Die Klavierquintette George Onslows

Gottfried Heinz-Kronberger

Einleitung

Während Franz Schuberts *Klavierquintett A-Dur* D 667, das *Forellenquintett*, ebenso wie Robert Schumanns *Klavierquintett Es-Dur* op. 44 Standardwerke jedes Klavierquintettensembles sind, findet man George Onslows Klavierquintette selten, wenn überhaupt in den Konzertprogrammen. Mit den genannten berühmten Werken haben Onslows Quintette auch recht wenig gemein. Ihre Einordnung soll daher auch nicht über den Vergleich mit diesen beiden Standardwerken versucht werden, sondern im Blick auf einen anderen Teil der Gattungstradition, der zu den Werken Onslows mehr Gemeinsamkeiten aufweist. Onslows Klavierquintette sind innerhalb der Gattungsentwicklung keine singulären Werke. Zudem reiht sich Onslow nahtlos in die Praxis seiner Zeit ein, Klavierquintette als Arrangements in anderen Besetzungen herauszugeben, z. B. mit Bläsern.[1]

George Onslows Klavierkammermusik steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Kammermusik in Paris zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Begründung einer Konzertreihe der Société des Concerts du Conservatoire im Jahr 1828 kann als Resultat des gestiegenen Bedürfnisses nach kammermusikalischen Konzerten gesehen werden und damit als willkommenes Forum für die Komponisten und ausübenden Künstler. So ist die Reihe, wenngleich sich einzelne Entwicklungen schon vorher abzeichneten, ein institutionalisiertes Zeichen für die Etablierung der Kammermusik in Frankreich.[2] In Tabelle 5 am Ende dieses

[1] Gegenstand vorliegender Untersuchung sind die Klavierquintette George Onslows in der Besetzung mit Klavier und Streichern. Eine Erwähnung finden auch die Bearbeitungen für Klavier und Streicherbesetzungen, deren originale Vorlagen statt mit Streichern z. B. mit Bläsern besetzt sind.

[2] Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828–1871,* Ann Arbor 1983.

Beitrags sind Klavierquintette aufgeführt, die entweder in Paris veröffentlicht wurden oder von Künstlern stammen, die als reisende Virtuosen vorübergehend in Paris weilten.

Die zunehmende Verbreitung von größer besetzter Klavierkammermusik hatte verschiedene Gründe. In erster Linie beförderte die Entwicklung vom privat-häuslichen Musizieren hin zum öffentlich-kammermusikalischen Salon diese Besetzungen.[3] Onslow hatte 1828, also zum Zeitpunkt der Begründung der Konzertreihe der Société des Concerts du Conservatoire, noch kein Klavierquintett geschrieben. 1826 komponierte er das Johann Nepomuk Hummel gewidmete *Klaviersextett Es-Dur* mit Bläsern und Kontrabass op. 30 und gab es ein Jahr später auch in einem Arrangement mit Streichern heraus.

In Onslows Œuvre finden sich lediglich drei Klavierquintette. Das ist in Anbetracht seines umfangreichen Schaffens im Bereich der Kammermusik ein eher geringer Anteil. Alle drei Werke werden seiner späten Schaffensphase zugerechnet. Es handelt sich um die Opera 70, 76 und 79^{bis}. Opus 70 ist das einzige originäre Klavierquintett von Onslow. Es ist mit Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass besetzt. Das *Quintett* op. 76 ist zwar mit einer eigenen Opusnummer versehen, in seinem Ablauf indes ein Arrangement der *Vierte Sinfonie* op. 71.[4] Das *Klavierquintett* op. 79^{bis} arrangierte der Komponist nach seinem *Septett* op. 79 für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabass. Berücksichtigt man die Satzstrukturen eines Klavierquintetts, tritt noch ein weiteres Werk als Vergleichsobjekt in den Blick. Es ist das erwähnte *Klaviersextett* op. 30, in dem der Kontrabass stimmführungstechnisch eine vergleichsweise geringe Rolle spielt. Dieses Werk der früheren Schaffensperiode Onslows erfüllt die Voraussetzung der Streicherbesetzung, indem die originalen Bläserstimmen von Onslow selbst auch für Streicher herausgegeben wurden. Der Vollständigkeit halber sei

[3] Zur Entwicklung des frühen Klavierquintetts siehe Gottfried Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann,* Neckargemünd 2001.

[4] Opus 76 ist Mme Ernestine Chabouillé Saint-Phal gewidmet. Sie hatte sich in einem Brief vom 8. März 1846 begeistert über Onslows *Dritte Sinfonie* geäußert, siehe Viviane Niaux, *George Onslow. Gentleman compositeur,* Clermand-Ferrand 2003, S. 354.

Opus			Besetzung	
op. 30	Original	Klaviersextett	Pf	Fl, Kl, Hr, Fg, Kb
op. 30	Arrangement	Klaviersextett	Pf	2 Vl, Va, Vc, Kb
op. 70	Original	Klavierquintett	Pf	Vl, Va, Vlc, Kb
op. 71	Original	Sinfonie		Orchester
op. 76	Arrangement	Klavierquintett	Pf	Vl, Va, Vc, Kb
op. 77	Original	Nonett		Vl, Vla, Vc, Kb, Fl, Ob, Kl, Fag, Hr
op. 77bis	Arrangement	Klaviersextett	Pf	Fl, Kl, Fag, Hr, Kb
op. 79	Original	Septett	Pf	Fl, Ob, Kl, Fag, Hr, Kb
op. 79bis	Arrangement	Klavierquintett	Pf	Fl, Vla, Vlc, Kb

Tabelle 1: Besetzungsangaben und ihre Arrangements

noch das *Klaviersextett* op. 77bis genannt. Es ging aus dem *Nonett a-Moll* für Bläser und Streicher op. 77 hervor. Onslows Nonett war eines der ersten Werke dieser Gattung in der Tradition der Divertimenti und Serenaden des 18. Jahrhunderts und des *Nonetts F-Dur* op. 31 von Louis Spohr aus dem Jahr 1813. Onslow griff 1848, also erst im späten Stadium seines Schaffens, die Besetzung auf.

