

George Onslows Opus 81 und das Bläserquintett um die Mitte des 19. Jahrhunderts

Ursula Kramer

Die Spuren sind mehr als dürftig: In einem einzigen Brief ist von Onslows Bläserquintett die Rede; am 27. Januar 1851 kündigte der Komponist seine beiden jüngsten Arbeiten an. Neben Opus 81 handelte es sich dabei um das letzte aus der Reihe der insgesamt 34 Streichquintette.¹ Aufgrund der Tatsache, dass Onslow im Dezember 1849 gegenüber seinem Verleger Kistner Werke bis Opus 79 erwähnt hatte, schließt Viviane Niaux auf das Jahr 1850 als Kompositionszeit für sein einziges Bläserquintett.² Von (ersten) Aufführungen des Stückes ist nichts bekannt.³

Einen zusätzlichen Anhaltspunkt für den Entstehungskontext liefert immerhin noch die Widmung des Werkes: Onslow hat es fünf in Paris wirkenden Musikern zugeeignet, die als Interpreten seinerzeit hohes Ansehen genossen und von denen im Rahmen von Kammermusikaufführungen in der Presse immer wieder die Rede ist. Neben Louis Dorus (Flöte) waren dies Stanislas Verroust (Oboe), Adolphe Leroy (Klarinette), Jean-Baptiste Mengal (Horn) und Charles Verroust (Fagott) – allesamt renommierte Musiker, z. T. in den großen Pariser Orchestern engagiert und/oder als Lehrer am Conservatoire tätig. Dorus etwa war von 1835 bis 1866 Soloflötist im Orchester der Opéra und hatte von 1860 bis 1868 eine Professur inne. Die Brüder Verroust waren Mitglieder des Orchesters der Société des concerts du Conservatoire, jenem Orchester, das 1828 aus Lehrenden und

¹ Viviane Niaux, *George Onslow. Gentleman Compositeur*, Clermont-Ferrand 2003, S. 273.

² Ebd., S. 381 f.

³ Die zeitgenössische (Musik-)Presse berichtete zwar keinesfalls lückenlos, aber doch immer wieder über kammermusikalische Werke, die im Rahmen von Soireen in Salons aufgeführt wurden, und zwar auch dann, wenn es sich nicht um Veranstaltungen fester (Kammer-)Konzertinstitutionen, sondern vielmehr um Einzelinitiativen von Künstlern (Interpreten oder Komponisten) handelte.

den besten Studierenden gegründet worden war und unter Habeneck Beethovens Sinfonien zur Aufführung brachte.⁴

Eben jene fünf Musiker hatten bereits bei der ersten Aufführung von Onslows gemischt besetztem *Nonett* op. 77 in einem der Konzerte der Société de musique classique im Frühjahr 1849 mitgewirkt. Diese Reihe war 1847 mit der Absicht gegründet worden, der ambitionierten Kammermusik ein eigenes Aufführungsforum neben den großen Konzerten und ihren festen Serien zu verschaffen;⁵ zu den Gründungsmitgliedern dieser Gesellschaft gehörten bereits Louis Dorus und Stanislas sowie Charles Verroust. Dabei hatte man von Anfang an auch größere und gemischt besetzte Werke im Blick gehabt; für die Aufführung von Streichquartetten gab es in Paris um die Jahrhundertmitte längst eigene Foren.⁶ Möglicherweise geht Onslows Nonettkomposition sogar unmittelbar auf die Existenz der Société de musique classique zurück.⁷

Die Vermutung liegt nahe, dass auch Onslows Bläserquintett in der Folge im Zusammenhang mit solchen persönlichen Verbindungen entstand, wenngleich es die Institution der Société de musique clas-

⁴ Vgl. *L'Orchestre de Paris de la Société des Concerts du Conservatoire à l'orchestre de Paris 1828–2008*, hrsg. von Cécile Reynaud, Paris 2007, S. 44.

⁵ In der Zeitschrift *Le Monde Musical* wurde dazu Ende November 1847 ein 12 Punkte umfassendes Programm veröffentlicht, in dem die Intentionen der Gesellschaft eindeutig umrissen sind. Vgl. dazu ausführlicher: Ursula Kramer, *Studien zur Geschichte der Bläserkammermusik von den Anfängen des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*. Habilitationsschrift (Druck i. V.), S. 84 ff., sowie dies., „A défaut des instruments à vent“ – Louise Farrenc und die Situation der Kammermusik mit Bläsern im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Christin Heitmann, Oldenburg 2006, S. 51–67 (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts Bd. 2). Das vollständige Konzertrepertoire der Société de musique classique ist wiedergegeben bei Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris 1986.

⁶ Fauquet, wie Fußnote 5.

