

Zwischen leichter Muse und großer Geste. Zur Klavierkammermusik George Onslows

Thomas Schmidt-Beste

Es sollte auf den ersten Blick einfacher scheinen, über die Klavierkammermusik Onslows zu reden als über die Streichquartette oder Streichquintette – und zwar schon unter dem Aspekt der schieren Masse: Gegen die stolze Zahl von 36 Quartetten und 34 Quintetten wirkt die Anzahl der Werke mit Klavier nachgerade kläglich (siehe Tabelle 1): sechs Violinsonaten, drei Cello- bzw. Bratschensonaten, immerhin zehn Klaviertrios und eine kleine Anzahl größer besetzter Einzelwerke.¹ Die Tatsache, dass diese wenigen Werke aber über doch so viele Gattungen und Besetzungstypen (von der begleiteten Solosonate bis zum groß angelegten Septett) und auch in ihrer Entstehung über einen relativ großen Zeitraum – kaum weniger als ein halbes Jahrhundert – verstreut sind, macht es dennoch schwieriger, das Repertoire in einer umfassenden Gesamtschau fassen zu können. Zu heterogen scheinen auf den ersten Blick die gattungsstilistischen Vorbilder, zu vielfältig die Satztechniken und klanglichen Resultate. Da außer der Dissertation Christiana Nobachs zur Kammermusik insgesamt bislang praktisch keine Literatur zum Repertoire vorliegt,² kann es hier ohnehin nur um einen ersten Eindruck gehen bzw. um die Beleuchtung einzelner Aspekte dieser Musik, die sich zu Lebzeiten des Komponisten doch erheblicher Beliebtheit

¹ Vgl. allgemein Christiana Nobach, *Untersuchungen zu George Onslows Kammermusik*, Kassel 1985; Werkkatalog und thematisches Verzeichnis auf S. 283–376.

² Die Magisterarbeit von Viviane Niaux (Viviane Niaux, *La Musique de chambre avec piano de George Onslow*, Maîtrise de musicologie, Paris IV [Sorbonne], 1986/87) lag mir bei der Abfassung dieses Aufsatzes leider nicht vor.

1. Sonaten				
	Klavier, Violine	D, Es, f	op. 11	1818
	Klavier, Violine	F	op. 15	1819
	Klavier, Violoncello/Klavier, Viola	F, c, A	op. 16	1820
	Klavier, Violine	E	op. 29	1825
	Klavier, Violine	g	op. 31	1826
2. Klaviertrios				
	Klavier, Violine, Violoncello	A, C, g	op. 3	1808
	Klavier, Violine, Violoncello	e, Es, D	op. 14	1818
	Klavier, Violine, Violoncello	d	op. 20	1823
	Klavier, Violine, Violoncello	c	op. 26	1824
	Klavier, Violine, Violoncello	G	op. 27	1824
	Klavier, Violine, Violoncello	f	op. 83	1853
3. Größere Besetzungen				
a. Quintette	Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass	h	op. 70	1846
	Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass	G	op. 76	1848
	Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass	B	op. 79b	1852
b. Sextette	Klavier, Fl., Klar., Horn, Fag., Kontrabass (oder Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass)	Es	op. 30	1825
	Klavier, Fl., Klar., Horn, Fag., Kontrabass	a	op. 77b	1849
c. Septett	Klavier, Fl., Ob., Klar., Horn, Fag., Kontrabass	B	op. 79	1852

Tabelle 1: Die Klavierkammermusik George Onslow

erfreute³ und die auch einen nicht unwesentlichen Beitrag zum klassisch-romantischen Instrumentalstil der Nach-Beethoven-Zeit darstellt. Wie nicht wenige andere Komponisten dieser Epoche (etwa auch Johann Nepomuk Hummel und Louis Spohr) erlebte Onslow in den letzten Jahren eine gewisse Renaissance bei Musikern, Publikum und in der Wissenschaft, und so liegen mittlerweile auch Klavierkammermusikwerke Onslows in zunehmendem Maße in modernen Neuausgaben bzw. Einspielungen⁴ vor, sodass das Gewinnen eines solchen Überblicks leichter und auch nachvollziehbarer geworden ist als das noch vor kurzer Zeit der Fall gewesen wäre.

Wie bereits im Titel angedeutet, soll es also nun darum gehen, trotz aller Vielfalt so etwas wie einen roten Faden zu finden, der den Hörer oder Wissenschaftler in irgendeiner Form durch das Repertoire der Klavierkammermusik führen kann. Und wenn es einen solchen Faden überhaupt gibt, dann lässt er sich vielleicht am besten über einen differenzierenden Vergleich mit dem viel größeren und dominanten Teilrepertoire der Onslow'schen Kammermusik definieren – eben zum Streichquartett und zum Streichquintett. In diesen beiden Gattungen misst sich Onslow, wie Friedhelm Krummacher gezeigt hat, bei aller Liebe zur großen emotionalen thematischen Geste und zur instrumentalen Expressivität (vor allem in den späten Quartetten) doch an der stilistischen Höhe, die die Gattung Streichquartett seit Haydn, spätestens aber seit Beethoven, als Königin der kammermusikalischen Gattungen für sich in

³ „Wohl kein anderer Komponist erreichte mit seiner Kammermusik in der ersten Jahrhunderthälfte eine so weite Verbreitung wie George Onslow.“ Friedhelm Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1: *Die Zeit der Wiener Klassik*, Laaber 2005, S. 438–452 (Von Paris nach Leipzig: George Onslow), hier S. 438. Schumann stellte Onslow unter den Nachfolgern der klassischen Trias Haydn-Mozart-Beethoven zunächst Mendelssohn als ebenbürtig an die Seite, und Onslow fand sowohl im Konzertsaal als auch im Musikschrifttum bis in die 1840er Jahre hinein entsprechende Aufmerksamkeit. Vgl. auch die ausführliche, wiewohl den Komponisten bereits etwas gönnerhaft als „Liebling der Dilettanten“ bezeichnende Würdigung durch Gottfried Wilhelm Fink in *AmZ* 43 (1841), Nr. 31 (4. August), Sp. 606–612.

⁴ Siehe die Diskographie auf der Website der *Association Georges Onslow* (<http://www.georgeonslow.com/discographie-de-george-onslow.html>).

Anspruch nimmt. Auch wenn er, wie Krummacher ebenfalls ausführt, vor den Neuerungen Beethovens und vor der motivischen wie kontrapunktischen Durcharbeitung, die mit dem klassischen Quartettstil doch so eng assoziiert ist, letztlich doch haltmacht: „Schon früh hatte Onslow über eine bunte Palette verfügt, geleitet war er jedoch von der Intention, die Vielfalt der Motive in eine Struktur zu bündeln, die weniger auf Verdichtung als auf Abwechslung bedacht war.“⁵

In den Gattungen der Klavierkammermusik ist der Maßstab von vornherein ein anderer: Nicht das vielzitierte „Gespräch der vier vernünftigen Personen“, das Goethe vom Streichquartett forderte,⁶ ist hier Maß und Ziel. Der klangliche und satztechnische Kontrast zwischen Melodieinstrumenten und Klavier lässt das Augenmerk weniger auf den ‚gearbeiteten‘ Satz als auf die Gegenüberstellung verschiedener Instrumentalfarben und Klangkombinationen fallen. Pate steht hierbei wohl weniger Beethoven als Mozart, dessen Klavierkammermusik (vor allem die dem 19. Jahrhundert wohl vertrauten Klavierquartette und das *Quintett für Klavier und Bläser* KV 452) den Texturwechsel, d. h. den regelmäßigen Dialog zwischen Klavier und Streichern bzw. Klavier und Bläsern, zum Prinzip erhebt. Obwohl Mozart die beiden Sphären ebenso kunstvoll wie abwechslungsreich ineinander wirkt, war er hier seinerseits „weniger auf Verdichtung als auf Abwechslung bedacht“ (in KV 452 noch verstärkt durch die unterschiedlichen Bläserfarben – ein Mittel, das sich, wie noch zu sehen sein wird, auch Onslow zunutze machte).⁷ Die etwas untergeordnete Stellung in der Gattungshierarchie,

⁵ Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, S. 447.

⁶ „Wäre ich in Berlin, so würde ich die Möaserschen Quartettabende selten versäumen. Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.“ Brief von Goethe an Carl Friedrich Zelter, 9. November 1829; ediert in: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799–1832*, hrsg. von Max Hecker, 3 Bde. [...], Bd. 3, Frankfurt a. M. 1987, Band 3, S. 233.