Es bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass alle Klavierkammermusikwerke mit Ausnahme des Opus 30 aus der späten Schaffensperiode ab 1847 stammen. Onslow komponierte in frühen Jahren kaum größer besetzte Klavierkammermusikwerke. Hingegen stammen neun seiner zehn Klaviertrios aus den Jahren 1808 bis 1824, also der frühen Schaffensphase, und nur das letzte Werk dieser Gattung, das Trio op. 83, entstand wesentlich später, nämlich 1853. Deutlich wird die Bevorzugung des kleineren Klavierkammermusikensembles in der frühen Schaffensphase (1822–1833), während die größeren Besetzungen offensichtliches Gewicht in der späten Schaffensphase (1847–1853) gewinnen.

Opus	Tonart	Entstehung	Satzbezeichnungen:				
			I.	II.	III.	IV.	Widmung
op. 30 (Sextett)	Es-Dur	1826	Introduzione. Largo – Allegro vivace assai Es-Dur	Minuetto. Allegro Es-Dur	Andante con variazioni c-Moll	Finale. Allegro Es-Dur	à Johann Nepomuk Hummel
op. 70	h-Moll	1847	Allegretto grandioso e non presto h-Moll	(kein zweiter Satz)	Andantino. Cantabile e semplice G-Dur	Finale. Allegretto molto moderato h-Moll	à Sigismond Thalberg
op. 76 (nach der Sinfonie op. 71)	G-Dur	1849	Introduzione. Largo – Allegro G-Dur	Scherzo. Allegro vivace C-Dur	Romanza. Andantino molto cantabile E-Dur[5]	Finale. Allegro animato *Le coup de vent* G-Dur	à Mme [Ernestine] Chabouillé de Saint-Phal (Pianistin)
op. 77bis (Sextett)	a-Moll	1848	Allegro spirituoso a-Moll	Minuetto. Agitato a-Moll	Thema con variazioni F-Dur	Finale. Allegretto quasi allegro a-Moll	à Clara d'Espinay[6] (Pianistin)
op. 79bis (eigentlich Bläser septett)	B-Dur	1852	Allegro moderato B-Dur	Scherzo. Vivace g-Moll	Andante D-Dur	Finale. Allegretto B-Dur	à Charlotte de Malléville (Tardieu) (Pianistin)

Tabelle 2: Formale Vergleiche der größer besetzten Kammermusikwerke Onslows

Opus	Tonart		Veröffentlichung
op. 74	D-Dur	Arrangement des Septetts …	Wien: Artaria 1816
op. 87	es-Moll	*Grand Quintetto*	Wien: Steiner 1821
op. 114	C-Dur	Arrangement des Septetts …	Wien: Haslinger 1830

Tabelle 3: Hummels Klavierquintette

Zu den Werken

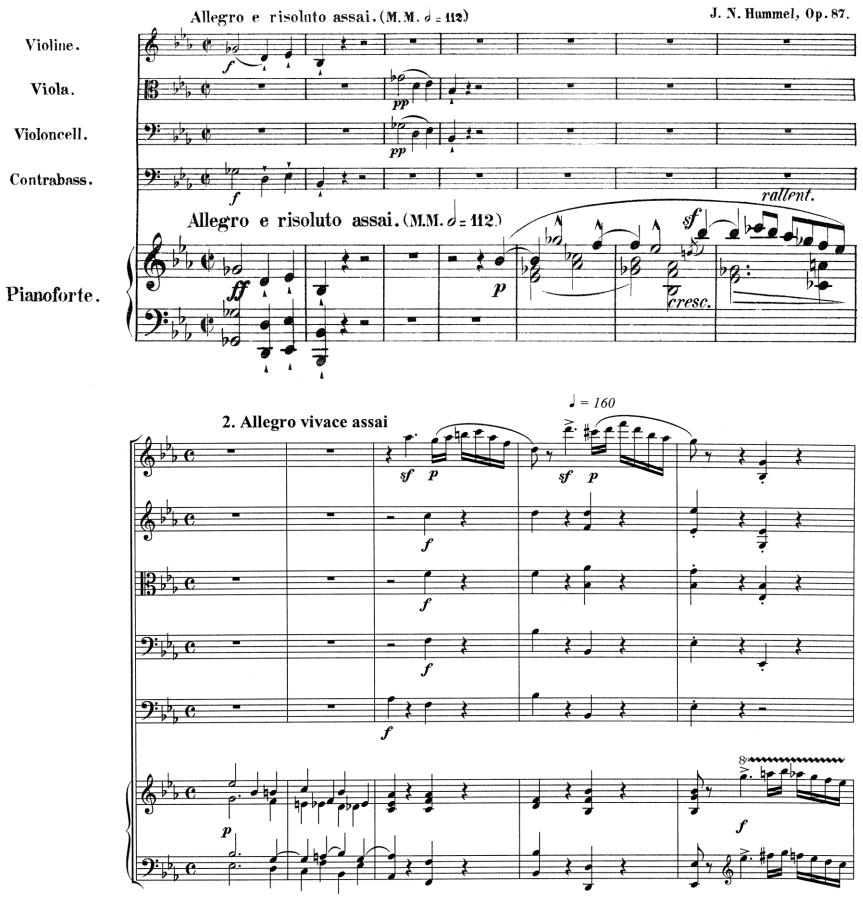
George Onslow arrangierte sein Klaviersextett mit Bläsern op. 30 ein Jahr nach der Komposition (also 1827) als Klaviersextett mit Streichern. Die Widmung an den berühmten Kollegen Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) mag nicht nur als Dedikation an den ausführenden Künstler gesehen werden, sondern auch an Hummel als vorbildhaften Komponisten. Hummel hatte selbst Klavierquintette geschrieben und dessen einziges originäres *Klavierquintett es-Moll* op. 87 könnte Onslow als Inspiration für sein Opus 30 gedient haben. Hummels Klavierquintette sind alle mit der Streicherkombination Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass besetzt, die auch bei Onslow verwendet wird.