⁷ Auch in diesem Zusammenhang fehlen jegliche weiteren Hinweise auf Entstehungsanlass und Aufführungen.

sique 1850 bereits schon nicht mehr gab.⁸ Eventuell haben die Musiker Onslow explizit um die Komposition eines Quintettes in der seit Anton Reicha standardisierten Formation mit Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott gebeten. Die Annahme einer solchen Initiative scheint insofern plausibel, als Onslow, obwohl 1808 selbst Schüler von Reicha, bis 1850 keinen eigenen Beitrag zum Genre des Bläserquintetts geleistet hatte.⁹ Zumindest aber mögen Nähe und Kontakt zwischen ausführenden Musikern und Komponist schließlich zur späten Überwindung (Onslow war bereits 66 Jahre alt!) der schöpferischen Hemmschwelle beigetragen haben.

Dem *Bläserquintett* op. 81 waren – mit zeitlichem Abstand – drei Kompositionen vorausgegangen, in denen Onslow ebenfalls von Blasinstrumenten Gebrauch gemacht hatte: Auf das vergleichsweise frühe *Sextett* op. 30 für Klavier und Bläser aus dem Jahr 1825 folgte nach langjähriger Pause erst 1848 das genannte *Nonett*, von dem der Komponist selbst eine alternative Fassung für Klavier, vier Bläserstimmen und Kontrabass anfertigte, sowie ein Jahr später das *Septett* für Klavier, Bläserquintett und Kontrabass; auch von Letzterem gibt es eine zweite Version als *Quintett* für Klavier und vier Streichinstrumente – „à défaut d’instruments à vent“¹⁰. Die Entstehungsumstände von Opus 30 sind nicht bekannt; im Fall des *Nonetts* (s. o.) wie auch des *Septetts* dürften sie im Zusammenhang mit der Existenz der Société de musique classique zu suchen sein. Demnach ließ die Existenz einer geeigneten Inter-

⁸ Eine derartige Kurzlebigkeit von musikalischen Gesellschaften ist im Paris des 19. Jahrhunderts immer wieder anzutreffen; auf ambitionierte Gründungen folgten mitunter nur ein bis zwei Spielzeiten, Jahre später wurde die Idee dann unter anderem Namen neu aktiviert. So hatte es etwa 1835 bereits eine Société musicale gegeben; auch sie stellte nur kurze Zeit später ihre Konzerte wieder ein, doch 1838 wurde die Gesellschaft neu belebt. Die Aufführung des Nonetts hatte am 25. März 1849 im Rahmen der drittletzten Konzertveranstaltung der Reihe stattgefunden; vgl. auch Fauquet, *Les Sociétés*, S. 372.

⁹ Allerdings fiel Reichas intensives Quintettschaffen auch erst in die 1810er Jahre; dennoch wäre es naheliegend gewesen, dass der ehemalige Schüler Onslow das Vorbild seines Lehrers zu einem früheren Zeitpunkt aufgegriffen hätte.

¹⁰ So hatte bereits beim *Sextett* op. 30 (pour pianoforte, flûte, clarinette, cor & basson) der Zusatz auf der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe [ca. 1827] gelaute.

pretenformation den Komponisten zur Feder greifen.¹¹ Zugleich jedoch bemühte er sich durch die Alternativversionen der Opera 77 und 79, die womöglich zu geringen Vermarktungsmöglichkeiten zu optimieren, indem entweder eine Verkleinerung des beteiligten Ensembles oder aber die Adaption für die weit stärker verbreiteten Streichinstrumente vorgenommen wurde.¹²

Es ist wohl keine Unterstellung, wenn man das schmale Segment der Bläserkammermusik innerhalb von Onslows Gesamtschaffen als Gelegenheitswerke klassifiziert. Unter den in Frage kommenden Besetzungstypen bevorzugte Onslow ganz offensichtlich die Verbindung von Blasinstrumenten und Klavier bzw. Streichinstrumenten; damit befand er sich im Einklang mit anderen Komponisten der Zeit – insbesondere in Paris gelangten eher gemischt besetzte Werke als reine Bläserstücke zur Aufführung.¹³ Dementsprechend ließ auch bei Onslow die Komposition des Quintetts für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott am längsten auf sich warten. Sein wirkliches schöpferisches Interesse als Komponist von Kammermusik lag bekanntlich vielmehr im Bereich der Streichquartette und Streichquintette; vom frühen Opus 30 abgesehen, hatte Onslow bereits 36 Quartette und 31 Quintette geschrieben, bevor er zum ersten Mal die von Spohr geschaffene Modellbesetzung der Mischung aus Streich- und Blasinstrumenten erprobte.