⁷ Vgl. zum Satz in der Mozart’schen Klavierkammermusik allgemein Thomas Schmidt-Beste, *Kammermusik mit Klavier. Die Synthese von konzertantem Stil und ‚vernünftigem Gespräch‘*, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik* (Mozart-Handbuch 2), hrsg. von Matthias Schmidt, Laaber 2006, S. 177–219.

die die Klavierkammermusik im Vergleich zu den Streichquartetten und -quintetten einnimmt, zeigt sich im Übrigen auch daran, dass die letzteren bereits rasch nach ihrer Erstpublikation in Stimmen auch in Partiturform erschienen, um sie dem Studium durch Kenner und Bewunderer zugänglich zu machen.⁸ Die Klavierkammermusik hingegen erschien immer nur in Stimmen (auch der Klavierpart fast immer ohne, wie heute üblich, die Melodieinstrumente im Kleinstich) – was bis zum Erscheinen einer Reihe von jüngeren Neuausgaben die wissenschaftlich-analytische Untersuchung dieser Gattungen außerordentlich erschwert hat.

Ohne im Rahmen eines kurzen Aufsatzes den Beweis hierfür wirklich antreten zu können – vermittelt eines systematischen Vergleichs zwischen Streicher- und Klavierkammermusik – könnte man auch darüber spekulieren, ob Onslow diese Art des etwas lockerer gestrickten Satzes sogar entgegenkam, während er vor der Gattung Quartett eher Respekt hatte. Bezeichnenderweise handelt es sich bei seinem Opus 1 um Streichquintette, nicht Quartette, d. h. ebenfalls um Werke in einer Gattung, die klanglichen Abwechslungsreichtum (durch den Texturwechsel des Geigenpaars mit dem Bratschenpaar) vor Satzdicke stellt; darauf folgen eine Klaviersonate und die *Klaviertrios* op. 3. Auf einige frühe Quartettopera (Opus 4 und Opera 8–10) folgt dann wiederum erst einmal eine Reihe klavierbegleiteter Werke (mit Ausnahme der Einzelgruppe Opus 21), bevor sich der Komponist ab 1832/33 mit Opus 46 wieder an die Gattung Streichquartett herantraute.

Die Trios – nach einer frühen Dreiergruppe (Opus 3 aus dem Jahr 1808) allesamt wiederum als Gruppe zwischen 1818 und 1826 entstanden – zeigen, dass Onslow sich in dieser Art der klangorientierten Textur von Anfang ausgesprochen zuhause fühlte. Dies zeigt etwa die Exposition aus dem Kopfsatz des *Klaviertrios* op. 26 (1824), die sowohl komponistentypische als auch triotypische Elemente aufweist. Geradezu klassisch für die Duo- und Triotextur ist wie erwähnt die doppelte Vor-

⁸ Vgl. Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, S. 439 f.; auch Ludwig Finscher, Gattungen und Besetzungen der Kammermusik, in: *Reclams Kammermusikführer*, hrsg. von Arnold Werner-Jensen u. a., Stuttgart ¹²1997, S. 104.

stellung des Themas im Texturwechsel. Es erscheint hier zunächst im Klavier allein, ohne Begleitung der Streicher, dann von den Streichern praktisch notengetreu wiederholt, nunmehr zu einer Begleitung des Klaviers. Das entspricht vor allem dem reifen Trio-Typus Mozarts (dem der Texturwechsel als Satzprinzip ohnehin sehr am Herzen lag),⁹ während bei Beethoven bereits ab Opus 1 von Anfang an Klavier und Streicher stärker in ein geschlossenes Satzgeflecht integriert werden und die Texturwechsel-Wiederholung eigentlich nur noch in den langsamen Kantabile-Sätzen eine mehr als gelegentliche Rolle spielt. Gleichfalls typisch für das Klaviertrio des 19. Jahrhunderts ist – bei aller kontrapunktischen Verflechtung und bei aller Gleichberechtigung in der thematischen Präsentation und Verarbeitung im Einzelfall – die Dominanz des Klaviers: Nicht nur stellt der Pianist das Thema allein vor, auch in den Überleitungen setzen immer wieder die Streicher aus und das Klavier spielt allein. So auch in Opus 26 in der Modulation und Überleitung zum Seitensatz: Nachdem sich zunächst Klavier und Geige mit den absteigenden Sechzehntelgirlanden abwechseln, übernimmt das Klavier bald allein und vollendet die Modulation. Gewissermaßen zum Ausgleich dürfen die Streicher den Seitensatz zuerst vortragen, wozu das Klavier nur ganz zarte Begleitakkorde spielt. Auch dieser Wechsel zwischen führendem Klavier im Hauptsatz und führenden Streichern im Seitensatz ist seit Mozart ein bewährtes Mittel, um erstens für Abwechslung zu sorgen und zweitens den – in der Regel sanglicheren – Seitensatz denjenigen Instrumenten zu überlassen, die technisch besser in der Lage sind, eine Kantilene zu führen. Die weitere Verarbeitung des Seitensatzes erfolgt dann wieder zunächst im Wechselspiel zwischen Streichern und Klavier – diesmal in deutlich veränderter Wiederholung –, bevor nach einer weiteren virtuosen Klaviersolopassage und einer kurzen kontrapunktischen Episode die Schlussgruppe einsetzt, schön regelmäßig thematisch auf den Hauptsatz aufbauend und wieder in Form einer Wiederholung im Texturwechsel. Der Formteil endet in einem kontrapunktischen Zwiegespräch zwischen Violine und Klavier.

⁹ Vgl. Schmidt-Beste, *Kammermusik mit Klavier*, S. 207–214.

Wie ähnlich Onslow auch in den Duosonaten verfährt, zeigt etwa die *Violoncellosonate* (oder Bratschensonate) op. 16 Nr. 2.¹⁰ Die Grundstimmung dieser c-Moll-Sonate ist bei Weitem nicht so freundlich-ausgeglichener wie die des Trios – der Rezensent der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* beschreibt den Charakter als „leidenschaftlich, [...] etwas trüben, schwermüthigen Ernst hinüberführend, bald zu klagender Melodie, bald zu heftigen Aufwallungen in ungewöhnlichen Figuren und Modulationen.“¹¹ Die Techniken des instrumentalen Satzes hingegen sind prinzipiell ähnlich: Hier beginnt das Cello bzw. die Bratsche mit dem Thema, das Klavier begleitet zunächst. Das Thema selbst ist auch vierteiliger und weiträumiger, sodass erst nach einer ganzen Weile das Klavier allein bleibt; es trägt dann aber das Thema wiederum nahezu originalgetreu vor. Wie Viviane Niaux betont, handelt es sich hierbei (wie auch bei den anderen Werken des Opus 16) keineswegs mehr um eine begleitete Klaviersonate (was im Jahr 1820 auch ein überraschender Archaismus gewesen wäre), sondern um eine echte Duosonate,¹² vergleichbar wiederum eher den späten Violinsonaten Mozarts als etwa den Cellosonaten Beethovens.

Die Art, in der das Klavier den Satz prägt, verweist bei Onslow, anders als eben bei Beethoven, kaum auf einen virtuosen Impetus (obwohl dies bei einem Komponisten, der selber Pianist war, durchaus verständlich gewesen wäre). Die durchgängige Präsenz des Akkordinstruments geht im Gegenteil noch auf die Ursprünge der Gattung zurück: die begleitete Klaviersonate der Mozartzeit, in der entweder ein Melodieinstrument den Satz zur Duosonate oder zwei den Satz zum Trio erweiterten.¹³ Von der ursprünglichen reinen Verdoppelung der

¹⁰ Neuausgabe: George Onslow, *Sonate in c für Viola (oder Violoncello) und Klavier* [op. 16 Nr. 2], hrsg. von Uwe Wegner, Kassel [1972].

¹¹ In: *AmZ* 23 (1821) Nr. 12 (21. März), Sp. 185–189, hier 187.

¹² „Le compositeur rompt à nouveau avec le passéisme de la sonate dite ‚accompagnée‘ et confie aux deux instruments des parties aussi complémentaires qu’indissociables l’une de l’autre.“ Viviane Niaux, *George Onslow. Gentleman compositeur*, Clermont-Ferrand 2003, S. 71.

¹³ Vgl. Basil Smallman, *The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire*, Oxford 1990, S. 5–15.