In Onslows Opus 30 hat das Motiv nach der Largo-Introduktion als Allegro vivace assai einen rhythmisch und diastematisch ähnlichen Themenkopf wie das Eingangsthema von Hummels Opus 87.
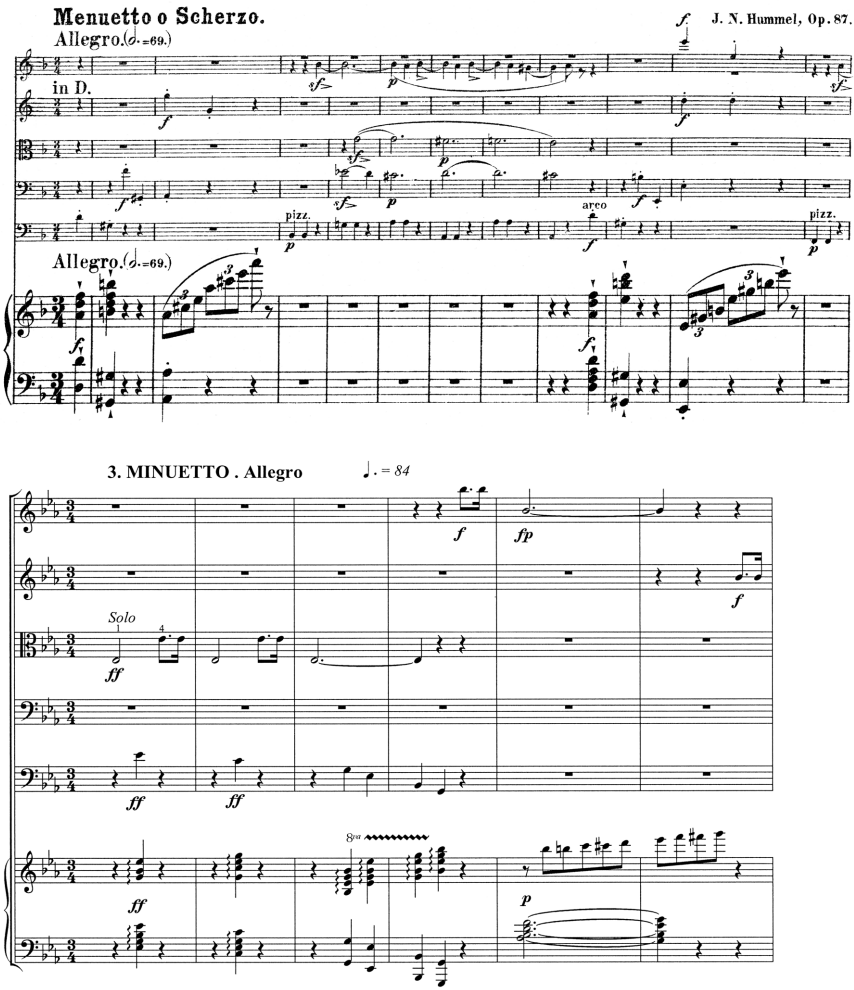
Auch steht das Menuett in der Satzfolge beider Werke an zweiter Stelle. Mit Einbezug eines Variationssatzes stellt Onslow womöglich sogar einen formalen Bezug zu Schuberts *Forellenquintett* her. Satztechnisch hingegen bestehen zwischen Schuberts Quintett und den Werken Hummels und Onslows entscheidende Unterschiede. Schubert führt die Stimmen kammermusikalisch durch, während Hummel und Onslow (in Opus 30) einen virtuosen und damit auch eigenständigeren Charak-

[5] Die Takte 1–114 sind auch in der Oper *Guise ou Les États de Blois* (1837) unter dem Titel „L'ouragan" als Bestandteil der Nr. 7 Chansonette ein weiteres Mal verwendet.

[6] Niaux, *George Onslow*, S. 121: „Ma musique de piano si longtemps ignorée, est devenue à la mode. Mes deux duos à quatre mains sont sur beaucoup de pianos" (aus einem Brief an Clara d'Espinay vom 16. April 1851).



Notenbeispiel 1: Themenvergleich der ersten Sätze von Hummels Opus 87 und Onslows Opus 30. Bei Onslow geht eine langsame Einleitung von 26 Takten voraus.



