Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts

Herausgegeben von Freia Hoffmann

Band 7

Jenny Kip

„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs“

Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875)

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2010

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2187-8

Vorwort

Die Biografien über Clara Schumann geb. Wieck sind kaum zählbar: Seit Berthold Litzmanns dreibändigem Werk von 1902–1908 haben sich Autorinnen und Autoren im 20. und 21. Jahrhundert immer wieder mit der auch komponierenden Virtuosin beschäftigt, zunächst im Interesse an der idealisierten Künstlergemeinschaft mit Robert Schumann, seit den 1980er Jahren auch in ungeteilter Aufmerksamkeit für ihre musikalischen Leistungen, jenseits ihrer Verdienste für Entstehung und Rezeption der Werke ihres Mannes. Über Marie Pleyel geb. Moke hingegen liegt mit der Arbeit von Jenny Kip die erste Monographie vor. Dabei war die acht Jahre ältere Pianistin, wie in der neuesten Clara-Schumann-Biographie von Janina Klassen zu lesen ist, „zweifellos die wichtigste unter der internationalen Konkurrenz“: eine europaweit bekannte Musikerin, die als Schülerin von Kalkbrenner und Moscheles glanzvolle Erfolge in Frankreich, England, Russland und im deutschsprachigen Raum feierte und der Chopin, Kalkbrenner und Liszt Kompositionen widmeten. Wie Clara Schumann, die 1878 eine Professur am Hochschen Konservatorium in Frankfurt antrat, war Marie Pleyel mit ihrer Tätigkeit am Konservatorium in Brüssel eine der ersten Frauen, die langfristig Hochschulprofessuren innehatten. Wie Clara Schumann komponierte auch Marie Pleyel in dem Rahmen, der damals für Virtuosen (wenn auch weniger für Virtuosinnen) üblich war. Und alle, die an Biographien leidenschaftliche und rührende Momente schätzen, werden auch hier eine Parallele finden: ihre kurzzeitige Verlobung mit Hector Berlioz, der zu damaliger Zeit im Pariser Konzertleben mit seiner *Symphonie Fantastique* als junger Wilder Aufsehen erregte.

Warum also ist Marie Pleyel nicht in derselben Weise in die Geschichte eingegangen wie ihre Kollegin aus Deutschland? Es ist ein Beispiel für die Zufälligkeiten der Kanonbildung, nur teilweise erklärbar durch Clara Schumanns 16 Jahre währende Ehe mit einem der ‚großen Meister‘, teilweise erklärbar durch die zahlreich erhaltenen schriftlichen Quellen aus deren Privatleben, teilweise sicherlich auch durch die Intensität, mit der sich deutsche Wissenschaftlerinnen (im Gegensatz zu ihren französischen und belgischen Kolleginnen) seit der Neuen Frauenbewegung mit den Leistungen von Musikerinnen beschäftigt haben. So ist eine merkwürdige Lücke in der Interpretengeschichte des 19. Jahrhunderts geblieben, die mit dem vorliegenden Buch erstmals geschlossen wird.

Jenny Kip hat diese Arbeit u. a. während eines mehrmonatigen Aufenthalts in Frankreich recherchiert, hat in der Bibliothèque nationale in Paris handschriftliche Quellen entdeckt und wichtige Unterlagen aus dem Konservatorium in Brüssel besorgt, sie hat die Zeitschriften- und Lexikon-Auswertungen des Sophie Drinker Instituts in Bremen genutzt und ihre Ergebnisse als Erste Staatsexamensarbeit für das Lehramt an Gymnasien eingereicht. Ihr hochinteressanter, gut gegliederter und brillant formulierter Text geht um einiges über das Niveau anderer Staatsarbeiten hinaus und wird hiermit als Band 7 der Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Freia Hoffmann