Melodie- und Bassstimmen des Klaviers durch Violine bzw. Cello ist Onslow zwar denkbar weit entfernt; aber selbst noch das allerletzte Trio (op. 83, ein Spätwerk aus dem Jahr 1853) hält am Prinzip ‚Klavier plus‘ im Grunde noch fest. Auch hier beginnt in drei von vier Sätzen das Klavier allein, das thematische Material wird erst dann in den Streichern aufgenommen und variiert (mit Klavierbegleitung) wiederholt. Das Werk ist zwar insgesamt größer angelegt und gewichtiger als die frühen Trios, was sich nicht nur in den erweiterten Dimensionen, sondern wohl auch in Satzbezeichnungen wie Allegro patetico und Adagio grandioso niederschlägt, und der Klaviersatz ist reicher, virtuoser; das Satzprinzip bleibt aber das Mozart'sche, auch insofern als sich eine vergleichsweise lockere, dialogische Reihung nur gelegentlich motivisch bzw. satztechnisch steigernd verdichtet.

Soviel zum Gattungstypischen – was aber ist an den Werken typisch Onslow? Zunächst ist es, wie bereits angedeutet, wohl erlaubt zu sagen, dass das ‚locker Gestrickte‘, das den Triostil des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Vergleich zum Quartettstil generell sowieso prägt, der Schreibweise des Komponisten ungemein entgegenkam; und auch der Klavierstil, den er offenkundig bevorzugte, ist mehr ein Ensemblestil als ein Solostil, entspricht somit dem kammermusikalischen Gestus der Trios perfekt. Der Satz ist nachgerade klassisch-schlank – am Anfang, wenn das Klavier alleine spielt, ist er zwar drei- oder vierstimmig, aber trotzdem sehr transparent; und im Ensemblespiel wird selbst die Zweistimmigkeit nur sehr selten überschritten. Vor allem die Solopassagen, aber auch die Dialogpassagen mit der Violine sind durchaus nicht ohne technischen Anspruch, aber nicht in extrovertierter, auftrumpfender Virtuosität, sondern mehr perlend-fließend: konzertant allenfalls im Sinne der Mozart'schen Klavierkonzerte oder der Haydn'schen Klaviersonaten, nicht aber der Werke Beethovens, Johann Nepomuk Hummels, Carl Czernys oder Muzio Clementis, geschweige denn der zeitgenössischen Pariser Virtuosenschule (Henri Herz, Friedrich Kalkbrenner etc.). So trifft der Rezensent der *AmZ*, der 1821 die *Cellosonaten* op. 16 rezensiert, sich aber anfangs zu Onslows Kammermusikstil im Allgemeinen äußert, zumindest in dieser Hinsicht den Nagel auf den Kopf, wenn er schreibt:

Sollten wir diesen Geist für die, welche ihn noch gar nicht kennen, durch (freylich hinkenden) Vergleich etwas näher bezeichnen: so wüssten wir das nicht besser zu machen, als wenn wir sagten: Lebte Joseph Haydn, wäre jetzt jung, und hätte sich mithin jetzt gebildet, so würde, glauben wir, sein Geist sich ohngefähr so zeigen.¹⁴

Auch zum Klavierstil Onslows hat der Autor der *AmZ* eine Meinung – die allerdings angesichts von dessen nicht-virtuosen, ‚generischen‘ Charakters eher skeptisch ausfällt:

Was nun aber im Einzelnen die Behandlungsart des Pianoforte anlangt, und die Weise, wie Hr. O., gewissermassen schon in jenen Klavier-Trios, noch mehr aber hier, in diesen Sonaten, von Seiten der Technik und des Mechanischen für diess Instrument geschrieben hat, so müssen wir bemerken: er betrachtet es als Stellvertreter fast aller, mithin und vorzüglich auch der Bogen-Instrumente; weshalb denn auch diese Werke im Wesentlichen wie Quartette gearbeitet sind, die Klavierstimme auf einem vorzüglich guten Instrumente und mit eben so viel Mannichfaltigkeit, als Delicatesse des Vortrags ausgeführt werden muss, auch viele Figuren, Lagen und Wendungen mehr violin-, als eigentlich klaviermässig zu nennen sind: und eben darum fällt es auch geübten Klavierspielern schwer, sie gehörig, wie sie gemeynt sind, auszuführen.¹⁵

Das scheint zwar doch etwas übertrieben – immerhin sind die Begleit- und Spielfiguren, vor allem die Arpeggien, in den verarbeitenden Passagen doch in erheblichem Maße klavieristisch erfunden, d. h. auf anderen Instrumenten so nicht denkbar; und Onslows Fähigkeiten als Pianist waren, obwohl er kein Virtuose im engeren Sinne war, doch ausreichend, um einen idiomatischen Klaviersatz zu verfassen. Dennoch: Der Rezensent hat insoweit Recht, als selbst das reine Figurenwerk, in dem ein spezifischer Instrumentenstil wohl am deutlichsten in Erscheinung tritt, immer wieder (identisch oder nur leicht abgewandelt) im Texturwechsel zwischen Klavier und Melodieinstrument hin- und herpendelt – also vom Komponisten wohl schon im Hinblick auf diese doppelte Verwendung erfunden werden musste. Im Vergleich zu den von

¹⁴ In: *AmZ* 23 (1821), Nr. 12 (21. März), Sp. 186.

¹⁵ Ebd., Sp. 186 f.

Klaviervirtuosen primär und genuin für ihr Instrument verfassten Kammermusikwerken – etwa denen von Hummel, Czerny, Friedrich Kalkbrenner – ist der Satz in der Tat etwas weniger idiomatisch, mehr allgemein. Dafür ist er in der Regel auch leichter zu spielen als die konzertanten Klavierparts der genannten Komponisten.

Wie vergleichsweise flexibel Onslow seinen Klavierkammermusikstil selbst offenbar empfand, zeigt vor allem die Praxis der Bearbeitungen und Alternativbesetzungen: An diesen wird vielleicht sogar noch besser als an den Originalwerken offenbar, was generisch war (und somit den Bearbeitungsprozess unverändert überstehen durfte) und was spezifisch (und damit verändert werden musste). Daher soll hier auch die größere Aufmerksamkeit der Untersuchung von Klavierkammermusikwerken gelten, die entweder bearbeitet wurden oder selbst Bearbeitungen sind. Tabelle 2 ist eine Liste solcher mehrfach verwerteten Werke – und man sieht, dass vor allem in der klavierbegleiteten Kammermusik fast kein Werk existiert, das nicht entweder Ausgangspunkt oder Endresultat einer solchen Bearbeitung gewesen wäre. Die Cellosonaten liegen, wie erwähnt, auch als Bratschensonaten vor, und alle großen Besetzungen existieren ebenfalls in jeweils zwei Fassungen: Das *Klavier-Bläser-Sextett* op. 30 als Klavier-Streicher-Sextett, das *Bläser-Streicher-Nonett* op. 77 als *Klavier-Bläser-Sextett* op. 77b sowie das *Klavier-Bläser-Septett* op. 79 als *Klavierquintett* op. 79b.

Beides – sowohl das Arrangement eines Werkes für eine andere Besetzung als auch die von vornherein intendierte oder zumindest konzedierte alternative Ausführung eines Werkes in mehr als einer Ensemblekonstellation – war in der Kammermusikpublizistik der Zeit gang und gäbe. Bezeichnend ist allerdings, dass Onslow einzig das Streichquartett von dieser Praxis ausnahm, während er immerhin (was dann doch relativ ungewöhnlich ist) seine Streichquintette ebenfalls in Alternativbesetzung publizierte, d. h. also entweder mit zwei Celli oder mit zwei Bratschen, teilweise sogar mit Bratsche, Cello oder Kontrabass. Kein einziges Originalquartett existiert in einer Bearbeitung für eine andere Besetzung – was indirekt den Vorwurf des Rezensenten der *AmZ* zu bestätigen scheint, Onslow hätte sowieso immer in den Kategorien des stimmigen Streichersatzes gedacht. Dies ist zwar wie erwähnt übertrieben; gleichwohl gibt zu denken, dass Onslow seinen eigenen Klaviersatz offenkun-

Zwischen leichter Muse und großer Geste

Originalbesetzung		Bearbeitung/Alternativbesetzung	
Klaviertrios	op. 14	Streichquartette	op. 36
Violoncellosonaten	op. 16	auch als Bratschensonaten	
Klavier-Bläser-Sextett (Klavier, Fl., Klar., Horn, Fag., Kontrabass)	op. 30	auch als Klavier-Streicher- Sextett (Klavier, Fl., Klar., Horn, Fag., Kontrabass)	
Streichquintett	op. 32	Sinfonie Nr. 3	o. op.
Sinfonie Nr. 4	op. 71	Klavierquintett	op. 76
Bläser-Streicher-Nonett (Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Fl., Ob., Klar., Horn, Fag.)	op. 77	Klavier-Bläser-Sextett (Klavier, Fl., Klar., Horn, Fag., Kontrabass)	op. 77b
Klavier-Bläser-Septett (Klavier, Fl., Ob., Klar., Horn, Fag., Kontrabass)	op. 79	Klavierquintett (Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass)	op. 79b