Notenbeispiel 2: Beginn des Menuetts von Hummel Opus 74/Beginn des Menuetts von Onslows Opus 30

		Tonart	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz	5. Satz
Hummel	op. 74 (1818)	d-Moll	Allegro con spirito (d-Moll)	Menuetto o Scherzo (d-Moll)	Andante con variazioni (F-Dur)	Finale. Vivace (d-Moll)	
Schubert	D 667 (1819)	A-Dur	Allegro vivace (A-Dur)	Andante (F-Dur)	Scherzo (A-Dur)	Andantino mit Var. (D-Dur)	Allegro giusto (A-Dur)
Hummel	op. 87 (1822)	es-Moll	Allegro e risoluto assai (es-Moll)	Menuett (Es-Dur)	Largo (Es-Dur)	Allegro agitato (es-Moll)	
Onslow	op. 30 (Sextett, 1826)	Es-Dur	Introduzione. Largo – Allegro vivace assai (Es-Dur)	Minuetto. Allegro (Es-Dur)	Andante con variazioni (c-Moll)	Finale. Allegro (Es-Dur)	

Tabelle 4 veranschaulicht neben dem zeitlichen Abstand zwischen den Klavierkammermusikkompositionen die Satzkonzeptionen. Diese lassen vor allem zwischen dem Hummel'schen und dem Onslow'schen Werk Bezüge erkennen.

ter des Klavierparts betonen.[7] In Satzfolge und Behandlung der Themen weist Onslow Parallelen zu Hummels *Klavierseptett* op. 74 auf.[8] Hummels Klavierseptett war ein sehr populäres Werk und fand namentlich auch im Arrangement als Klavierquintett große Verbreitung. So konnte das Arrangement auch als Vorbild für zahlreiche spätere Klavierquintettkompositionen dienen. Die Parallelen zwischen Hummels *Klavierseptett*

[7] Siehe auch Niaux, *George Onslow*, S. 218.

[8] Diese Parallelität stellte schon Richard Nelson Franks in seiner Dissertation zu Onslow fest. Siehe Richard Nelson Franks, *George Onslow (–1853): A Study Of His Life, Family and Works*, PhD Univ. of Texas, Austin 1981, S. 318.

und Onslows *Klaviersextett* liegen nicht nur in der Bearbeitung der Ursprungsbesetzung mit Bläsern zu einer Streicherformation. Beide Werke stehen sich auch stilistisch nahe. Ein konkreter Bezug lässt sich etwa am Beginn der Menuettsätze erkennen. In beiden Werken folgt nach kurzen und kräftigen Akkordaufstellungen ein rascher Übergang in einen von chromatischen Gängen gekennzeichneten Abschnitt. Dieser Wechsel wird von beiden Komponisten weitergeführt.

Hummel hat in seinem *Septett* op. 74 ebenfalls einen Variationssatz eingebaut. Eingedenk der Beziehung zwischen Hummel und Onslow sowie der vorbildlichen Funktion von Hummels Bearbeitung des *Septetts* op. 74 als Klavierquintett ist für diese größeren Gattungen von Streichern mit Klavier die Evidenz nicht zu leugnen.[9]

Das *Klavierquintett* op. 70

Onslows eigentliches *Klavierquintett h-Moll* op. 70 ist dreisätzig. Es entspricht darin der üblichen Satzfolge eines Instrumentalkonzerts und unterscheidet sich dadurch von allen anderen Klavierkammermusikwerken Onslows.[10] Seine frühen Klaviertrios sind viersätzig mit Menuett oder Scherzo als drittem Satz und die fünf größer besetzten Klavierkammermusikwerke, mit Ausnahmen von Opus 70, enthalten Menuett- bzw. Scherzo-Sätze an zweiter Stelle. Onslows *Klavierquintett* op. 70 ist Sigismund Thalberg (1812–1871) gewidmet. Thalbergs eigene Kompositionen sind heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Legendär blieb die Auseinandersetzung dieses seinerzeit berühmten Klaviervirtuosen mit Franz Liszt 1837 in Paris. Liszt kritisierte Thalberg wegen der Qualität seiner Kompositionen und seines rein virtuosen Spiels.[11] Thalbergs

[9] Siehe auch die Ausführungen zu Onslows Opus 70 und die darin erkennbaren Bezüge im weiteren Verlauf des Beitrags.

[10] Das einzige weitere dreisätzige Werk Onslows ist das frühe Klaviertrio op. 3,1 in a-Moll vor 1815, also aus der frühen Schaffensphase und Jan Ladislav Dusík gewidmet. Alle Klavierkammermusikwerke, die größer als die Triobesetzung sind, stammen hingegen wie bereits bemerkt aus der späten Schaffensphase.

[11] In: Revue critique. Ouvrages de Thalberg analysés par Liszt., in: *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 4 (1837), No. 2 vom 8. Januar 1837, S. 17–20.

große Erfolge, namentlich in Paris, tangierte diese Auseinandersetzung nicht. Bereits 1835 hatte er Onslows Klaviersextett als Schlussstück in eines seiner Konzerte aufgenommen und Onslow damit Aufsehen und Erfolg verschafft.[12] Der pianistische Satz und die stilistische Ausführung von Onslows Klavierquintett lassen sich in der Tat als Konzert im Kammermusikmantel beschreiben. Ein Indiz dafür dürfte auch die Generalpause am Ende des dritten Satzes sein, die eine Kadenz des Ausführenden nahelegt.

In einem Brief an Thalberg vom 24. Januar 1846 stellte Onslow die Fortentwicklung seiner Klaviertechnik ausdrücklich in den Vordergrund:

> J'ai commencé un quintette pour piano où il y a par-ci par-là des choses passables mais où, à raison de ma mauvaise exécution, il y a défaut absolu de ces traits charmants dont vous êtes l'inventeur et qui ne se trouvent guère qu'avec les doigts.[13]

Es könnte auch von Bedeutung gewesen sein, dass Onslow sein Klavierquintett vor einer Reise nach London fertigstellte.[14] London war ein Mekka der Virtuosen und auch virtuose Kammermusik stieß dort auf besonderes Interesse. Ein Klavierquintett als ‚concert en miniature' im Handgepäck konnte für einen reisenden Virtuosen nicht von Schaden sein.[15] Uraufgeführt wurde Onslows *Klavierquintett* op. 70 wahrscheinlich aber in Paris. Über eine frühe Aufführung, wenn wohl auch nicht die Uraufführung, unterrichtet eine Besprechung der *Revue et Gazette musicale de Paris* vom 26. April 1846:

> Nous avons entendu, dans les Salons de M. Manera, un nouveau quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, par. M. Onslow. Ce beau morceau de ce genre de musique instrumentale dont Mendelssohn et M. Onslow sont les plus dignes soutiens en Europe, a été parfaitement dit par mademoiselle Farrenc, chargée de la partie de piano. Le thème de l'An-

---

12 August Gathy, George Onslow. Eine Skizze, in: *Monatsschrift für Theater und Musik,* Wien, 1 (1855), S. 33–42, ebd. S. 41.
13 Niaux, *George Onslow*, S. 353.
14 Ebd., S. 217.
15 Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann,* S. 156 ff.