Dass die Reserviertheit (anders wird man die Haltung des Komponisten zum Bläserquintett kaum bezeichnen können) gegenüber der

¹¹ Niaux datiert die Entstehung des *Septetts* in das Jahr 1849. Möglicherweise war zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar, dass die Veranstaltungen der Société de musique classique im Winter 1849/50 nicht mehr fortgesetzt würden; nach vollumfänglich durchgeführter Serie zwischen Februar und April 1849 mit sechs Konzertterminen stellte die Gesellschaft ihre Aufführungen jedoch ein.

¹² Vgl. auch Gottfried Heinz-Kronberger, Die Klavierquintette George Onslows, in: *George Onslow, Beiträge zu seinem Werk*, Studien. Erster Teil, hrsg. von Thomas Schipperges, Hildesheim 2009, S. 80. Bei allem marktstrategischen Denken bemühte sich Onslow bei derartigen Adaptionen jedoch sehr wohl um eine idiomatische Korrektur von Passagen, die nicht ohne Weiteres von anderen Instrumenten übernommen werden konnten. Für Details solcher Transkriptionsfragen s. Thomas Schmidt-Beste, Zwischen leichter Muse und großer Geste. Zur Klavierkammermusik George Onslows, in: Schipperges, *Onslow*, v. a. S. 58 ff.

¹³ Vgl. Kramer, *Bläserkammermusik* sowie „*A défaut des instruments à vent*“.

ausschließlichen Kombination der Blasinstrumente am längsten anhielt, mag angesichts der (angedeuteten) Lehrer-Schüler-Konstellation zwar überraschen, stellt sich über den Einzelfall hinaus aber als Phänomen der Zeit dar, das die „Gattung“ Bläserquintett in ihren Grundzügen betrifft.¹⁴ Zwar war mit der offensiven Gründungsinitiative durch Anton Reicha in den 1810er Jahren das Modell als wichtigster Faktor für die Genese einer Gattung geschaffen, doch lässt sich in der Folge nicht wirklich von einem Traditionszusammenhang sprechen, bei dem nachfolgende Musiker die Geschichte dieses spezifischen Besetzungstypus kontinuierlich fortgeschrieben hätten. Jenseits der intensiven schöpferischen Anverwandlung des Vorbildes durch Franz Danzi blieb es bei sporadischen Einzellösungen, mehrfach durch junge Komponisten, die einen Teil ihres Studiums bei Reicha in Paris absolvierten, sodass für diese Fälle auch nicht von einem vollgültigen Rezeptionsstrang gesprochen werden kann. Zu ihnen gehörten der aus dem hessischen Großherzogtum Darmstadt kommende Wilhelm Mangold oder auch der Belgier Martin-Joseph Mengal¹⁵ mit seinen Bearbeitungen von Werken Haydns, Mozarts oder Beethovens für Quintett. In Paris traten Francois-René Gebauer sowie in den frühen 1830er Jahren Henri Brod, Oboist und Lehrer am Conservatoire, mit drei Quintetten hervor.¹⁶

Der Frage nach den Gründen für diese quantitativ eher verhaltene Quintett-Produktion bereits seit den 1820er Jahren kann nur mit Mutmaßungen begegnet werden, dabei ist wohl von einem Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren auszugehen. Reicha hatte mit seinen Quintettserien höchste Maßstäbe hinsichtlich der spieltechnischen Vorausset-

¹⁴ Zur Problematik der „Gattung“ Bläserquintett vgl. Ursula Kramer, Harmoniemusik – Streichquartett – Bläserquintett. Anmerkungen zum Gattungsgefüge der Kammermusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik* (Michaelsteiner Konferenzberichte Band 71), hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl, Augsburg 2006, S. 135–148.

¹⁵ Bruder von Jean-Baptiste Mengal, einer der Widmungsträger von Onslows op 81.

¹⁶ Vgl. Udo Sirker, *Die Entwicklung des Bläserquintetts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968, v. a. S. 35–38. Siehe neuerdings auch ders., Das Bläserquintett, in: *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*, hrsg. von Siegfried Mauser und Elisabeth Schmierer, Laaber 2009, v. a. S. 146–149.

zungen geschaffen; seine Quintette waren von Anfang an als Werke für (zumindest angehende) professionelle Spieler konzipiert.