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

1	Einleitung	9
2	Leben und Wirken	11
2.1	Kindheit und Jugend	11
2.2	Verlobung mit Hector Berlioz – Hochzeit mit Camille Pleyel	12
2.3	Konzertreisen in Europa	19
2.3.1	Karrierebeginn als junge Virtuosin	19
2.3.2	Verlauf ihrer Karriere – Höhepunkte, Rückschläge	22
2.4	Tätigkeit am Konservatorium in Brüssel	36
2.4.1	Gründung des Brüsseler Konservatoriums	36
2.4.2	Die Klavierklassen vor Marie Pleyels Amtsantritt	36
2.4.3	Verhandlungen um das Amt der Professorenstelle	37
2.4.4	Marie Pleyels Tätigkeit am Konservatorium	41
2.5	Die letzten Jahre – Rückzug aus der Öffentlichkeit	44
3	Ein „neues Zeitalter“ bricht an	47
3.1	Ein neues Phänomen: Pianistinnen in der Öffentlichkeit	47
3.2	Marie Pleyel im Spiegel der Rezensionen	50
4	Briefkorrespondenzen	55
5	Zusammenfassung	61
6	Fazit	63
7	Literaturverzeichnis	65
7.1	Verzeichnis der ausgewerteten und zitierten Literatur	65
7.2	Verzeichnis der ausgewerteten und zitierten Lexika	66
7.3	Verzeichnis der ausgewerteten und zitierten Zeitschriften	66
7.4	Verzeichnis der ausgewerteten und zitierten Briefe	66
Anhang		69
Bildnachweis		85

1 Einleitung

Dieses Buch befasst sich mit der Biografie der französischen Pianistin und Klavierpädagogin Marie Pleyel. Zu einem großen Teil stützt sich die Arbeit auf die öffentliche Wahrnehmung zur damaligen Zeit. So wird anhand zahlreicher Zeitungsartikel versucht, Marie Pleyels Konzertreisen innerhalb Europas nachzuzeichnen. Ein weiterer Schwerpunkt dieser Arbeit stellt ihre Tätigkeit als Professorin für Klavier am Brüsseler Konservatorium dar, die sie über zwanzig Jahre ausführte.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts traten immer mehr weibliche Pianisten öffentlich auf, ein bis dahin unbekanntes Phänomen. Bei diesen Künstlerinnen handelte es sich überwiegend um Interpretinnen, da die Möglichkeiten, ein Kompositionsstudium zu absolvieren, für Frauen zur damaligen Zeit begrenzt waren.

Sowohl die Pianistinnen als auch die Musikkritiker sahen sich vor neue Herausforderungen gestellt: Für die Bewertung ihrer Auftritte wurden neben Genderfragen bezüglich des Repertoires auch Aspekte der Interpretation sowie der Körperhaltung am Klavier entscheidend. Ein weiteres Kapitel wird sich dieser Thematik widmen und unter Berücksichtigung dieses Phänomens den Erfolg von Marie Pleyel näher beleuchten. Die Auswertung einiger von ihr handschriftlich verfasster Briefe schließt die Arbeit ab. Die Briefe geben Hinweise auf persönlichere Aspekte, wie ihre sozialen Kontakte und ihre Emotionen.

Diese Arbeit entstand im Rahmen des Ersten Staatsexamens für das Lehramt an Gymnasien. Ein besonderer Dank gilt dem Sophie Drinker Institut in Bremen, das umfangreiches Quellenmaterial, vor allem aus der deutschsprachigen Musikpresse, zur Verfügung gestellt hat.

Marie Pleyel, ca. 1830, Holzschnitt (anonym)

„Sie ist fast so groß wie ich[1]. Sie hat eine zierliche Figur, wunderschöne schwarze Haare, große blaue Augen, die erst wie Sterne funkeln, dann ihren Glanz wie die eines Sterbenden verlieren, wenn sie unter dem Einfluss des musikalischen Dämons steht. Sie besitzt einen heiteren Humor, wenn auch manchmal spöttisch und bissig, mit einem Hauch von Güte darunter; ein bisschen Kind steckt in ihr, schreckhaft […] und dennoch standhaft, wenn es darauf ankommt. Launenhaft bei Kleinigkeiten. Ihre Mutter machte mich auf diese Schwäche aufmerksam, sie [Marie] unterbrach sie, indem sie sagte: „Ja ich bin sprunghaft, aber wie ein Seidenkleid, dessen Nuancen allein variieren, dessen Farbe aber bleibt.“ An ihrem Klavier ist sie eine Corinne; dann ist nichts mehr von Kinderei oder Heiterkeit zu spüren; während der langen Passagen der Adagios hält sie ihren Atem bis zum Ende der Phrase an, erblasst, errötet, gerät in Erregung, […] während sie dem innersten Gedanken des Komponisten oder ihrem eigenen folgt; es ist fast eine Pein sie zu hören, sie dabei zu sehen ist gänzlich eine Qual. Ihr Talent gleicht einem Wunder“[2] (Übersetzung J. K.).