> dante, délicieux de mélodie et travaillé ensuite en imitations scientifiques on ne peut plus heureusement, et d'abord attaqué par le violoncelle et répondu par le piano d'une charmante manière. Mademoiselle Farrenc et M. Lebouc ont interprété ce dialogue en artistes dignes de comprendre et de faire passer dans l'âme des auditeurs toute la pensée du compositeur aussi savante qu'inspirée. L'espace nous manque pour nous livrer à une analyse même rapide de ce nouvel œuvre remarquable de l'auteur de tant et de si bons quatuors.[16]

Zwei der Aufführenden bei diesem Salonkonzert waren die Pianistin Victorine Farrenc (1826–1859), die Tochter Louise Farrencs, und Charles Lebouc (1822–1893) am Violoncello. Louise Farrenc hatte selbst zwei Klavierquintette op. 30 und 31 wenige Jahre zuvor komponiert und 1842 bzw. 1844 im Druck vorgelegt.

Der erste Satz in Onslows *Klavierquintett* op. 70 offenbart seinen virtuosen Charakter vor allem im Zusammenwirken der Instrumente. Energisch tritt das Anfangsthema in den Streichern auf, während das Klavier sich zunächst auf keinen Dialog einlässt und nach der Anfangsunterstützung der Streicher mit Laufwerk als Begleitung fungiert. Erst in der Themenwiederholung gesellt es sich dazu (T. 15). Das zweite, lyrische Thema (ab T. 49) wird dann zuerst vom Klavier vorgetragen. Der offene Dualismus dieser beiden Themen des ersten Satzes bezeugt Onslows viel zitierte Klassizität.[17] Das erste Thema mit energisch bis „grandioso" vorgetragenen Akkordbildungen in Moll steht diametral dem zweiten Thema entgegen, das, in Dur und molto espressivo vorge-

---

[16] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 (1846), no. 17, p. 133. Von einer weiteren Aufführung in den Salons von Pleyel berichtet dasselbe Blatt in seiner Ausgabe vom 7. März 1847 (vol. 14, no. 10, p. 80). Dabei waren die Aufführenden Mademoiselle Mercié-Porte am Klavier sowie die Herren Alard, Casimir Ney, Chevillard und Gouffé. Auch darin wird das Andante hervorgehoben: „Le premier morceau en est très brillant, et l'andante est délicieux en mélodie."

[17] Die Belege für die Zuweisung der Klassizität finden sich vielerorten, hier als Hinweis sei nur der bereits erwähnte Artikel von Gathy verwiesen, George Onslow. Eine Skizze, 1855, angegeben oder auf Schumanns Kommentare in: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig ^{5}1914, Bd. 1, S. 339, und Bd. 2, S. 71 (auch sie betreffen nur die Klassizität von Onslows und Mendelssohns Streichquartetten im Vergleich zu Haydn, Mozart und Beethoven).

tragen, eine stark chromatische Faktur aufweist. In Durchführung und Reprise treten die virtuosen Elemente des Tasteninstruments ganz in den Vordergrund. Unter den virtuos-konzertanten Elementen, welche über weite Strecken den kammermusikalischen Charakter des Werkes zurücktreten lassen, seien hervorgehoben die häufige Führung des Klavierparts in Oktavgängen (T. 87–106, 270–289 und ähnlich in den anderen Sätzen), chromatische Gänge (T. 37–40, 156–161 oder 311–319, im zweiten Satz ähnlich T. 96–103 und T. 111–125) und Arpeggien (T. 252–263).

Der zweite Satz beginnt wieder mit einem Streicherthema. Es liegt im Violoncello, wird vom Klavier wiederholt und noch einmal von den Streichern, nun leicht abwandelt. Dann übernimmt das Klavier mit barcaroleartigen Akkordumkehrungen („la basso sentia") die Melodiefortführung und zieht im weiteren Fortgang des Satzes mit Läufen und Ketten in Vierundsechzigstel- oder Zweiunddreißigstel-Triolen (T. 48–159 von insgesamt 164 Takten) fast durchgehend die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich.

Im Gegensatz zur pianistischen Geläufigkeit des zweiten Satzes stellt das Klavier im dritten Satz das Thema piano e legato in einem mäßig raschen *Allegretto e moderato* auf. Die Wiederholung in den Streichern und die wechselnde Fortführung in den Klanggruppen Klavier und Streicher zeigt den Komponisten von seiner lyrischen Seite. Ab T. 28 werden jedoch bewegtere Elemente mit virtuoseren Raketen in den Streichern eingeführt, denen Onslow indes ein statisches und repetierendes Moment im Klavier entgegenstellt. Die Durchführung ab T. 119 erfolgt mit vertauschten Rollen: Während das Klavier die virtuosen Raketenfiguren übernimmt, setzen nun die Streicher das repetierende Motiv dagegen. Eine Modulation über F-Dur nach H-Dur (T. 190) bringt bis T. 235 eine Beruhigung des melodischen Geschehens bis zur Überleitung in den Minore-Teil (T. 242). Ab T. 266 erfolgt die erneute Themenaufstellung und Tempowiederaufnahme. Einer Generalpause in T. 306 schließt sich das Hauptthema in den Streichern an. Geradezu gezähmt zeigt sich das colla-parte-geführte Klavier in den letzten fünf Akkorden.