Tabelle 2: Bearbeitungen und Alternativbesetzungen eigener Werke

dig nicht als so spezifisch ansah, dass nicht auch dieser einer Uminstrumentierung unterworfen werden konnte. So erschienen die 1818 entstandenen Trios des op. 14 zehn Jahre später als *quatuors tiré de l'œuvre 14 de trios* op. 36 (1828). Umgekehrt war das sprichwörtliche „Gespräch der vier vernünftigen Personen“ in den original für Streichquartett komponierten Werken selbst für den flexiblen Onslow wohl spezifisch genug – was umso bezeichnender ist, als sich die Arrangierpraxis des Komponisten ansonsten sogar über die im 19. Jahrhundert sonst eher weniger durchlässige Grenze zwischen Kammermusik und Orchestermusik hinweg erstreckt: Aus der *Vierten Sinfonie* op. 71 wurde das *Klavierquintett* op. 76 – das *Gran Quintetto* – und umgekehrt hatte der Komponist schon vorher sein *Streichquintett* op. 32 zur *Dritten Sinfonie* erweitert.

Was unternahm Onslow nun, um seine Musik den ja doch andersartigen satztechnischen Erfordernissen der Zielgattung anzupassen? Die Alternativbesetzung Cello-Bratsche ist da noch vergleichsweise unverfänglich, da sich außer Klangfarbe und Oktavlage wenig ändert, die satztechnischen Gattungskonventionen somit unberührt bleiben und das „Trübe, Schwermüthige“, das der Rezensent der *AmZ* der Komposition attestiert hatte, auch dem Charakter der Bratsche angemessen scheint. Die Stücke stellen ferner auch eine willkommene Erweiterung des nicht übermäßig üppigen Bratschensonaten-Repertoires im 19. Jahrhundert dar. Problematischer erscheinen da schon die Streichquartett-Arrangements der Klaviertrios – weniger aufgrund satztechnischer Probleme, die angesichts der erwähnten Transparenz und Tendenz zur Zweistimmigkeit im Klaviersatz kaum ins Gewicht fallen, als vielmehr aufgrund der herausgearbeiteten Gattungskonventionen der klavierbegleiteten Kammermusik: Themenwiederholungen im Texturwechsel, die ihr Interesse in erster Linie aus dem Klangkontrast zweier getrennter Sphären beziehen, fallen im Streichquartett weitgehend weg, zumal hier der das Streichquintett prägende Texturkontrast zwischen Geigenpaar und entweder Bratschenpaar oder Cellopaar fehlt.

Im Bereich der Klavierkammermusik fällt danach zunächst vor allem ein Arrangement auf: das der *Vierten Sinfonie* op. 71 zum *Klavierquintett* op. 76.¹⁶ Der sinfonische Ursprung macht sich hier von Anfang an vor allem im Tonfall bemerkbar: Wenig ist zu spüren von der Leichtigkeit und Transparenz, die wir in den meisten der bisher behandelten Werke angetroffen hatten. Stattdessen steht einem sehr reichen Klaviersatz ein meist ebenso dicht gefügtes Streicherensemble gegenüber, was nicht weiter überrascht, denn beide zusammen mussten ein ganzes Orchester ersetzen. Durch und durch sinfonisch ist gleich die (in genuinen Kammermusikwerken ohnehin seltene) langsame Einleitung zum Kopfsatz, im Tutti mit Akkordschlägen und Tremoli in Klavier und Streichern. Im weiteren Verlauf ist dann vor allem bemerkenswert, wie raffiniert Onslow die Orchestertextur in eine durchaus genuin wirkende

¹⁶ Die Quintettversion liegt in einer praktischen Neuausgabe vor (hrsg. von Walter Wollenweber, Gräffelfing 1999).

Gruppentextur Klavier-Streicher umbaut: Die ersten 16 Takte des Kopfsatz-Allegro sind ganz standardmäßig erst acht Takte Klavier-Solo, dann acht Takte Wiederholung des Materials im Streichersatz. Auch im weiteren Verlauf erscheint diese Konstellation immer wieder: Der Seitensatz etwa erscheint ebenfalls erwartungsgemäß erst in der ersten Violine, dann im Klavier; eine A-Dur-Scheinreprise des Klaviers in der Durchführung (ab T. 150) wird von den Streichern in B-Dur beantwortet; und in der tatsächlichen Reprise sind (auch dies schon von Mozart bekannt) die Rollen vertauscht (ebenso wie die Reihenfolge von Hauptsatz und Seitensatz), und die Streicher beginnen. In den verarbeitenden Passagen dominiert das Klavier klanglich stark, in oft konzertantem und vor allem sehr dickem Satz. Die Streicher hingegen entfalten sich gattungstypisch in aufgelockertem, alternierendem oder pseudo-polypho-nem Dialog, der aber in Steigerungspassagen in seinerseits sehr pralle Tuttis mit Tremoli und Doppelgriffen mündet (worin sich dann doch wieder der sinfonische Ursprung zu erkennen gibt).

Lockerer gefügt ist das Scherzo mit doppeltem Trio (ABA'B'A''), wie auch das der Sinfonie, wiewohl auch hier mit klarer Rollenverteilung; das Trio vollzieht sich dagegen in vollständig ausdifferenzierter motivischer Interaktion zwischen Violine, Viola, Cello und den beiden getrennt agierenden Klavierhänden. Im langsamen Satz (einer *Romanza*) und dem Finale dominieren wieder die dialogischen Gruppentexturen, in der Romanza vor allem in der Konstellation Melodieinstrument mit Klavierbegleitung gegen Klaviersolo, im Finale mit dem programmatischen Titel *Le coup de vent* (Der Windstoß) zunächst in geradezu Mendelssohn'schen huschend-windigen Tremoli und raschen Läufen des Klaviers und der hohen Streicher, abwechselnd oder auch gleichzeitig. Der Kontrabass übernimmt weitgehend stützende Bassfunktion, was seinerseits das Cello, von dieser Aufgabe entbunden, für die hohe Tenorlage frei macht, was auch reichlich ausgenutzt wird (etwa im Thema der Romanza). Wir haben es hier also insgesamt mit einem Fall zu tun, bei dem das Modell einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Bearbeitung gehabt hat, insofern als die formale Anlage, die Klanglichkeit und überhaupt die extrovertiert-konzertante Art, in der sich das Werk dem Hörer präsentiert, doch anders ist als bei den ‚normalen‘ Kompositionen Onslows für diese Besetzung. Andererseits ist der Kom-

ponist doch erstaunlich geschickt darin, aus der Sinfonie ein Stück zu machen, das nicht wie eine Bearbeitung klingt, sondern wie eine Originalkomposition, mit allen idiomatischen Elementen der Klavierkammermusik.

Hierzu bezog der Komponist auch ganz explizit Stellung. Sein Verleger Kistner hatte sich (in einem nicht erhaltenen Brief) offenbar darüber beschwert, dass Onslow ihm mit Opus 76 ein nicht originales Werk untergeschoben hatte (zumal mit neuer Opuszahl). Onslow antwortet am 6. Dezember 1849 leicht indigniert:

Je ne puis pas comprendre que la critique ait pu vous atteindre parce que le titre n'indique pas que les deux ouvrages ont la même origine. Je n'ai pas fait pour éviter l'espèce de répugnance que les amateurs ont ordinairement pour la musique simplement *arrangée*. Mais ceci n'était pas le cas. J'ai, il est vrai, pris les motifs de ma 4e symphonie pour composer mon quintuor, mais j'ai fait des changements que personne que moi n'eut osé se permettre. J'ai mis dans la partie de piano des passages qui ne seraient pas exécutables pour un orchestre et en entendant cet ouvrage, il est impossible de se douter qu'il n'est pas original. J'ai fait de même pour mes op. 77 (nonetto) et 79 (setteto). Le premier pour instruments à vent et *archet*, le [deuxième] pour piano et instruments à vent ou à archet *ad libitum*. Certes, il vous est avantageux de pouvoir offrir aux amateurs une composition créée avec l'intention de la présenter sous une double combinaison. Un quintette ne demande pas comme une symphonie le concours d'un grand nombre d'exécutants et l'on est bien aise d'en connaître l'effet. Je ferai la même observation sur mes op. 77 et 79. Tous ont eu le plus grand succès à Paris, et les différences qui existent entre les deux compositions ne pouvaient provenir que de la main de l'auteur lui-même qui ne les eut pas dédiés à deux personnes différentes si chacune n'avait eu son caractère particulier. Au reste, pour éviter de nouvelles critiques à cet égard, je vous proposerai de mettre sur le titre du nonetto op. 77 et sur le titre du sextuor op. 77(bis) et de les publier en même temps.¹⁷

Onslow betrachtete seine Arrangements also ganz deutlich als eigene Werke, die zwar auf dasselbe musikalische Material zurückgingen, aber

¹⁷ Zit. nach Niaux, *George Onslow*, S. 381; vgl. ebd., S. 219 f.

faktisch neu komponiert seien (wozu logischerweise auch nur der Komponist selbst imstande sei) – sodass gar nicht hörbar sei, dass es sich nicht um Originale handele. Bezeichnenderweise hebt er dabei spezifisch auf die idiomatische Faktur des Klavierparts ab.

