period with an antecedent ending in a half-cadence on the dominant, and a consequent ending in a full cadence on the tonic. The beginning of the consequent is then immediately repeated only to congeal after

two bars into a diminished 7th chord – an intensification emphasised by *sforzato* and a fermata to mark the passage's climax. Then, following a bar of transition, the passage comes to an end (0'26 ff.) with a tension-lowering transition to the secondary theme in loosely grouped two-bar units with thematically indistinct garlands of 16th-notes on cadential harmonies. The opening of the secondary theme (1'03 ff.) returns to the consequent of the main theme, but it is harmonically far less stable, and its thematic material melts away in 16th-note figuration and cadential Lombard rhythms, producing an inconspicuous transition to the concluding group. The development section (3'32) begins with the opening bars of the main theme in the dominant. They are then repeated in the minor mode only to give way to a violently modulating development of the motivic fragments common to the main and secondary themes, thereby highlighting their previously latent motivic connections. However, their rhythmic and pitch substance is gradually neutralised into simple repeated notes in even eighths (4'05 ff.). Although the modulating strings of eighth notes continue to play an important role, the rest of the development section is, for the most part, motivically indistinct and leads in spacious harmonies to the entrance of the recapitulation (5'10), which is largely identical to the exposition. After a general pause the recapitulation is followed by a coda of remarkable length by the standards of its day. Here the complete main theme is restated, with the revealing difference that the tension-laden diminished 7th chord has now been watered down into a chromatic passing note in the first violin (7'08).

Much as in the G-major Quartet, the second movement is headed *Arietta I* (A major, 3/4) and *Arietta II* (D major, 3/4) and takes the place of a minuet with trio. Here, too, *Arietta II* is more substantial than is usually the case with the trio section of a minuet. *Arietta I* draws

its motivic substance from the conflict between dynamic 16th-note *cambiata* runs and static quarter-note tonal repetitions. In terms of texture, this contrast is underscored by solo writing in the first violin and chordal writing in the ensemble. In *Arietta II* (2'08 ff.) the ensemble writing almost completely recedes behind the expressive virtuosity of the first violin, with the *cambiata* motif from *Arietta I* occasionally making an appearance.

There now follows the slow movement (*Adagio sostenuto*, E major, 2/4), likewise in sonata form. The main theme, at once expressive and virtuosic in its melodic writing, is repeated with varied embellishments to form the transition (0'37 ff.). In contrast, the secondary theme (1'13 ff.) consists of sequences comprising a one-bar motif whose defining melodic feature – a suspension on the strong beat of the bar – also dominated bars 2 to 4 of the main theme. As a surprise, it ends with a sudden outburst of *forte* (1'37 ff.), which, using the characteristic suspension, leads to remote tonal regions, namely the key of the Neapolitan 6th on G major. The development section (2'16 ff.) upends the prevailing hierarchy of the instruments: while the two violins indulge in extended thematic fragments, usually accenting the suspension that undergirds the main and secondary themes, the viola and cello play *arpeggiated* chords in strings of 32nds. Only at the end (2'47 ff.) does the first violin again take charge in an expansive cadenza touching on the relative minor keys. It leads to the opening of the recapitulation (3'18), where the main theme is further developed while the secondary theme (4'36) is left untouched, apart from being transposed to the tonic. The movement ends in a six-bar coda (5'36 ff.) in which the first violin is given room above a six-four chord to improve a brief lead-in.

Unlike the other works discussed above, Vanhal chose a rondo form for the finale (*Rondo. Allegro molto*,

A major, 2/4). Here we can descry the influence of Joseph Haydn's six op. 33 quartets, published in 1782, four of which have rondo-finales rather than the sonata form that Haydn did not have previously preferred. On the other hand, Vanhal did not avail himself of the second striking innovation of Haydn's op. 33 quartets: namely, his consistent use of the term 'scherzo' for the minuet movement. In this case Vanhal chose a rondo with four episodes and five refrains. Episode I, in A minor and C major (0'38 ff.), contrasts in its texture with the chordal rondo theme by placing rapid 16th-note runs in the first violin. Episode II, in D major (1'39 ff.), introduces a varied motivic texture, compared to the homophonic writing in the refrain and Episode I, by constantly changing the lead voice. Episode III, in E major (2'58 ff.), returns to the virtuosity of the first violin, while Episode IV, in F-sharp minor (4'04 ff.), allows the cello to stand out with rapid 16th-note runs. The final statement of the refrain is followed by a brief affirmative coda (5'15).