1 Berlioz war 1,63 m groß.

2 Berlioz über Marie Pleyel in einem Brief an seine Schwester: Correspondance Générale I, Paris, 30 juin 1830.: „Elle est presque aussi grande que moi, d’une taille élancée et gracieuse, elle a de superbes cheveux noirs, de grands yeux bleus, qui tantôt scintillent comme des étoiles, tantôt deviennent ternes comme ceux d’un mourant quand elle est sous l’influence du démon musical. Elle est d’une humeur enjouée, d’un esprit parfois caustique et mordant qui tranche sur un fond de bonté; un peu enfant, peureuse […] et cependant ferme quand il le faut. Capricieuse pour les petites choses. Sa mère me faisant remarquer ce défaut, elle l’arrêta en disant: «Oui je suis changeante, mais comme une robe de soie dont les nuances seules varient et dont la couleur reste». A son piano, c’est une Corinne; il n’y a plus d’enfantillages ni de gaité [sic]; dans les longues périodes des adagios elle retient sa respiration jusqu’à la fin de la phrase, pâlit, rougit, s’exalte, […] suivant la pensée intime du compositeur ou la sienne propre; c’est presque un tourment de l’entendre, c’en est un tout à fait de la voir jouer. Son talent tient du prodige.“

2 Leben und Wirken

2.1 Kindheit und Jugend

Marie[1] Félicité Denise Pleyel, geb. Moke, wird am 04. September 1811 in Paris geboren. Für ihren belgischen Vater, der als Linguistikprofessor in Paris tätig ist, und ihre aus Deutschland stammende Mutter[2] ist sie das zweite Kind. Marie Pleyels älterer Bruder Henri, Historiker, Romanschriftsteller und Mitglied der *Académie royale de Belgique*, wirkt später als einer der renommiertesten Professoren an der Universität in Gent.[3]

Bereits mit vier Jahren beginnt Marie Pleyel mit dem Klavierspiel.[4]

> „Das ausserordentliche Talent, welches ihr [Marie Pleyel] innewohnte, liess sich schon früh bemerken, so dass es ihr auch an der angemessenen Führung nicht gefehlt hat."[5]

Sie bekommt zunächst Unterricht bei Jacques Herz, dem Bruder des bekannten Pianisten, Komponisten und Klavierpädagogen Henri Herz. Bereits im Alter von neun Jahren weckt sie die Aufmerksamkeit von Künstlern und Laien. Fortan wird sie von Ignaz Moscheles unterrichtet, ebenfalls ein renommierter Pianist, Komponist und Musikpädagoge; sie wird eine seiner besten Schülerinnen.[6] Als sie das 12. Lebensjahr erreicht, reist sie gemeinsam mit ihren Eltern nach Belgien und beeindruckt in mehreren Konzerten durch ihre frühreife Kunstfertigkeit.[7]

Wieder zurück in Paris erhält sie Klavierunterricht bei Friedrich Kalkbrenner, der ihre Spielweise in besonderer Weise prägen wird.

> « Elle devint élève de Kalkbrenner, à qui elle fut redevable des parfaites traditions de l'école de Clementi, de l'égalité d'aptitude des deux mains et de la clarté qui, depuis lors, sont au nombre des qualités de son merveilleux talent. »[8]

Im Alter von knapp 14 Jahren tritt sie im *Théâtre de la Monnaie* in Brüssel auf und spielt Kalkbrenners Klavierkonzert Nr. 1 in d-Moll. Fortan macht sie sich, zunächst als *Mademoiselle Moke*, einen Namen.