Die groß besetzten Werke für Klavier und Bläserensemble – Opus 77b und 79 – stehen sehr deutlich am Übergang zwischen anspruchsvoller, ernster Kammermusik und der leichteren Muse. Allein schon die Besetzung mit Bläserensemble rückt die Werke in die Nähe der Freiluftmusik, das heißt in die Tradition des Divertimento, der Serenade, des Notturmo, der Cassation, überhaupt der Harmoniemusik.¹⁸ Großmeister und Vorbild dieser Tradition war auch für das 19. Jahrhundert Mozart; für Onslow in diesem Bereich sicher von noch größerer Bedeutung ist aber das Vorbild Anton Reichas, des aus Böhmen nach Paris emigrierten Musikers, der Onslow dort im Jahr 1808 sogar kurzzeitig Kompositionsunterricht erteilte.¹⁹ Reicha schrieb 25 Bläserquintette,²⁰ und ihm kommt wohl nach Mozart überhaupt das Verdienst zu, die mehrsätzig Komposition für Bläserensemble von der primär zur Unterhaltung bestimmten Harmoniemusik auf das Niveau anspruchsvoller Komposition gehoben zu haben, zumal ihm, was sich auch an den Stücken sehr deutlich zeigt, in Paris mit dem *Quintuor Reicha* ein technisch und musikalisch enorm

¹⁸ Vgl. zum Verhältnis zwischen Harmoniemusik und Bläserkammermusik Ursula Kramer, Gattungsprobleme am Beispiel der Kammermusik für Bläserensembles, in: *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kristina Pfarr und Karl Böhrer, Mainz 1998 (Schloß Engers. Colloquia zur Kammermusik 1), S. 49–65; auch dies., Harmoniemusik – Streichquartett – Bläserquintett. Anmerkungen zum Gattungsgefüge der Kammermusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik. XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 20. bis 23. Mai 2004*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky, Augsburg und Michaelstein 2006 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 71), S. 135–148.

¹⁹ Vgl. Niaux, *George Onslow*, S. 53–56.

²⁰ Einige Quintette liegen mittlerweile in Partitur-Neuausgaben vor, z. B. Anton Reicha, *Tre quintetti per stromenti da fiato* [op. 88/3, op. 91/9 und op. 91/11], hrsg. von Jan Racek, Rudolf Hertl und Václav Smetáček, Prag 1957 (*Musica Antiqua Bohemica*, 33). Eine Gesamteinspielung durch das Albert-Schweitzer-Quintett erschien 1986–1989 beim Label Capriccio (Nr. 999022–999030, 999043).

leistungsfähiges Virtuosenensemble (Joseph Guillon, Flöte; Gustav Vogt, Oboe; Jacques-Jules Bouffil, Klarinette; Louis-François Dauprat, Horn; Antoine Henry, Fagott) zur Verfügung stand. Den Werken war zwar gerade aufgrund ihres hohen technischen wie intellektuellen Anspruchs nur ein kurzer Ruhm beschieden, aber in den Jahren um 1820, in denen sich auch Onslow in Paris aufhielt, standen sie im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses.²¹

Die musikalischen Ambitionen Reichas zeigen sich schon an Äußerlichkeiten: Während die Serenade – selbst in ihren eindrucksvollsten Ausprägungen, etwa in Mozarts *Gran Partita* KV 361, letztlich auch noch in Beethovens *Septett* op. 20 oder in Schuberts *Oktett* D. 803 – meist aus fünf oder sechs, aber bisweilen auch bis zu sieben oder acht Sätzen besteht, mit einem Schwerpunkt auf stilisierten Tanzsätzen, sind die Bläserquintette durchweg viersätzig, entsprechen also dem Standard der anspruchsvollen Instrumentalkomposition. Auch der Tanzsatz heißt zwar nach wie vor durchgängig Minuetto, nimmt aber mehr und mehr die Züge eines klassischen Scherzo an. Klanglich und satztechnisch kann Reicha dennoch die Serenaden-Herkunft seines Bläsersatzes nicht vollständig verleugnen – die Werke nehmen erkennbar eine Zwischenposition ein. Auf der einen Seite steht der Harmoniemusik-Satz mit vollem Ensembleklang, mit Parallelführung von Instrumentenpaaren und eingängiger Melodik; dem gegenüber steht die Pariser Tradition der virtuos- en Bläserkonzertante, mit ausführlichen Soli vor allem der hohen Instrumente (Flöte, Oboe und Klarinette).²² Diesen beiden Traditionssträngen setzt Reicha aber auch immer wieder stärker kammermusikalische Elemente entgegen, mit stärkerer Differenzierung der Stimmungen und der Satztechnik; in letzterer macht sich der auch schon von den Zeitgenossen vielfach kommentierte Hang des Musiktheoretikers Reicha zum Kontrapunkt bemerkbar. So bricht in Opus 91 Nr. 1 in den unbe-

²¹ Vgl. Olga Šotolová, *Antonín Reicha*, übers. von Deryck Viney, Prag 1990, S. 49 f.; auch Ludwig Finscher und Renate Groth, Anton Reicha, in: *MGG*², Personenteil Bd. 13, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 1454–1470.

²² Vgl. Kramer, *Gattungsprobleme*, S. 58–62; dies., *Harmoniemusik – Streichquartett – Bläserquintett*, S. 143–147.

kümmert-frischen Hauptsatz unvermittelt eine Moll-Episode ein, das zweite Thema erscheint von Anfang an in fugierter Form. In Opus 88 Nr. 3 folgt auf eine vollstimmige Harmoniemusik-Einleitung ein konzertant-dialogisches Allegro assai, mit den Hauptrollen vor allem in der Flöten und Oboe (die den Hauptsatz in Texturwechsel-Wiederholung präsentieren); die Durchführung ist dafür reiner Kontrapunkt. Im langsamen Satz kommen Klarinette und Horn stärker zur Geltung; das Minuetto ist gattungstypisch kleinteilig-motorisch und steht (mit vielen parallel geführten Passagen in Terzen, Sexten und Oktaven) der Serenade erwartungsgemäß am nächsten, bevor ein durchweg konzertant gearbeitetes Finale das Werk beschließt.

Auf dieser Grundlage also sind die Werke Onslows für Bläserensemble zu verstehen, viele äußere Merkmale sind auch direkt übernommen – am deutlichsten die erneute Viersätzigkeit mit praktisch identischen Satzcharakteren und Formen. Immerhin erschien die erste diesbezügliche Komposition Onslows, das *Sextett* op. 30, bereits 1825 in Paris und damit nicht nur zu Lebzeiten des 1836 verstorbenen Lehrers, sondern auch nur wenige Jahre nach dessen Quintettreihen. Dennoch vollzog der jüngere Komponist in fast allen seinen groß besetzten Kammermusikwerken mit Bläsern einen Schritt von fundamentaler Bedeutung, den Reicha nicht gegangen war: Abgesehen von dem *Quintett* op. 81 von 1852, das die Besetzung Reichas unmittelbar aufgreift und gewissermaßen als ein nostalgischer Verweis auf die Werke des Lehrers verstanden werden kann, sowie dem *Nonett* op. 77 für gemischte Streicher-Bläser-Besetzung von 1849, das in der Tradition ähnlich besetzter Kompositionen Beethovens, Schuberts und Louis Spohrs steht, verwendet Onslow durchgängig ein Klavier. Schon in Opus 30 löst er eben durch diese Besetzung die Gattung endgültig von ihrer Freiluft-Serenaden-Tradition los,²³ denn das Klavier ist schon aus Gründen der mangelnden Trans-

²³ Zur Zwischenstellung der Harmoniemusik zwischen Freiluftmusik und Kammermusik vgl. Achim Hofer, Zum Begriff Harmoniemusik, in: *Zur Harmoniemusik und ihrer Geschichte*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kristina Pfarr und Karl Böhrmer, Mainz 1999 (Schloß Engers. Colloquia zur Kammermusik), S. 1–16, bes. 14 f.

portfähigkeit, mehr aber noch in klanglicher Hinsicht das quintessenzielle ‚Innenrauminstrument‘.²⁴ Auch wenn der Harmoniemusik-Tonfall in allen diesen Werken nicht vollständig verschwindet – das verhindert schon der Bläserklang – so ist doch allein dadurch der kammermusikalische Gestus im Vergleich zu den reinen Bläserwerken (etwa Reichas) oder auch zu den Bläser-Streicher-Werken (etwa Beethovens oder Schuberts) unverkennbar. Man könnte auch sagen: Die Serenade hält Einzug in den Salon.