Wie schon am Ende des ersten Satzes deutet die Generalpause auf die Praxis einer konzertierenden Kadenz hin. Der zweite Satz enthält bereits

derart viel auskomponiertes Laufwerk, dass dort auf einen Platzhalter für die Entfaltung pianistischer Virtuosität verzichtet werden kann.

Onslows originales *Klavierquintett h-Moll* op. 70 in h-Moll steht in einer Reihe mit weiteren Klavierquintettkompositionen der Zeit. Als stilistische Unterscheidung zum Klavierpart des *Forellenquintetts* von Franz Schubert bemerkt Viviane Niaux zu Recht, dass dort eine anders geartete Kompositionstechnik erfolgt. Das Klavier wird bei Schubert linear benutzt:

> Même s'il connait l'œuvre de Schubert, Onslow ne lui emprunte rien. Chez Schubert, le piano se caractérise tout au long de l'œuvre par une écriture linéaire, ce qui lui confère une sonorité particulièrement lumineuse et ciselée. Les deux mains sont écrites le plus souvent à l'unisson afin de faire dialoguer le piano avec les cordes, comme si lui-même était d'essence mélodique. Le piano n'a quasiment jamais le rôle d'accompagnateur et n'est pas mis en avant; il est simple serviteur d'une poésie musicale qui dépasse l'instrumentation elle-même.
>
> […]
>
> Le compositeur ne saurait mieux avouer ses objectifs! Le piano est évoqué ici comme résumant à lui seul la problématique de l'ouvrage, et la lecture de la partie de clavier montre en effet que ce ne sont pas les traits, arpèges, gammes, octaves et autres démonstrations de vélocité qui manquent dans cette ouvre périlleuse, dont le premier mouvement s'œuvre par un Allegro grandioso qui donne le ton.[18]

Der von Niaux festgehaltene stilistische Unterschied benennt also eine negative stilistische Beziehung von Onslows Opus 70 zu Schuberts *Forellenquintett*. Onslow setzt hingegen in seinem *Klaviersextett* op. 30 (besonders im Menuett) dieses von Niaux angesprochene lineare Klavier noch wesentlich stärker ein als dies in seinen späteren Klavierkammermusikwerken der Fall ist. Somit taugt das Unterscheidungsmoment des linearen Klavierparts als einer Nichtbeziehung vom *Forellenquintett* zu Onslows spätem Opus 70 durchaus, zeigt aber stilistische Parallelen zum frühen Opus 30.

---

[18] Niaux, *George Onslow*, S. 218; siehe dazu auch Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, S. 197.

Gottfried Heinz-Kronberger

Opus 76 und Opus 79bis

Das als Opus 76 im Jahr 1848 erschienene Klavierquintett ist ein Arrangement der *Vierten Sinfonie* op. 71. Dabei betonte Onslow in einem Brief an den Verleger Friedrich Kistner in Leipzig vom 6. Dezember 1849, dass es ihm nicht um eine reine Ton-für-Ton-Übernahme gehe. Er habe sich vielmehr die Arbeit gemacht, das Stück auch etwas umzuarbeiten. Im selben Brief beschreibt der Komponist sein Arrangement der anderen Werke mit Klavier op. 77 und op. 79bis:

> 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 le même pour mes op. 77 (nonetto) et op. 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 ferrai 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.[19]

In diesem Brief kristallisiert sich eindeutig auch Onslows Zielsetzung heraus, durch eine kammermusikalische Variante, respektive Arrangement eines Werkes, zugleich Spieler in kleineren Ensembles und damit auch mehr potenzielle Käufer anzusprechen. In dem legitimen Bestreben, Werke auch in kleinerem Rahmen hör- und spielbar zu machen, bildeten Arrangements eigener (oder auch fremder) Kompositionen eine verbreitete Form der Erfüllung von Marktbedürfnissen, ohne dass die

[19] Zit. nach Niaux, *George Onslow*, S. 381.

eigentliche Werkkonzeption davon tangiert werden musste.[20] Zum Umkreis der groß besetzten Klavierkammermusikwerke Onslows in Paris findet sich eine Auflistung am Ende dieses Beitrags. Diese Stücke lassen Zusammenhänge satztechnischer, instrumentatorischer, wirtschaftlicher, regionaler und dedikatorischer Art zu den betreffenden Werken Onslows erkennen.

Resümee

Die Stimmen in den Klavierkammermusikwerken Onslows mit Bläsern erweisen sich als satztechnisch verzahnter und weniger homophon geführt als in den genuinen Klavierkammermusikwerken mit Streichern. Auch über die Kontrabassbesetzung erscheinen Onslows Werke im Kontext der Entwicklung der Gattung Klavierquintett mit Streichern eher rückwärts gewandt.

Onslows Klavierquintette sind alle mit einem Kontrabass als tiefstem Streichinstrument besetzt. Anhand der letzten Tabelle lässt sich ersehen, dass Onslow im Kontext der etwa zeitgleich komponierten Werke dieser Gattung eher eine Ausnahme darstellt. In der Regel findet sich Streichquartettbesetzung. Nur im unmittelbaren Umkreis von Paris erhält sich in relativ starkem Maße die Kontrabassbesetzung, so in Werken von Louise Farrenc, Henri-Joseph Rigel oder Jozéf Nowakowski. Dies mag damit zusammenhängen, dass mit André Gouffé ein etablierter Kontrabassist Séancen veranstaltete, bei denen nachweisbar die Werke Onslows und Rigels aufgeführt wurden.[21] Das könnte natürlich als Reverenz an den Gastgeber gegolten haben, doch scheint die klangliche Spezifikation auf den Kontrabass sich nicht allein durch dieses Argument belegen zu lassen.