---

1 Auch Camille oder Camilla genannt.
2 Fétis (1875), S. 79.
3 Raspé (2007), S. 74.
4 Leipziger Illustrirte Zeitung (1846), Sp. 204.
5 Mendel (1870–1883), S. 124.
6 Schonberg (1965), S. 194.
7 Fétis (1875), S. 79.
8 Fétis (1875), S. 79; „Sie wurde Schülerin von Kalkbrenner, durch den sie sich die Eigenschaften von Clementis Schule perfekt aneignete – das gleichmäßige Beherrschen beider Hände und die Klarheit des Spiels; Fähigkeiten, die seitdem zu ihrem wundervollen Talent zählten" (Übersetzung J. K.).

2.2 Verlobung mit Hector Berlioz – Hochzeit mit Camille Pleyel

Im Jahre 1830 lernt Marie Pleyel als knapp 19-Jährige den französischen Komponisten und Musikkritiker Hector Berlioz (1803–1869) in einem Mädchenpensionat kennen. Sie ist dort als Klavierlehrerin tätig, Berlioz gibt in derselben Einrichtung Gitarrenunterricht. Zu diesem Zeitpunkt verbindet sie eine enge Freundschaft mit dem gleichaltrigen Deutschen Ferdinand Hiller, einem Freund Berlioz' und Verehrer Marie Pleyels. „ Il [Ferdinand Hiller] aimait Camille Moke paisiblement, tranquillement, bourgeoisement: il comptait l'épouser, peut-être, quand l'heure serait venue. "[9] In seinen Memoiren erwähnt Berlioz, dass Ferdinand Hiller gegenüber Marie Pleyel geäußert habe, dass er davon überzeugt sei, dass sich Berlioz nie in sie verlieben würde und daher kein Grund zur Eifersucht bestehe.

> „Man wird unschwer erraten, welche Wirkung solch ein undiplomatisches Bekenntnis auf eine Pariserin wie diese hatte. Sie dachte an nichts anderes mehr, als ihrem allzu vertrauensseligen platonischen Verehrer das Gegenteil zu beweisen. […] Sie neckte mich wegen meines traurigen Gesichts, versicherte mir, dass es irgendwo in der weiten Welt jemanden gebe, der sich *lebhaft für mich interessiere…*, erzählte mir von H***, der, wie sie sagte, sehr in sie verliebt sei, *aber nicht so recht zur Sache käme*…"[10]

Berlioz schildert weiter, dass Marie Pleyel ihm eines Tages einen Brief geschrieben habe, um sich mit ihm zu treffen. In diesem gebe sie an, mit ihm über Hiller reden zu wollen. Dieses Rendezvous wird allerdings von Berlioz – unbeabsichtigt, wie er erwähnt – vergessen;[11] zu sehr sei er in die Komposition der *Symphonie Fantastique* vertieft gewesen. Dass es Marie Pleyel ist, die die Initiative ergreift, was ungewöhnlich und durchaus gewagt für die Zeit ist, bestätigt auch David Cairns. So habe sie Berlioz nach dem nicht stattgefundenen Treffen direkt ihre Liebe gestanden.

> "Unabashed, she confronted him at Mme d'Aubrée's [Leiterin des Mädchenpensionats] and told him to face that she loved him. It was the first time anyone had said that to him. A few days later he told her he loved her in return."[12]

Auch in dem Brief vom 5. Juni 1830 erzählt Berlioz seinem Freund Edouard Rocher von seiner Liebe zu Marie Pleyel und dass sie ihm bereits ihrerseits ihre Liebe gestanden habe.

---

9 Boschot (1906), S. 436; „Er [Ferdinand Hiller] liebte Camille Moke friedlich, ruhig und auf bürgerliche Weise: Er rechnete damit, sie zu heiraten, vielleicht, wenn die Zeit gekommen sein würde" (Übersetzung J. K.).

10 Heidelberger (2007), S. 160.

11 Heidelberger (2007), S. 160.

12 Cairns (1989), S. 350; „Unerschrocken trat sie ihm im Mädchenpensionat von Frau d'Aubrée entgegen und sagte ihm direkt ins Gesicht, dass sie ihn liebte. Es war das erste Mal, dass jemand ihm dies sagte. Einige Tage später gestand auch er ihr seine Liebe" (Übersetzung J. K.).