The **E-flat major String Quartet** (Weinmann 5a:Es1 1) comes from the last set of six quartets that Vanhal saw into print. It was published in instalments between November 1785 and August 1787, without opus number, by Franz Anton Hoffmeister in Vienna. Contrary to the established norms of the genre and Vanhal's own habits, the work is laid out in only three movements, lacking a minuet. This is yet another indication that he was more inclined to realise his own conceptions than to take Haydn as his guide. The same can also be said of the compositional devices applied in the opening movement (*Allegro con fuoco*, E-flat major, 4/4): rather than stating contrasting themes and developing them with sequence and motivic derivation, the fabric is governed by rhythmic patterns constantly renewed with fresh pitch content and harmonisations. The first and most important of these patterns – a dotted quarter-note + eighth-note

followed by a string of eighths – occurs in one of its forms at the very opening of the movement, thereby forming the main theme. It dominates the opening theme in three recurrences (cloaked in new pitch content at its third recurrence) before giving way to a full-bar syncopated turn of phrase, with which it then alternates until the end of the first thematic group. It also dominates the transition (0'23 ff.), where it is occasionally joined by the syncopated rhythm to create a new motivic unit. The secondary theme (0'54 ff.) now states the syncopated motif in augmentation as a series of two eighth-notes + half note and again two eighths. Its continuation is in turn formed from a combination of syncopated ascent and dotted quarter-note plus eighth (1'07 ff.). As a third figure Vanhal adds rhythmically indistinct strings of 16th-notes of the sort chiefly encountered in sections of thematic instability, e.g. as a *unisono* passage in the transition (0'47) or as parallel 3rds in the first and second violins in the transition (0'47) and the concluding group (1'23). These three figures dominate the entire movement in their respective variants, whether alone or combined. Only in the development section (4'01 ff.) are there brief moments without motivic connections, e.g. above a short pedal point on A-flat (4'08 ff.), which, to be sure, serves only to dramatically prepare cadential formulae leading to C minor using the *cambiatas* from the main theme. Equally important to the dramatic structure is the wholly unique insertion of a passage in sharply reduced tempo and dynamics at the end of the development section (5'01 ff.), which leads harmonically from the prevailing C minor of the development to the dominant B-flat major. Urgent *unisono* eighth-note runs then lead to the recapitulation, whose entrance (5'33) is thereby staged as the climax of the movement.

As in the other quartets discussed above, the second movement (*Adagio*, B-flat major, 3/4) is set in sonata

form and largely dominated by upper-register melodic writing in the first violin. The main theme and the secondary theme (1'18 ff.) derive from a single abstract idea, namely, they both present the notes of their respective tonic triad in a different order and with different forms of embellishment. The only textural and rhythmic-melodic contrast is provided by an *unisono* passage in narrow intervals and dotted rhythm that first occurs at the opening of the transition. Its appearances in the exposition, namely at the end of the main theme (0'37) and the secondary theme (2'08), encompass only one bar each. However, it dominates large parts of the development section (2'29 ff.), forming its climax and destination in a three-bar sequential passage (3'17) before the recapitulation of the main theme begins, albeit in the 'false' subdominant of E-flat major (3'29).

The finale (*Allegro*, 6/8) returns to sonata form and again follows the principle of rhythmically fixed figures with variable pitch content and harmony. The juxtaposition and contrasting combinations of these figures determine the course of the movement. The main theme presents two two-bar shapes: first, a two-fold series of dotted quarter-note plus three eighths, and second, a series of nine even eighth-notes with rests to fill up the bar. They dominate the music to such an extent that their unexpected disappearance takes on the guise of a musical joke or punch line, as when the momentum stops abruptly in the middle of the main theme and a brief after-beat from the first violin blurs into the sudden silence (0'14). In the secondary theme (0'32 ff.) these two shapes merge into a two-bar unit. Only in the concluding group does the rigorous motivic workmanship relax into 16th-note figurations and broken triads in the first violin above supporting chords from the other three strings (1'03 ff.). The development section (1'27 ff.) opens with a short fugato on a variant first heard as part of the

secondary theme (0'41) before it goes on to manipulate the secondary theme in the minor mode (1'43). As in the opening movement, a motivically unrelated interpolation in accelerated tempo (2'05 ff.) leads to the entrance of the recapitulation (2'29), which proceeds along standard lines.

*Bert Hagels*

*Translated by J. Bradford Robinson*

### **Lotus String Quartet**

'Japanese perfection combined with German depth of feeling' – 'Mozart's quartets with Japanese charm' – 'a metamorphosis of natural beauty': Thus the critics' response to the recitals of the Lotus String Quartet. Founded in 1993, the quartet already drew attention a year later by winning the International Chamber Music Competition in Osaka, Japan. This was followed by the Menuhin Prize in London, a prize from the Concorso Internazionale Marcello Viotti and the Premio Paolo Borciani in Italy, where they received an additional award for the best performance of the Luciano Berio piece.

All four musicians received their initial education in Japan. Later their teachers came to include the Melos Quartet, with whom they spent years of training in Stuttgart, and with whose former members they still appear on a regular basis. They also studied with the Amadeus Quartet, Walter Levin of the LaSalle Quartet and Rainer Schmidt of the Hagen Quartet.