---

[20] Siehe dazu auch Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann,* Kapitel „Das Klavierquintett als Arrangementform", S. 198–202.

[21] Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828–1871,* S. 60.

Zwischen Schumanns *Klavierquintett Es-Dur* op. 44 (1842) und Johannes Brahms' *Klavierquintett f-Moll* op. 34 (1864) entstanden fast nur noch Klavierquintette mit Streichquartettbesetzung. Die Komponisten gehen von einem kammermusikalisch intensiv durchgearbeiteten Satz aus, der das spieltechnische Niveau eines gewöhnlichen Kontrabassspielers übersteigt. Natürlich spielt auch der klangliche Aspekt eine Rolle im Wandel der Hörgewohnheiten in Richtung Homogenität. Schon 1817 beschreibt der Rezensent des *Klavierquintetts* op. 74 von Ferdinand Ries das Defizit eines Kontrabasses, indem der Komponist dem „Contrabass […] weniger, und nur die entscheidendsten Grundnoten gegeben" habe, „da dieses Instrument, auch noch so discret gespielt, durch die Lage seiner Octaven (nicht vermittelt durch das Violoncell) in dieser Gattung von Musik und solchem Styl, doch nur einen in entfernter Tiefe ruhenden Grund vorstellt und vorstellen kann."[22]

In Rücksicht auf die besonderen Gegebenheiten, insbesondere die Klangwirkungen in den musikalischen Salons, aber auch hinsichtlich der Verkaufsförderung waren Streichquartettbesetzungen in Paris weniger gewünscht. Jedenfalls konnte das Violoncello ja auch jederzeit den Part des Kontrabasses übernehmen.[23] Solche Variabilität gewährleistete eine möglichst weite Streuung der Klavierquintettbesetzung.

[22] *AmZ*, XIX (1817), No. 52, 24. Dezember 1817, Sp. 885.

[23] Zur Verwendung des Kontrabasses und die Ansicht über dessen Funktion ist auch ein Vermerk auf dem Titelblatt des Drucks von Onslows Klaviersextett op. 30 aufschlussreich, erschienen in Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1827 als auch als Nachdruck 1850: „À défaut d'instruments à vent les parties de Flûte, Clarinette, Cor & Basson sont arrangées par l'Auteur pour 2 Violons, Alto & Violoncelle. Quoique la partie de Contrebasse ajoute beaucoup à l'effet de ces morceaux, elle n'est cependant pas d'un usage indispensable."

Tabelle 5: In Paris veröffentlichte Klavierquintette oder Klavierquintette von zeitweise in Paris weilenden Virtuosenkomponisten (composer-solists), chronologisch nach dem Zeitpunkt der Veröffentlichung
[(Kb)= Besetzung mit Kontrabass]

Komponist	Opus	Werktitel	Tonart	Erscheinungsort	Anmerkungen
Steibelt, Daniel (1765–1823)	op. 28 (Kb)	Nr. 1	G-Dur	Paris: Imbault 1798	*Trois quintetti pour pianoforte, deux violons, alto et basse.* In London erschien 1797 bei Longman & Broderip nur op. 28, Nr. 2 als op. 31; erst 1798 erschienen in Paris dann die beiden Klavierquintette op. 28. Das angekündigte dritte Klavierquintett erschien nie.
Steibelt, Daniel	op. 28 (Kb)	Nr. 2	D-Dur	Paris: Imbault 1798	
Boccherini, Luigi (1743–1805)	op. 56	Sei Quintetti (opera grande)		Paris: Pleyel 1800	1797 komp.: sechs Werke
Dusík, Jan Ladislav (1760–1812)	op. 41 [47]	*Grand Quintuor*	f-Moll	Leipzig: Breitkopf & Härtel 1803	1799 komp. *Grand Quintuor [f] pour pianoforte avec accompagnement d'un violon, alto, violoncelle obligés et contrebasse ad libitum … œuvre 41.* [Später auch op. 47].
Field, John (1782–1837)	H 13	*Divertissement Nr. 1*	E-Dur	1810	Bass ad lib.
Field, John	H 14	*Divertissement Nr. 2*		1811	mit Cello

Komponist	Opus	Werk-titel	Tonart	Erschei-nungsort	Anmerkungen
Field, John	H 18	*Rondeau*	As-Dur	1812	
Bomtempo, João D. (1775–1842)	op. 16	Quin-tetto	Es-Dur	1812/13?	
Ries, Ferdinand (1784–1838)	op. 25	Septett (arran-giert)	Es-Dur	1813	*Grand Quintuor;* Simrock, Bonn [VN: 948=1812 oder 1813]. [Klavierstim-me hat sich gegenüber dem Septett nicht geändert, da in der Pianoforte-Stimme: *Septuor et Quintuor* einge-tragen ist.]
Field, John	H 34	*Quintetto*	As-Dur	Paris: Carli 1816	
Hummel, Johann Nepomuk (1778–1837)	op. 74 (Kb)	Septett (arran-giert)	d-Moll	Wien: Artaria 1816	
Weiskopf, Louis (~1800)	op. 5	*Quintetto*		Paris: G. Sieber	vor 1817
Weiskopf, Louis	op. 8	*Quintetto ou Mélange d'Airs*		Paris: Pleyel	vor 1817
Kalkbren-ner, Friedrich (1785–1849)	op. 30	*Grand quintuor*	C-Dur	Bonn: Simrock 1817	*Grand Quintuor* avec 2 Vio-lon, Alto, Violoncll e et Contrebasse ad lib. In Bonn bei Simrock veröffentlicht, wie auch in Paris bei Pleyel