> « Depuis ma guérison je l'aimais, mais elle m'aimait bien avant que l'hydre fût sortie de mon cœur; elle m'aimait alors même qu'on la croyait occupée d'un autre. Elle me l'a déclaré, la première. »[13]

Berlioz, der sich kurz zuvor in die irische Schauspielerin Harriet Smithson verliebte, die ihm aber zunächst keine Beachtung schenkte, geht eine Beziehung zu Marie Pleyel ein und spricht von „einer Leidenschaft, die nur allzu verständlich ist, bedenkt man mein feuriges Temperament, mein Alter, Mademoiselle M***s achtzehn Jahre und ihre aufreizende Schönheit."[14]

Marie Pleyel inspiriert ihn kurze Zeit später zu der Ouvertüre *Fantaisie sur la Tempête*, die er für Klavier, Chor und Orchester komponiert. Über sein Verhältnis zu ihr schreibt Berlioz: „Tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus délicat, je l'ai. Ma ravissante Sylphide, mon Ariel, ma vie, paraît m'aimer plus que jamais".[15] Während Cairns keine Zweifel an Marie Pleyels Liebe zu Berlioz zeigt,[16] beschreibt Adolphe Boschot ihre Beziehung zu ihm als „une agréable distraction, entre deux autres".[17]

Aus dem Brief vom 5. September 1830, den Berlioz an seine Schwester richtet, geht hervor, dass er glaubt, dass Marie Pleyel von seinem Talent als Komponist überzeugt sei. Als er die Chance bekommt, den Rompreis, ein Kompositionsstipendium des Pariser Konservatoriums, zu gewinnen, teilt sie seine Nervosität vor der Entscheidung und seine anschließende Freude, als er den Preis tatsächlich gewinnt.

> « Camille [Marie] qui avait attendu la décision avec tant d'anxiété, était d'une joie vraiment effrayante, quand elle en a été instruite. J'ai frémi en voyant l'importance qu'elle attachait à cette chétive couronne; elle m'avait tant dit d'avance 'ne vous inquiétez pas trop de ce concours […] soyez convaincu que quoiqu'il arrive, cela ne changera en rien l'opinion que j'ai de votre talent'. »[18]

Die Tatsache, dass Berlioz noch am Anfang seiner Laufbahn als Komponist steht, als er Marie Pleyel kennenlernt, könnte der Grund dafür sein, dass ihre Mutter der

13 Correspondance générale I (im Folgenden durch CG abgekürzt), [Paris, 5 juin 1830.]; „Seit meiner Genesung liebte ich sie, aber sie liebte mich bereits, bevor die Hydra aus meinem Herzen gerissen wurde; sie liebte mich also, obwohl man sie in den Armen eines Anderen glaubte. Sie hat es mir als Erste gestanden" (Übersetzung J. K.).

14 Heidelberger (2007), S. 160.

15 CG I, Paris, 24 juillet 1830.; „Alles, was die Liebe an Zartestem und Feinfühligstem hat, habe ich. Meine entzückende *Sylphide*, mein *Ariel*, mein Leben scheint mich mehr denn je zu lieben" (Übersetzung J. K.).

16 Cairns (1989), S. 349.

17 Boschot (1906), S. 466.

18 CG I, Paris, 5 septembre 1830.; „Camille, die die Entscheidung mit solch einer Angst erwartet hatte, war außer sich vor Freude, dass es schon erschreckend war, als sie von ihr erfuhr. Ich erschauderte, als ich sah, wie wichtig ihr diese kümmerliche Siegeskrone zu sein schien; so hatte sie mir vorher gesagt ‚Machen Sie sich keine so großen Sorgen um diesen Wettbewerb […] Seien Sie überzeugt, komme was wolle, es wird nichts an meiner Meinung über Ihr Talent ändern'" (Übersetzung J. K.).