Onslow hatte hier nicht viele Vorbilder, auf die er zurückgreifen konnte – vor ihm hatten nur Mozart in seinem *Klavier-Bläser-Quintett* KV 452, Beethoven in seinem direkt darauf reagierenden Opus 16 und einige wenige Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts diese Kombination erprobt (teils auch mit gemischtem Streicher-Bläser-Satz statt reinem Bläsersatz zum Klavier):²⁵ Hierzu zählen Louis Spohrs *Quintett* op. 52 (1820) und sein *Septett* op. 147 (1853),²⁶ zwei Septette von Johann Nepomuk Hummel (op. 74 von 1816 sowie das *Septett militaire* op. 114 von 1829/30),²⁷ ein Sextett und ein Septett von Ignaz Moscheles (op. 35 und op. 88)²⁸ sowie eine ganze Reihe von Kompositionen

²⁴ Vgl. Kramer, Gattungsprobleme, S. 52 f., die zu Recht gegen eine allzu umstandslose Gleichsetzung von Bläserkammermusik mit Harmoniemusik (sprich: Unterhaltungsmusik tendenziell niederen ästhetischen Ranges) argumentiert. Gleichwohl ist die Entscheidung für eine Besetzung mit Klavier ein wesentlicher Schritt, da sich hiermit die Frage nach dem Gattungskontext von vornherein ganz anders stellt. Dies gilt auch schon für Mozarts KV 452 im Vergleich zu seinen Bläserserenaden; vgl. Schmidt-Beste, Kammermusik mit Klavier, S. 186–193.

²⁵ Vgl. auch Basil Smallman und Christiana Nobach, Klavierkammermusik, in: *MGG*², Sachteil Bd. 5, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 326–346; Hartmut Schick, Septett, ebd., Sachteil Bd. 8, 1998, Sp. 1250–1254.

²⁶ *Quintett* op. 52 für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott (1820); *Septett* op. 147 für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn, Fagott, Violine und Cello (1853).

²⁷ *Septett* op. 74 für Klavier, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Cello und Kontrabass (1816); *Septett militaire* op. 114 für Klavier, Flöte, Violine, Klarinette, Cello, Trompete und Kontrabass (1829/30).

²⁸ *Sextett* op. 35 für Klavier, Violine, Flöte, zwei Hörner und Cello (1815); *Septett* op. 88 für Klavier, Violine, Viola, Klarinette, Horn, Cello und Kontrabass (1832/33).

Friedrich Kalkbrenners.²⁹ Wie in vielen dieser Werke auch geschehen, verwendet Onslow zusätzlich zu den Bläsern und dem Klavier einen Kontrabass – eine ebenfalls der Serenadentradition des 18. Jahrhunderts entstammende Gewohnheit, große Bläserensembles durch ein Sechzehnfußinstrument zu unterfüttern (das im Bläserensemble selbst nicht zur Verfügung stand). So wie also im Bläser-Streicher-Ensemble (etwa bei Beethoven und Schubert) die Streichergruppe gegen die Bläsergruppe steht – beide zusammengehalten durch das Fundament des Kontrabasses –, so tritt in allen genannten Werken das Klavier dem Bläserensemble gegenüber. Die Bläser eröffnen dem Komponisten aber (anders als der homogene Streichersatz im Klavierquartett oder -quintett) weitreichende klangliche Möglichkeiten, allemal wenn die Bläser so eigenständig-konzertierend behandelt werden wie bei Reicha. Was die Rolle des Klaviers betrifft, so stehen erneut stark von der Virtuosität geprägte Werke (etwa die Hummels – vor allem sein Opus 74 – und Kalkbrenners) solchen gegenüber, in denen das Instrument intimer und differenzierter gehandhabt wird – so bei Spohr und eben auch bei Onslow. Das Klavier spielt zwar fast durchgehend, drängt sich aber nur selten konzertant in den Vordergrund.

Was die Bläser betrifft, so ist der geschlossene Bläser-Ensemblesatz der Freiluftmusik, der schon bei Reicha keine wesentliche Rolle mehr spielt, hier noch weiter zurückgedrängt. Wohl nicht zuletzt aus Gründen der Klangbalance stellt Onslow dem Klavier oft nur einzelne Melodieinstrumente oder allenfalls ein Paar gegenüber. Im Kopfsatz von Opus 79³⁰ tritt gleich am Anfang (nach einer kurzen Introduction mit Beteiligung aller Instrumente) zuerst die Klarinette solistisch auf, dann die Oboe, dann wieder die Klarinette, dann die Flöte, etwas später auch das Fagott (erst in der Schlussgruppe, die traditionsgemäß die Thematik des Hauptsatzes aufgreift, erscheint auch das Horn thematisch). Die

²⁹ *Septett* op. 15 für Klavier, zwei Hörner und Streichquartett (1814); *Septett* op. 132 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Cello und Kontrabass (1835); *Sextett* op. 135 für Klavier, zwei Hörner, Fagott, Cello und Kontrabass (1838); *Quintett* op. 81 für Klavier, Klarinette, Horn, Cello und Kontrabass (1817).

³⁰ Ediirt (ohne Angabe eines Herausgebers) in Partitur und Stimmen bei Phylloscopus Publications (Lancaster 1998).

Parallelführung der Bläser tritt weitgehend in den Hintergrund – Terz- und Sextparallelen (Markenzeichen der Serenade der Mozartzeit) fehlen fast völlig, und die Oktavkoppel beschränkt sich auf gelegentliche Standardkombinationen wie Flöte plus Klarinette und Oboe plus Horn (der Einsatzumfang dieses Mittels entspricht in etwa dem Reichas). Der Seitensatz erscheint dann zunächst im Klavier allein (in ziemlich großem Stil, über 17 Takte hinweg), nur begleitet von den Bassinstrumenten Fagott und Kontrabass. Typische Elemente des Klavierkammermusiksatzes sind nurmehr in abgeschwächter Form zu finden: Der Texturwechsel zwischen Klavier und Melodieinstrumenten spielt eine gewisse Rolle, sowohl großräumig – wie in der Präsentation des Seitensatzes erst im Klavier und dann in den Bläsern – als auch im kurzgliedrigen Wechsel wie in der Überleitung dahin; er hat aber durch die Aufspaltung des Bläsersatzes in Solostimmen nicht die bestimmende Kraft wie in früheren Werken. Der Klaviersatz selbst ist wiederum technisch zwar anspruchsvoll, aber in Diensten des Ensembles: als Gruppentexturpartner oder Kontrapunktpartner in Verarbeitungspassagen, mit die Solobläser untermalenden Spielfiguren (wie etwa in der Wiederholung des Seitensatzes durch die Bläser, T. 72 ff., oder auch über weite Teile der Durchführung, T. 126–169). Der aufgeregte Triolengestus des Scherzos (einmal mehr mit dem Klavier an zweiter Stelle) und die klavierbegleitete Hornkantilene im langsamen Satz fallen kaum aus dem Rahmen, wiewohl in letzterem dann zur Abwechslung doch das Klavier sehr konzertant hervortritt.