Bekanntlich hinkte die Qualität von Spielern der Blasinstrumente im frühen 19. Jahrhundert jedoch generell der der Streicher entschieden hinterher; dokumentiert sind Klagen über ein starkes Qualitätsgefälle in zeitgenössischen Quellen und Reiseberichten.¹⁷ Mit der Entscheidung, bei der Konservatoriumsgründung in Paris sofort auch die wichtigsten Blasinstrumente in den Kanon der zu lehrenden Fächer aufzunehmen, suchte man zwar in der französischen Hauptstadt vergleichsweise früh gegenzusteuern, und doch war die Zahl der professionellen Musiker auf diesem Gebiet auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über Jahrzehnte um ein Vielfaches kleiner als die der Streicher. Während es in Paris längst mehrere feste Streichquartettformationen gab, die regelmäßig Konzerte anboten, finden sich in den Randnotizen der damaligen Musikzeitungen für Aufführungen von Werken mit Blasinstrumenten immer die gleichen Namen von Interpreten. Als gravierendes Hemmnis für eine umfangreichere Produktion dürfte sich auch die Tatsache erwiesen haben, dass es bis in die 1860er Jahre hinein keine Initiativen gab, feste Bläserquintettformationen zu institutionalisieren, die mit eigenen Konzertreihen hervorgetreten wären.¹⁸ Die Präsentation entsprechender Werke war stets auf Einzelveranstaltungen angewiesen, in denen das seinerzeit übliche bunte Panorama von Orchester- und Kammermusik neben Liedinterpretationen angeboten wurde. Demnach hat ein Komponist damals keinen wirklich fassbaren Musikerkreis vor Augen gehabt, der sich der Realisierung seiner Werke angenommen hätte.

Unter den insgesamt alles andere als üppigen Notizen über Bläserkammermusikaufführungen in Paris ab den 1820er Jahren finden sich bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus gelegentlich Hinweise auf die Aufführung eines der Reicha'schen Quintette. Dabei scheute sich die Presse allerdings nicht vor dezidiert kritischen Tönen; eine Berichterstat-

¹⁷ Kramer, *Anmerkungen zum Gattungsgefüge*.

¹⁸ Eine reine Bläsersozietät, die *Société musicale des quintetts harmoniques*, gab es erstmals 1869, doch war auch ihr keine lange Existenz beschieden. Vgl. Kramer, *Bläserkammermusik*, S. 102 ff.

tung von 1857 charakterisiert diese Musik als „naif et primitif“.¹⁹ Mag sich dieses Urteil insofern einerseits spontan erschließen, als das gehörte Werk immerhin bereits rund 40 Jahre alt war und sich die Kompositionsgeschichte inzwischen gravierend weiterentwickelt hatte, so könnte es sich andererseits auch als Indiz für eine grundlegende, inzwischen eingetretene Distanz interpretieren lassen, der das Verständnis für die ältere Art von „Harmonie-Quintetten“ und ihre spezifische Klanglichkeit mangels der Existenz einer jüngeren Geschichte des Bläserquintetts und daraus resultierend auch mangels einer aktuelleren Hörerfahrung abhanden gekommen war. In der Tat entbehren Reichas Quintette grundsätzlich nicht einer sehr idiomatischen, auf die spezifischen Fähigkeiten der einzelnen Blasinstrumente zugespitzten Schreibweise, die darüber hinaus auch noch musikantisch im besten Sinne des Wortes daherkommt. Ein solcher stilistischer Standard aus dem frühen 19. Jahrhundert war jedoch schon wenige Jahrzehnte später überholt. So hätte es gleichsam gegolten, eine neue Tonsprache und eine neue Ästhetik für das Bläserquintett zu entwickeln und diese darüber hinaus in Einklang mit den instrumentenspezifischen Möglichkeiten der Zeit zu bringen – ein Unterfangen, das angesichts eines handverlesenen Adressatenkreises unter den Interpreten für potenzielle Komponisten womöglich keine allzu interessante Herausforderung darstellen mochte.

Georges Onslow ist dieser Hypothek – das sei der genaueren Analyse des Werkes an dieser Stelle bereits vorausgeschickt – mit einer Souveränität begegnet, aus der seine jahrzehntelange aktive Beschäftigung mit dem Genre der (Streicher-)Kammermusik spricht. Dass er dabei zunächst den (Um-)Weg über die gemischten Besetzungen wählte, ist nicht nur vor dem Hintergrund der lebendigen Salon- und Konzertkultur in der französischen Metropole plausibel.²⁰ Interessant erscheint vor allem, dass Onslow in den jeweiligen Instrumentenkombinationen ganz spezifische satztechnische Mittel zum Einsatz brachte, die keinesfalls ein

¹⁹ *Le Ménestrel*, 15. März 1857, o. S.

²⁰ So lassen sich Aufführungen von Werken Spohrs (Nonett, Oktett), Henri Bertinis (Nonett), Beethovens (Septett), Kalkbrenners (Septett), Hummels (Septett) oder Fescas (Septett) nachweisen.

globales Handwerkszeug darstellten, dessen er sich unabhängig von der Wahl der beteiligten Instrumente ganz grundsätzlich bedient hätte.