Komponist	Opus	Werktitel	Tonart	Erscheinungsort	Anmerkungen
Cramer, Johann Baptist (1771–1858)	op. 60 (Kb)	*Grand Quintuor 1*	G-Dur	Bonn und Köln: Simrock 1817	
Ries, Ferdinand	op. 74 (Kb)	Quintett	H-Dur	Leipzig: Peters 1817/18	
Schubert, Franz (1797–1828)	op. 114 (D 667)	*Forellenquintett*	A-Dur	Wien: J. Czerny	ca. 1819 komp.
Boccherini, Luigi	op. 57	Sei Quintetti (opera grande)		Paris: Nouzou 1820	1799 komp.: sechs Werke.
Hummel, Johann Nepomuk	op. 87 (Kb)	*Grand Quintetto*	es-Moll	Wien: Steiner 1821	
Herz, Jaques Simon (1794–1880)	op. 13 (Kb)	*Quintette*	e-Moll	Paris: Janet et Cotelle ca. 1825	
Onslow, George	op. 30 (Kb)	Bearb. n. d. Sextuor (Hummel gewidmet)	Es-Dur	Leipzig: Breitkopf & Härtel [ca. 1850]	1826 komp.

Komponist	Opus	Werk-titel	Tonart	Erschei-nungsort	Anmerkungen
Kalk-brenner, Friedrich	op. 81	*Quintetto*	Es-Dur	Leipzig: Breitkopf & Härtel 1827	Kalkbrenner nennt sein Quintett als einer der ersten *Quintetto*. Auf dem Kontinent, besonders in Wien, war diese Bezeichnung eher die Ausnahme.
Cramer, Johann Baptist	op. 69 (Kb)	*Grand Quintetto 2*	E-Dur	Leipzig: Probst vor 1828	
Pixis, Johann Peter (1788–1874)	op. 99 (Kb)	Quin-tette	d-Moll	Wien: Haslinger 1827/28 und Paris: A. Farrenc	
Kalkbren-ner, Friedrich	op. 93	*Grande marche*	D-Dur	Leipzig: Kistner 1828	Für Pianoforte, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass ad lib.
Hummel, Johann Nepomuk	op. 114 (Kb)	Septett arran-giert	C-Dur	Wien: Haslin-ger 1830	
Sayve, Auguste de (1791–1854)	op. 15 (Kb)	*Grand Quintetto*	Es-Dur	Mün-chen: Falter Edition: Paris S. Richault	vor 1831, gleichzeitig als Bläserquintett veröffentlicht
Cramer, Johann Baptist	(Kb)	[Nr. 3]	B-Dur		Ms. datiert mit 14. De-zember 1832, gleichzeitig auch als Bläserquintett veröffentlicht

Komponist	Opus	Werk-titel	Tonart	Erschei-nungsort	Anmerkungen
Field, John	H 62	Nocturne Nr. 16.	F-Dur	1836	Streicher ad lib.
Rigel, Henri-Jean (1772–1852)	(Kb)	*Grand et brillant quintette*	Es-Dur		Siehe : Farrenc-Rezension in Revue et Gazette Musicale de Paris, 7 (1840), 32, Paris, Dimanche 19 Avril 1840, S. 276.
Nowakowski, Józéf (1800–1865)	op. 17 (Kb)	*Grand Quintuor*	Es-Dur	Leipzig : Kistner 1841	N. besuchte zwischen 1833 und 1847 mehrmals Chopin in Paris.
Farrenc, Louise Jeanne (1804–1875)	op. 30 (Kb)	Quin-tette No. 1	a-Moll	Wien: Hofmeis-ter 1842	
Schumann, Robert (1810–1856)	op. 44	Quintett	Es-Dur	1843	
Farrenc, Louise Jeanne	op. 31 (Kb)	Quin-tette No. 1	e-Moll	Paris: A. Farrenc 1844	
Lambert, Georges Joseph (1779–1852)	op. 60 (Kb)	Quin-tette	Es-Dur	Paris: Launer ca. 1845	
Onslow, George (1784–1853)	op. 70 (Kb)	Quin-tette	h-Moll	Leipzig: Kistner o. J.	1847 komp.

Komponist	Opus	Werk-titel	Tonart	Erschei-nungsort	Anmerkungen
Onslow, George	op. 76 (Kb)	Bearb. n. d. *Vierten Sinf.* op. 71	G-Dur	Leipzig: Kistner 1849	
Onslow, George	op. 79bis (Kb)	Bearb. n. d. Septett	B-Dur	Leipzig: Kistner 1908	1852 komp.
Saint-Saëns, Camille (1835–1921)	op. 14 (Kb ad lib.)	Quin-tette	a-Moll	Leipzig: Seitz 1855	
Blanc, Adolphe (1828–1885)	op. 37 (Kb)	Bearb. n. d. Bläser-quintett	F-Dur	Paris: Richault 1859	Op. 37bis ist original für Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott.
Blanc, Adolphe	op. 39 (Kb)	*Quintette de Con-cert* pour Piano, Violon, Alto, Violon-celle et Contre-basse	A-Dur	Paris: Richault 1859	
Gouvy, Théodore (1819–1898)	op. 24	Quin-tette		Paris: Richault 1861	
Blanc, Adolphe	op. 54bis (Kb)	Bearb. n. d. Septett		Paris: Richault 1870	