Eine weitere für die Charakteristik von Onslows Klavierkammermusik interessante Bearbeitung ist schließlich das zum *Klaviersextett* op. 77b gewandelte *Nonett* op. 77³¹ – eigentlich handelt es sich bei dem Arrangement sogar mehr um ein Klavier-Bläser-Quintett als um ein echtes Sextett in gemischter Besetzung, da der Kontrabass eine ausgesprochen untergeordnete Rolle spielt (und ja auch, wie erwähnt, in einem Bläsersatz nicht fehl am Platze wäre). Naheliegend und in der Literatur bisher

³¹ Eine Partitur der originalen Nonettfassung ist (ohne Angabe eines Herausgebers) im Verlag Phylloscopus Publications (Lancaster 1993) erschienen, die Klavierfassung Opus 77b, hrsg. von Jörg Sebastian Schmidt, Paris 1972 (*Le Pupitre*, 43).

auch so beschrieben³² wäre die Annahme, dass das Klavier einfach das musikalische Material der Streicher übernimmt (mit auf die restlichen Bläser umverteilter Oboenstimme), dass also eine bestehende Gruppentextur von einer anderen abgelöst wird. So einfach macht es sich der Komponist aber nicht – im Gegenteil wird wiederum, wie in der Klavierquintett-Bearbeitung Opus 76, die Trennung der beiden Klanggruppen noch verschärft. Streckenweise funktioniert das in der Tat durch die Übernahme des im Original vorgegebenen Kontrastes, so etwa gleich am Anfang. Im Seitensatz (ab T. 35) aber fällt die vormalige Oboenstimme dem Klavier zu, sodass aus einem bläserinternen Themendialog (Horn – Oboe – Flöte/Klarinette) ein waschechter Klanggruppdialog wird. Ab T. 51 übernimmt das Klavier für fünf Takte den kompletten Satz (ursprünglich Bläser plus Violine); und ab T. 56 folgt statt eines Fagott-Solos mit Streicherbegleitung ein durchwirkter Bläser-Streicher-Satz, wodurch aus einem einfachen Dialog eine klanglich-satztechnische Steigerungspassage wird, die überzeugend in die Schlussgruppe (ab T. 61) mündet. Auch die Bläser werden immer wieder sehr geschickt umverteilt – um für einen Dialog mit dem Klavier Platz zu machen, um die Oboenstimme zu integrieren oder auch schlicht: um den Satz interessanter zu machen (z. B. in der Durchführung T. 122–133 mit zusätzlichen Bläserstimmen). Das Scherzo, erneut im aufgeregten Triolen-gestus, mit reizvollem Wechsel zwischen $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Rhythmen, beginnt wieder im Klavier, auf das die Bläser antworten; im zweiten Teil des Trios werden einmal mehr die Rollen getauscht und das Klavier spielt die Fagottstimme, die Flöte die Violinstimme.

Am auffallendsten und eingreifendsten ist die Bearbeitung im langsamen Satz, einem Thema mit Variationen. Erneut hätte dem Komponisten die Möglichkeit offengestanden, einfach den Streichersatz durch das Klavier zu ersetzen, da Bläser und Streicher im Original sehr homogene,

³² „De fait, si les parties de vents de sextuor sont remaniées en fonction de la suppression du hautbois, les parties des cordes, quant à elles, sont intégralement retranscrites au piano (partie de violon extrêmement virtuose que l'on retrouve à la main droite; partie d'alto dévolue au rôle essentiellement harmonique avec abondance de doubles cordes située dans les parties intermédiaires du piano; partie de violoncelle devenue basses du piano).“ Niaux, *George Onslow*, S. 220.

in sich geschlossene Gruppen bilden. Diese Standardvariante erscheint aber vorerst nur in der Vorstellung des (sehr schlichten und mehr eine Akkordfolge als eine echte Melodie darstellenden) Themas. In den Variationen dagegen ergibt sich folgendes Bild:

1. Das Klavier spielt zunächst den Bläsersatz, die Bläser spielen den Streichersatz. In der Wiederholung beider Teile sind die Rollen jeweils vertauscht. Dadurch, dass die beiden Gruppen sich sehr eng (meist taktweise) abwechseln, ergibt sich durch den Tausch ein besonders reizvolles Klangkaleidoskop.
2. In der lyrischen zweiten Variation wird der achttaktige Dialog zwischen Bläsern und Streichern direkt übernommen – ausnahmsweise spielen die Bläser hier in einem Harmoniemusik-Satz ohne Klavierbegleitung.
3. Wiederum sind hier in der Wiederholung der Teile die Rollen vertauscht: Die Cello-Kantilene wird zuerst von Horn und Klarinette übernommen, erst danach im Klavier.
4. Der virtuos-konzertante Dialog zwischen Violine und Viola wird zum Dialog zwischen rechter Klavierhand und (eine Oktave höher) Flöte. Das Figurenwerk ist hier für beide Instrumente im Vergleich zum Original ganz erheblich verändert, um es der Idiomatik des Tasten- bzw. Blasinstruments anzupassen.
5. In der fünften Variation und der Maggiore-Coda sind die Rollen dann wieder direkt vom Original übernommen.

Der Refrain des Rondo-Finales (das um die langsame Einleitung gekürzt ist) beginnt einmal mehr mit einem Texturwechsel, der den des Originals an Klarheit übertrifft: Die ersten acht Takte – Oboensolo plus Streicherbegleitung – werden zu einem Klaviersolo, auf das eine Tutti-Wiederholung folgt. Im weiteren Verlauf – vor allem in den Verarbeitungspassagen der Couplets – ist der Satz dann aber stark durchmischt, mit freier Verteilung der Motive und Figuren auf Klavier und Bläser, vor allem naheliegenderweise im Fugato ab T. 136. Wie das *Klavierquintett* op. 76 ist somit das *Sextett* op. 77b in seiner Satztechnik gattungstypischer als die Originalkomposition Opus 79, in der vor allem das Finale die Gruppentexturen weitgehend zugunsten von solistisch agierenden Einzelbläsern aufgibt. Immer wieder schärft der Komponist die Konturen des motivisch-thematischen Dialogs durch kurze Klaviersolo-

passagen sowie die Verwandlung von bläserinternem Wechselspiel zu einem Wechsel von Klavier gegen einzelne Bläser oder das Bläserensemble; es wird nicht nur keine Gelegenheit ausgelassen, sondern es werden sogar neue Gelegenheiten geschaffen.

Was aber beide Werke eint, ist ihr – im Gegensatz zum sinfonischen Opus 76 – durchweg kammermusikalischer Gestus. Dieser wird für Opus 77 vom Rezensenten des *France musicale* treffend charakterisiert, laut dessen Urteil der Komponist „écrit rarement pour faire briller un instrument en particulier; son système consiste principalement dans une allure dialoguée qui transporte les motifs du chant d’un instrument à un autre, et fait à tous une part égale.“³³ Dies trifft auf die Klavierfassung natürlich insofern nur begrenzt zu, als der Pianist der Natur der Sache nach gegenüber den Bläsern (und allemal dem Kontrabass) eine klanglich wie satztechnisch privilegierte Stellung einnimmt, der Gruppencharakter (Klavier gegen die anderen) vom Komponisten gegenüber der Originalfassung (Streicher gegen Bläser) ja sogar noch stärker herausgestellt worden war; ein konzertanter oder gar sinfonischer Ton ist aber allenfalls vereinzelt hörbar. Um eine kleine, vielleicht auch leicht ironisch gemeinte Hommage an den kammermusikalischen Anspruch der beiden Werke, der die zumindest ideelle Gleichberechtigung der Instrumente einfordert, handelt es sich vielleicht auch bei den kurzen solistischen Einlagen des quintessenziell anti-solistischen Instruments, des Kontrabasses: Das Septett beginnt gar mit einer kurzen Wendung für Kontrabass solo, und auch das Fugato im Finale von Opus 77 beginnt zumindest in der Klavierfassung mit diesem Instrument.

Eine Komposition, die möglicherweise auf den ersten Blick als Parallelvertoung zum Onslow’schen Klavierseptett anzusehen wäre, ist das bereits erwähnte, etwa zur selben Zeit entstandene *Septett* op. 147 von Louis Spohr (1853), gleichfalls ein Alterswerk des im selben Jahr wie Onslow geborenen Komponisten. Es ist nicht bekannt, ob Spohr Onslows Septett kannte, und bei genauerem Hinsehen haben die beiden Werke – bis auf eine gewisse klassische Zurückhaltung und Noblesse,

³³ *La France musicale* (1. April 1849), S. 99; zitiert nach Niaux, *George Onslow*, S. 221.

die Anfang der 1850er Jahre einigermaßen anachronistisch gewirkt haben dürfte³⁴ – doch melodisch (Spohr bevorzugt ausgedehntere, elegische Themen), vor allem aber satztechnisch so wenig gemeinsam, dass die Überlegung eines Einflusses müßig scheint. Während Onslows Septett wie erwähnt eigentlich nur zwei Gruppentexturen einander gegenüberstellt (mit dem Kontrabass als neutralem Sechzehnfußinstrument), kombiniert Spohr deren drei: 1. Klavier; 2. Streicher: Violine und Violoncello; 3. Bläser: Flöte, Klarinette, Horn, Fagott. Damit eröffnet sich der Komponist – der diese Gruppen auch ganz dezidiert als solche einsetzt – eine noch viel größere Bandbreite klanglicher und satztechnischer Möglichkeiten. Es handelt sich gewissermaßen um ein Klaviertrio und ein Klavier-Bläser-Quintett auf einmal – eine Möglichkeit, die Onslow im Rahmen der von ihm gewählten Besetzung natürlich nicht offen stand.