Zunächst soll ein kurzer Seitenblick auf das frühe *Sextett* zur Verdeutlichung erfolgen. Onslow stellt dem Eröffnungssatz eine langsame Einleitung voran, die aus zwei Ebenen besteht: den Figurationen des Klaviers und den (harmonisch wechselnden) Klangflächen der Blasinstrumente. Nur die klangliche Differenz zwischen den beiden Sphären ermöglicht eine solche Aufteilung des Satzes als eine sinnvolle – die allerdings bereits von Mozart in seinem *Klavierquintett* KV 452 vorausgenommen worden war. Eine derartige Faktur wäre weder in einer Mischung von Streich- und Blasinstrumenten noch in einem reinen Bläsersatz ein probates satztechnisches Mittel gewesen. Wie klar Onslow die individuelle Klanglichkeit der vier verschiedenen Blasinstrumente bei der Konzeption vor Augen bzw. Ohren hatte, wird deutlich, wenn man die Alternativversion für Streichinstrumente hört: Hier erhält die Eröffnungspartie ungleich weniger Sinn, weil der harmonische Wechsel der am Klangteppich beteiligten Stimmen viel weniger plastisch wahrnehmbar ist, wenn er von vier Instrumenten einer identischen Familie ausgeführt wird.

Mit der Kombination von Bläser- und Streicherstimmen im *Nonett* geht Onslow wiederum andere Wege. Zwar macht er sich erneut die Wirkung der beiden unterschiedlichen Instrumentengruppen zunutze, behandelt sie satztechnisch jedoch stärker als gleichwertige Partner. Wenngleich die thematische Erfindung streckenweise eher retrospektiv erscheint, so gibt es jedoch keine grundsätzlichen idiomatischen Unterschiede zwischen den Streicher- und Bläserpartien: Immer wieder tritt die Klarinette als das vergleichsweise klanglich profilierteste und beweglichste unter den Blasinstrumenten in Wettstreit mit der Violine, indem Motive einmal vom einen, dann vom anderen Instrument übernommen werden. Dabei nimmt der Komponist auf die gerade bei der Klarinette äußerst beschränkten zungentechnischen Möglichkeiten keinerlei Rücksicht. Er schreibt Staccatoläufe, die auch einem professionellen Musiker noch heute Respekt abnötigen. Man gewinnt den Eindruck, als habe er sich bei seinen thematischen Ideen primär von den Streichinstrumenten leiten lassen und diese dann im Zuge der satztechnischen Ausarbeitung auf die Blasinstrumente übertragen.

George Onslows Opus 81 und das Bläserquintett

Das *Quintett* op. 81 spricht diesbezüglich eine deutlich andere Sprache. Den individuellen spieltechnischen Möglichkeiten der fünf Blasinstrumente wird hier vom ersten Satz an Rechnung getragen; besonders auffällig ist das Aussparen der Hornpartie bei den motivischen Hauptgedanken, die nicht nur im Scherzo (zweiter Satz), sondern auch im Finalsatz (dort zweiter Teil des Themas T. 4 f.) im Unisono vorgetragen werden. Doch bereits der Eröffnungssatz zeichnet sich über größere Passagen durch eine Reduktion der Stimmenzahl aus, die oft – wenn auch nicht immer – durch das Pausieren des Horns erreicht wird. Umso bedeutsamer treten dann die thematisch profilierten Abschnitte hervor, wenn die Hornstimme ihre ansonsten dominierende Haltetonfaktur

The image displays a musical score for the first movement, Reprise, of George Onslow's Quintet op. 81. The score is arranged in two systems, each containing five staves for the instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl. (B)), Horn in F (Hn. (F)), and Bassoon (Fg.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the Reprise, with the Flute and Oboe parts starting with a rest followed by a melodic line. The Clarinet part is marked *rinf* (ritardando). The Horn part is marked *rinf* and features a prominent, sustained low note. The Bassoon part is marked *rinf* and also features a sustained low note. The second system continues the Reprise, with the Flute and Oboe parts playing a melodic line. The Clarinet part is marked *rinf* and features a sustained low note. The Horn part is marked *rinf* and features a prominent, sustained low note. The Bassoon part is marked *rinf* and also features a sustained low note. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and dynamic markings.

Notenbeispiel 1: Erster Satz, Reprise, Wiederholung des zweiten Themas

aufgibt und plötzlich ins Zentrum des musikalischen Geschehens tritt. Im ersten Satz geschieht dies erst kurz vor Schluss, in der Wiederholung des zweiten Themas in der Reprise (Beispiel 1).

Ähnliche Exklusivfunktion kommt dem Horn im zweiten Satz zu, indem es im Scherzo-Hauptteil zunächst nur harmonisch füllende Funktion ausübt, bevor ihm im Trio-Teil in Parallelführung mit der Oboe die führende melodische Linie zugewiesen wird (Beispiel 2).

Zeichnen sich die drei hohen Melodieinstrumente Flöte, Oboe und Klarinette gleichermaßen durch eine geschmeidige Handhabbar-

(TRIO) poco più lento

Fl.