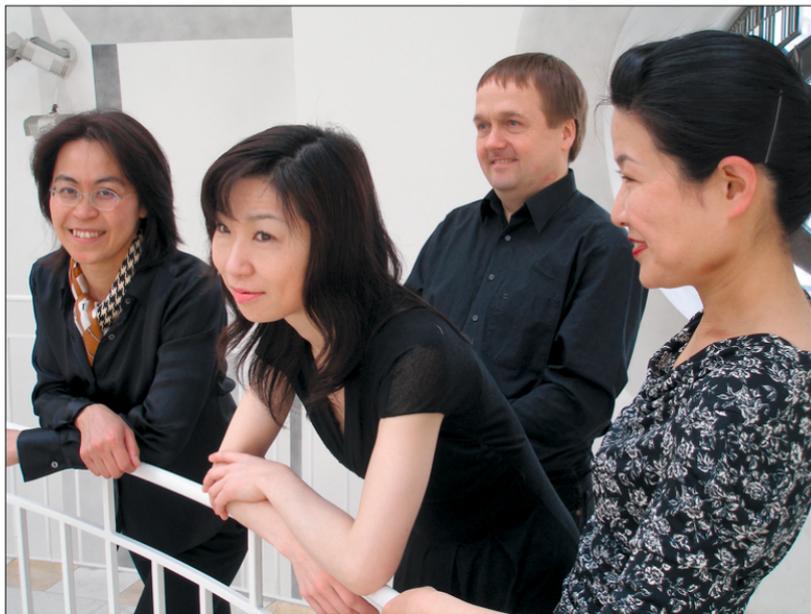
In 2005 the Lotus Quartet were joined by a new member on second violin: the Stuttgart violinist Mathias Neundorf, another award-winning musician from the Melos and Amadeus school. The quartet now benefits from the more than 20 years' experience he has gained in chamber music with his own ensembles, including the Stuttgart String Quartet, which won the Karl Klingler Prize and the Prix de la Presse in Evian in 1982.

Besides their busy concert schedule in Germany (the Berlin Konzerthaus, the Hamburg Musikhalle, the Düsseldorf Tonhalle, and the Stuttgart Liederhalle, among others), the Lotus Quartet make guest appearances in England, Finland, France (Paris Chatelet), Holland, Spain (Palacio Real, Madrid), Switzerland, Liechtenstein, Ireland and Austria. They have also appeared at such major festivals as the Schleswig Holstein Festival,

the Oberstdorf Music Summer, Davos, Cheltenham, Lucerne, the Rheingau Festival, the Würzburg Mozart Festival and Bastad [Sweden]. They regularly tour their native Japan, appearing in all its musical capitals. Since 1998 they have made guest appearances every year in Darmstadt, presenting a complete Beethoven cycle, launching a Schubert cycle in November 2004 and mounting a five-recital series with the ten famous Mozart quartets and the five string quintets (since 2008). Among the leading musicians who have played with the Lotus Quartet are Wolfgang Boettcher, Eduard Brunner, Paul Meyer, Martin Frost, Hermann Voss, Francis Gouton, Peter Buck, Wolfgang Güttler, Konrad Elser, Naoko Yoshino, Noriko Ogawa and Edna Stern.

Though the heart of the Lotus Quartet's repertoire resides in the German classics and the French Impressionists, their recitals also encompass contemporary Japanese composers, such as Toru Takemitsu and Toshio Hosokawa, as well as their European counterparts, Helmut Lachenmann and the masters of the New Viennese School. They have made many live radio and TV recordings with BBC London, Südwestrundfunk, NHK, ZDF and DRS Switzerland. Their first CD, containing Mozart's K. 575 and K. 589 quartets, was released on the Teldec label in 1997, followed in 2000 by a recording with works by the Japanese composers Takemitsu, Nishimura, Hosokawa, Yashiro and Miyoshi. Both CDs received top ratings in fono forum and in Japan. In 2006 they released a CD with the complete string quartets of Robert Schumann that received the top prize for music recordings from the Japanese Agency for Cultural Affairs at the 2006 Festival of the Arts. In June 2011 a complete recording of Beethoven's 'Razumovsky' Quartets was released in Japan, followed a year later by a two-CD set containing Brahms's op. 51 quartets, Schubert's String Quintet [with Peter Buck on cello] and two works by

Anton Webern, likewise rousinglly acclaimed in the Japanese press. In 2013 they issued recordings of Haydn (op. 76, no.2, and op. 20, no.4) and Beethoven (the quartet version of the op. 14 piano sonata) as well as a live recording of a Tokyo recital.



Lotus String Quartet (© M. Groß)

**cpo** 777 475-2