So beginnt Spohr gleich das achttaktige Hauptthema des Kopfsatzes mit vier Takten im Klaviertriosatz, gefolgt von zwei Takten Bläserquintett und erneut zwei Takten Klaviertrio. In der Folge erscheinen auch Passagen in reinem Bläsersatz ohne Klavier (T. 21–24) oder reinem Klaviersatz (T. 45–48, Beginn des Seitensatzes; beantwortet in T. 49 ff. von den Streichern mit ‚Übermelodie‘ in der Flöte), aber der Komponist lässt auch kaum eine andere Permutation aus: So beginnt der langsame Satz mit dem fast schon obligatorischen Hornsolo, das aber von Fagott, Streichern und zarten Klavierakkorden begleitet wird; beantwortet wird das Hornthema von einem Gegenthema im Tutti (T. 9–16), in dem Flöte, Klarinette, Violine und rechte Klavierhand die Melodie führen, mit freien Gegenmotiven in den übrigen Stimmen. Durch diese dreifache Möglichkeit, in sich homogene Instrumentengruppen entweder geschlossen zu führen oder aber zu mischen, kann Spohr auch auf die ansonsten typischen Parallelführungen oder Oktavverdoppelungen der großbesetzten Kammermusik weitgehend verzichten – außer im langsamen Satz und in den beiden Trios des Scherzo, wo die Oktavkoppel als klangliches Mittel ganz bewusst eingesetzt wird. Diese Tendenz, die Masse der

³⁴ Vgl. hierzu (für Spohr) Clive Brown, *Louis Spohr. A Critical Biography*, Cambridge 1984, S. 331 f.

Instrumente mehr durch kammermusikalische Verteilung und Abwechslung als durch sinfonische Massierung zu bändigen, eint ihn dann doch mit Onslow – ebenso wie ihre grundsätzliche Haltung zur Rolle des Pianisten. Auch bei Spohr hält sich das Klavier insgesamt erstaunlich zurück, ist in verarbeitenden Passagen durchaus technisch anspruchsvoll, aber mehr verspielt begleitend als konzertant-virtuos im Vordergrund.

Ganz ohne Weiteres lässt sich Onslows Klavierkammermusik – vor allem die mit Bläsern – somit nicht in das Gattungsgefüge und die Gattungshierarchie des 19. Jahrhunderts einordnen. Im Bläsersatz sind sowohl noch letzte Spuren des Serenadentons als auch ganz erhebliche Einflüsse des Reicha'schen *Quintuor concertant* zu spüren; die klangliche Allgegenwart des Klaviers in seinem verspielten, gelegentlich semikonzertanten Gestus lässt im Gegensatz dazu am ehesten an den Salon denken; aber die Viersätzigkeit mit Menuett oder Scherzo und die eben doch hohe Konsequenz und Intelligenz, mit der der Komponist die Stimmen kombiniert, dialogisch einander gegenüberstellt oder kontrapunktisch ineinander wirkt, verdient letztlich doch als kammermusikalisch im emphatischen Sinne bezeichnet zu werden. Onslow schlägt sich weder ganz auf die eine noch auf die andere Seite, er vermittelt vielmehr zwischen den leichteren Traditionen und der großen, ernsten Instrumentalmusik.

Auch die Arrangements sind somit nicht nur merkantiler Ausdruck eines Verleger- und Komponistenwillens, möglichst viele Exemplare der Publikation abzusetzen, sondern scheinen auch Zeugnis eines genuinen Interesses an der Erprobung satztechnischer Modelle mit flexiblen Besetzungsimplicationen zu sein. Das Einpendeln auf einen mittleren, ebenso gattungshierarchisch unspezifischen wie instrumental nur begrenzt idiomatischen Stil ermöglicht es dem Komponisten, ohne Substanzverlust die Besetzung zu ändern – und dies noch dazu so geschickt, dass man es kaum merkt. Streichersätze gehen ungehindert in Klaviersätze über und Bläsersätze gehen ungehindert in Streichersätze über (so etwa im *Sextett* op. 30 als auch im *Septett* op. 79). Dieses Vorgehen ist natürlich nicht ungewöhnlich – so arbeitete Mozart bekanntlich seine *Bläserserenade* KV 388 zum *Streichquintett* KV 406 um und auch Beethovens *Streichquintett* op. 4 ging aus einem Bläseroktett hervor. Dies sind allerdings Bearbeitungen, die durch ähnliche Stimmenkonstellation bzw. Textur

naheliegend waren – die Bläuserserenaden operieren jeweils mit paarweise gekoppelten Blasinstrumenten, die Quintette mit paarigen Violinen und Bratschen. Onslow dagegen war in der Lage, sich seine gattungsspezifischen Texturen auch dann zu schaffen, wenn sie im Original eben nicht vorgegeben waren. Viviane Niaux leitet im Zusammenhang mit dem Arrangement von Opus 77 aus der Beobachtung, dass Onslow einige seiner Kammermusikwerke im Klaviersatz entwarf, sogar die Vermutung ab, der Komponist habe zunächst generell instrumentenunspecific komponiert:

L'exemple [op. 77] est assez flagrant pour dévoiler une technique de composition particulière. En effet, parmi les quelques feuillets d'esquisses autographes qui ont été conservés jusqu'à ce jour, on peut en distinguer certains sur lesquels Onslow écrit sur deux portées, lorsqu'il s'agit d'une œuvre future pour plusieurs instruments (quatuors ou quintettes). On peut donc en déduire que, dans la gestation initiale d'un ouvrage, Onslow conçoit d'abord son discours au clavier avant de l'instrumenter.³⁵

Auch wenn es gerade die Bläserkammermusik mit ihrer konzertanten Führung der Melodieinstrumente als wenig wahrscheinlich erscheinen lässt, dass Onslow nicht zumindest streckenweise im Kopf schon gewisse Konstellationen vorschwebten (und auch wenn die Skizzierung von Ensemblewerken im Klaviersatz im 19. Jahrhundert durchaus die Regel war), so spricht doch auch der musikalische Befund für Niaux' These, dass der Komponist zunächst ein allgemeines melodisch-harmonisches Gerüst entwarf, das er dann instrumental auskleidete – und das, wenn er wollte, auf mehrere verschiedene Arten. Das Erstaunliche ist hier – um es noch einmal zu wiederholen – nicht der Umstand an sich, sondern das Talent, generische Wendungen und Verläufe in der individuellen Gestaltung so klingen zu lassen, als seien sie genuin für dieses (und nur dieses!) Ensemble erfunden.

Gewiss lag der quantitative (und vielleicht auch qualitative) Schwerpunkt des Onslow'schen Schaffens auf den reinen Streichergattungen – hier suchte er auch bewusst den Anschluss an die Hauptgattungen der

³⁵ Niaux, *George Onslow*, S. 220 f.

Wiener Klassik. Vielleicht – dies sei als These gewagt – fand er dennoch in den Werken mit Klavier mehr zu sich selbst als in den Streichquartetten und -quintetten. Abgesehen einmal davon, dass er selbst Pianist war, konnte der Komponist in der Klavierkammermusik von vornherein auf Modelle zurückgreifen, die, um noch einmal mit Krummacher zu sprechen, „weniger auf Verdichtung als auf Abwechslung“ zielten, in deren reihenden und dialogischen Prinzipien sein spezifisches Talent des kreativen Arrangements besser Ausdruck finden konnte als anderswo, und die schließlich nicht denselben übermächtigen Gattungsanspruch stellten. All dies kam seinem offenkundigen Wunsch entgegen, einen Mittelweg zu finden: zwischen einer Salonkunst, die einem zwar gebildeten, aber doch breiteren Pariser Publikum entsprach, und der hohen klassischen Kunst.