Ob. *dolcissimo*

Kl. (B)

Hn. (F) *dolcissimo*

Fg. *pp*

dolcissimo

p

pp

Notenbeispiel 2: Zweiter Satz

keit – insbesondere bei Legatolinien – aus, so fällt dennoch auf, dass Onslows Favoriten für arabeskenartige Umspieldungen, die ein wichtiges Konstituens seines Quintettes darstellen, Flöte und insbesondere Klarinette heißen. Ihre fingertechnische Beweglichkeit korrespondiert mit einer vergleichsweise größeren klanglichen Biogsamkeit, als dies bei der Oboe der Fall ist. Das Fagott, traditionell mit der Fundamentfunktion des Satzes betraut, wird von Onslow durchaus punktuell aus dieser Ebene hinausgeführt. Wendungen in der eingestrichenen Oktave sind in Opus 81 keine Seltenheit. Hintergrund für das Verlassen der Bassebene ist meist die Beteiligung des Fagotts am motivisch-thematischen Geschehen, was zugleich bedeutet, dass ein anderes Instrument temporär die Bassrolle übernehmen muss. Üblicherweise kommt diese Aufgabe dem Horn als der zweitiefsten Stimme zu, doch gibt es beispielsweise im Finale von Onslows Quintett eine Passage, in der die Fagottstimme sogar höher liegt als die der Klarinette (T. 25 f.). Das klangliche Resultat ist eine neuartige Leichtigkeit des Gesamtklangs (Beispiel 3).

Die Tatsache einer instrumentengerechten Behandlung der einzelnen Stimmen bedeutet jedoch keinesfalls zugleich ein genuin idiomatisches Komponieren, wie man dies etwa aus den Quintetten Reichas kennt, deren musikantisches Figurenwerk ganz auf die Spezifik der einzelnen Instrumente zugeschnitten ist. Onslows Figurationen sind Arabesken,

The musical score shows five staves for a woodwind quintet. The top staff is Flute (Fl.), marked *a tempo* and *p*. It features a complex, arpeggiated figure with many accidentals. The second staff is Oboe (Ob.), which is mostly silent. The third staff is Clarinet in B-flat (Kl. (B)), with a melodic line. The fourth staff is Horn in F (Hn. (F)), with a few notes. The fifth staff is Bassoon (Fg.), with a melodic line and a final arpeggiated figure. The key signature has one flat (B-flat).

Notenbeispiel 3: Vierter Satz, T. 23–26

Ursula Kramer

2. SCHERZO. *Energico*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Kl. (B) *ff*

Hn. (F)

Fg. *ff*

Notenbeispiel 4: Beginn des zweiten Satzes

geschmeidige Ranken, aber keine die Zungenfertigkeit herausfordernde Skalen im Sinne von Spielfiguren.

Hinsichtlich der thematischen Profilierung der einzelnen Sätze und deren Relation zur Besetzung des Werkes ist eine deutliche Differenzierung geboten. Im Eröffnungssatz gewinnt man den Eindruck, dass der erste Hauptgedanke mit den markanten Sprüngen in der Flötenstimme und den anschließenden Punktierungen nur in der Realisierung durch die Blasinstrumente überzeugend wirkt (siehe Beispiel 6), und auch das Finale ist von einer divertimentohaften heiteren Spielfreude beherrscht, wie sie nur Bläser mit ihren Staccati hervorrufen können. Das Hauptthema des Scherzos hingegen (zusätzliche Satzüberschrift „energico“) ist von völlig anderem Zuschnitt; hier könnte man sich ein Streichquintett mindestens ebenso adäquat als Besetzung vorstellen.

Der langsame Satz wiederum profitiert fundamental von der unterschiedlichen Klanglichkeit der beteiligten Instrumente. Die Einsamkeit des Oboenthemas zu Beginn wird gerade dadurch manifest, dass die grundierenden, nachschlagenden Begleitstimmen nicht zur selben Instrumentenfamilie gehören: Das Solo wirkt gleichsam vom Rest ausgegrenzt. Die ersten acht Takte verhalten sich vollkommen statisch, fast so, als habe man es mit einem unbeweglichen Gemälde zu tun. Grund dafür ist auch die Entwicklungslosigkeit der Melodie – in den ersten

vier Takten findet nichts als ein a-Moll-Akkord statt. Schlichter kann eine thematische Erfindung nicht mehr sein (Beispiel 5). Und doch nimmt der Satz durch seine Instrumentierung sehr wohl für sich ein: Es geht nicht primär um innermusikalische Entwicklung, sondern um das Schaffen von Atmosphäre (gleiches gilt auch für den Schluss des Satzes, mit dem sich das Bild rundet, da hier nun das Fagott mit einer perpetuierenden chromatischen Linie des a-Moll den Satz regelrecht einfriert).

Dennoch zeigt sich an diesem Detail exemplarisch, was auch andere Passagen der Partitur offenlegen: Eine ingeniose melodische Erfindungskraft, die noch dazu über mehrere Takte ausgreift, war Onslow zumindest in diesem Quintett nicht unbedingt beschieden.

Eng mit dieser Erkenntnis einher geht zugleich die Beobachtung, dass das thematische Material an mehreren Stellen keinesfalls nur linear konzipiert ist, sondern sich vielmehr erst in der Kombination von Horizontale und Vertikale konstituiert. Exemplarisch sei hier der erste Satz mit seinen beiden Themen angeführt: Es würde zu kurz greifen, wollte man als erstes Thema lediglich den Oktavsprung mit anschließenden Punktierungen in der Flöte bezeichnen. Die stützenden Unterstimmen mit ihrem Akkordwechsel auf der zweiten Takthälfte sowie die Imitation der punktierten Bewegung gehören zur Konturierung dieses ersten Themenkomplexes unmittelbar dazu (gleiches gilt für das zweite Thema:

Fl. *pp*

Ob. *p*

Kl. (B) *pp*

Hn. (F) *pp*

Fg. *pp* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

Notenbeispiel 5: Beginn des langsamen (dritten) Satzes

Ursula Kramer

Allegro ma non troppo

Fl. *f* *risoluto*

Ob. *f*

Kl. (B) *f*

Hn. (F) *f*

Fg. *f*

Beispiel 6: Beginn des Kopfsatzes, T. 1–4

auch hier ist die horizontale Linie beinahe als banal zu bezeichnen; Profil gewinnt der Komplex erst durch die kontrapunktische Unterfütterung durch die Stimmen von Oboe und Klarinette).

Christiana Nobach hat in ihrer umfassenden Studie zur Kammermusik von George Onslow drei unterschiedliche Phasen mit jeweils charakteristischen stilistischen Merkmalen herausgearbeitet; für den Altersstil prägend ist demnach eine neue Konzentration der Form.²¹ Diese Erkenntnis trifft auch auf das *Quintett* op. 81 zu, das sich in außerordentlicher Klarheit des Sonatensatzmodells für den Eröffnungssatz bedient und dabei eine große Ausgewogenheit im Umgang mit dem thematischen Material zeigt. Der eigentliche Durchführungsabschnitt ist knapp bemessen, dafür aber findet kurz vor Ende des Satzes erneut eine Verarbeitung des Materials (des ersten Themas ohne seine harmonische Grundierung) statt: Imitatorisch wandert das aus charakteristischem Oktavsprung und anschließenden Punktierungen bestehende Motiv noch mehrmals von Stimme zu Stimme. Thematischer Gegenstand des Durchführungsteils ist nur das erste der beiden tonal wie thematisch

²¹ Christiana Nobach, *Untersuchungen zu George Onslows Kammermusik*, Kassel 1985, S. 273.

gegensätzlichen Themen, dafür wird auf dieses in der Reprise nur in stark verkürzter Version zurückgegriffen.

Die Satztechnik des Opus 81 zeichnet sich einerseits durch eine ausgeprägte Affinität zu kontrapunktisch-imitatorischen Prinzipien aus, indem speziell die Themenköpfe in enger Verzahnung von Stimme zu Stimme weitergereicht werden. Daneben gibt es aber auch andere Passagen, die stärker von homophoner Konzeption geleitet sind. Dies gilt vor allem für Abschnitte mit stark orchestralem Gestus, indem bei einem Wiederholungsabschnitt durch additive Instrumentierung ein höherer Verdopplungsgrad der Melodie zu klanglicher Intensivierung führt. In solchen Momenten nähert sich das Partiturbild dem einer zeitgenössischen Sinfonie (vgl. Notenbeispiel 2: 2. Satz, Trio Thema T. 57–64 und Wiederholung T. 65–72).

Als Nachruf auf Onslows Tod hat der deutsche Kultur- und Musikhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl 1853 ein Portrait des Komponisten gezeichnet, das bei aller durch den Anlass gebotenen Knappheit außerordentlich kenntnisreich den Stellenwert des Komponisten in seiner Zeit umriss.²² Was darin an musikalischen Charakteristika – abgeleitet insbesondere durch Riehls Kenntnis der Streicherkammermusik – genannt wird, ist sehr wohl geeignet, auch auf sein Bläserquintett übertragen zu werden: Um die früh vorhandene „Sicherheit, Plastik und Correcktheit, mit welcher er die Form handhabt“,²³ brauchte sich Onslow zumal um 1850 keine Gedanken mehr zu machen, wenngleich er sich erstmals an einer reinen Bläserbesetzung erprobte. Gleiches gilt für die „feine Ausarbeitung“, seine „Klarheit und Formvollendung“,²⁴ mit der er die bestehenden idealtypischen Satzmodelle mit Inhalt füllte.

Dennoch „fehlt ihm der große freie Strom der Melodien und Accorde. Seine Perioden sind knapp und kurz [...] pointiert, epigrammatisch knapp, wie Leute schreiben, welche düfteln und klügeln und ein sauber gefeiltes Stückchen zierlich zum andern fügen, bis zuletzt ein

²² Zur Bewertung Riehls vgl. auch Friedhelm Krummacher, *Pariser Musik in Klein-Paris. George Onslows Streichquartette*, in: Schipperges, *Onslow I*, v. a. S. 36–38.

²³ Wilhelm Heinrich Riehl, *George Onslow*, in: ders., *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunsthistorisches Skizzenbuch*, Erster Band, Stuttgart ³1861, S. 303.

²⁴ Ebd., S. 305 f.

Ganzes entsteht“.²⁵ Gerade das Quintett zeichnet sich durch derartige Kürze der vergleichsweise prägnanten Hauptgedanken aus, die dann freilich rasch in thematisch eher unspezifisches, arabeskenartiges Rankenwerk überführt werden.

Der Verzicht auf (oder sollte man besser sagen: Mangel an) „ueberwältigende[m] große[n] Affekt, glühende[r] Leidenschaft, weiche Schwärmerei“ oder „verzehrender innerer Gluth“²⁶ kam dem Tonfall einer reinen Bläserkomposition ohnehin entgegen. Auch „Dramatik“ und „Tragik“ sind Kategorien, die nach Riehl bei Onslow insgesamt so gut wie keine Rolle spielen.²⁷

Nichts trifft den Gesamttonfall des Opus 81 jedoch angemessener als das Attribut der „Eleganz“.²⁸ Indem Onslow seine lange erprobte kammermusikalische Schreibart am Ende seiner kompositorischen Laufbahn auch auf eine reine Bläserkomposition übertrug, gewann er diesem Genre eine ganz neue Ausdrucksqualität ab, die die Reichaschen Vorbilder so nicht kannten. Auch hier sei zur Verdeutlichung letztmals ein kurzes Beispiel angeführt. Der aus Bläserperspektive als durchaus unspezifisch zu bezeichnende Hauptteil des Scherzos (s. o.) wird von einem Trio abgelöst, das ganz eindeutig die Sphäre des Pastoralen evoziert (Notenbeispiel 5): Über einer nur sehr langsam wechselnden Harmonik (Haltetöne im Fagott) singen Oboe und Horn [!] in Sexten eine kantable Linie, zu der im Pianissimo eine kontrapunktische Gegenlinie der Klarinette hinzutritt. Die Schlichtheit des Abschnitts und die spezifische Instrumentierung scheinen von Onslow ganz gezielt eingesetzt. Dennoch wird die Ursprungsidee ländlicher Hirtenmusik nicht unmittelbar erzeugt, sie erscheint vielmehr in einer Art Brechung, vermittelt und dabei zugleich sublimierte. An die Stelle einer direkt ins klingende Bild gesetzten Szenerie tritt deren stilisierte Erinnerung.

Zweifellos hat Onslow mit seinem Opus 81 – so gelegentlichsbezogen es auch entstanden sein mag – einen wichtigen Beitrag zur

²⁵ Ebd., S. 298.

²⁶ Ebd., S. 300.

²⁷ „Dramatisch bewegt wird er selten, tragisch, wie Beethoven in einzelnen Quartetten, niemals.“ Ebd., S. 299.

²⁸ Ebd.

Geschichte des Bläserquintetts im 19. Jahrhundert geleistet, auch wenn diesem Werk zunächst keine nennenswerte schöpferische Rezeption folgte.²⁹ Immerhin wies Onslow seinem bedeutendsten Nachfolger Paul Taffanel und dessen großem *Quintett g-Moll* den Weg (entstanden 1876), indem es ihm gelang, die von Reicha formulierte Tonsprache von Werken in reiner Bläserbesetzung zu aktualisieren und auf eine neue, weniger instrumentenspezifische, gleichsam abstraktere Ebene zu überführen. Dass diese darüber hinaus über ein ganz spezifisches „Parfum“ im Sinne von Riehls „Eleganz“ verfügt, macht den besonderen Reiz des Stückes aus.

²⁹ Sirker, *Bläserquintett*, nennt kein einziges Werk für Frankreich zwischen Onslow und Taffanel. Die Durchsicht der Konzertmeldungen in den großen zeitgenössischen Musikzeitungen brachte immerhin ein weiteres Bläserquintett zutage: das *Quintett* op. 8 des Geigers und Komponisten Eugene Chainé, das 1855 in Paris zur Aufführung gelangte.