Beziehung lange nicht zustimmt.[19] Diese zieht die Heirat ihrer Tochter mit einem wohlhabenden und angesehenen Mann vor. In seinem Brief vom 5. Juni 1830 an Edouard Rocher schreibt Berlioz:

> « Sa mère, qui lui destinait un parti brillant, s'est mise en fureur; elle a voulu nous séparer, puis enfin elle a consenti à m'admettre dans sa maison pour ne pas nous réduire au désespoir. »[20]

Auch aus einem Brief an seine Schwester Nanci geht deutlich hervor, dass sich Marie Pleyels Mutter gegen die Heirat ihrer Tochter mit Berlioz sträubt. Maries Mutter macht ihn darauf aufmerksam, dass die Situation, in der sich beide befinden, er, der noch nicht ausreichend verdiene, und ihre Tochter, die erst seit zwei Jahren arbeite, eine baldige Hochzeit ausschließe. Sie könne ihr Einverständnis zu der Hochzeit erst geben, wenn er überzeugenden Erfolg habe und sich somit finanziell absichern könne. Sie konfrontiert ihn mit der Frage, was er ohne Vermögen tun würde, wenn sich Marie beispielsweise an der Hand verletzte und sie somit nicht mehr Klavier spielen könnte.[21]

> « Il faut donc ou que ma fille change de manière d'être, qu'elle quitte l'aisance à laquelle elle est accoutumée, ou qu'elle travaille pour deux; et je ne pense pas que cette idée puisse vous être supportable. Elle ne travaille que depuis deux ans […] Songez donc, si elle tombait malade, si elle se foulait une main, son talent perdu en tout ou en partie, que deviendrez-vous sans fortune pour la soutenir? Non, non je ne puis y consentir pour le moment présent. »[22]

Am 5. Dezember 1830 führt Berlioz mit großem Erfolg seine *Symphonie Fantastique* auf. Zu dem Konzert erscheinen auch Marie Pleyel und ihre Mutter. Überwältigt von dem musikalischen Ereignis teilt Marie Pleyel Berlioz mit, dass sie nicht erwartet hätte, dass ein Orchester eine derartige Wirkung haben könne, und fügt hinzu: „Oh! Comme je déteste ma musique de piano à présent; comme c'est pauvre et mesquin!"[23] Auch ihre Mutter ist von Berlioz' musikalischen Fähigkeiten beeindruckt und willigt letztendlich in die Hochzeit ein.[24] An seine Schwester schreibt Berlioz eine Woche nach dem Konzert:

---

19 Citron/Reynaud (2003), S. 355.

20 CG I, [Paris, 5 juin 1830.]; „Ihre Mutter, die sich für ihre Tochter eine glänzende Partie wünschte, wurde wütend; sie wollte uns trennen, dann endlich willigte sie ein, mir Zugang zu ihrem Haus zu gewähren, um uns nicht in Verzweiflung zu stürzen" (Übersetzung J. K.).

21 CG I, Paris, ce mercredi [16?] juin 1830.

22 Marie Pleyels Mutter, zit. nach: CG I, Paris, ce mercredi [16?] juin 1830.; „Es wäre also notwendig, dass meine Tochter entweder ihre Art zu sein ändert, dass sie den Wohlstand, an den sie gewöhnt ist, aufgibt, oder dass sie für zwei arbeitet; und ich denke nicht, dass Sie diesen Gedanken ertragen könnten. Sie arbeitet erst seit zwei Jahren […] Stellen Sie sich einmal vor: Was würden Sie ohne Vermögen unternehmen, um sie zu unterhalten, wenn sie krank würde, wenn sie sich eine Hand verstauchen und ihr Talent ganz oder zu Teilen verlieren würde? Nein, nein, zum jetzigen Zeitpunkt kann ich nicht in die Hochzeit einwilligen" (Übersetzung J. K.).

23 Marie Pleyel, zit. nach: CG I, Lundi 6 décembre [1830].; „Oh! Wie ich meine Klaviermusik jetzt verabscheue; wie ärmlich und schäbig sie doch wirkt" (Übersetzung J. K.).

24 CG I, Dimanche 12 décembre [1830].

> « Oh! Ma chère musique! C'est donc à elle que je devrai Camille! Songe donc, Nanci, Mme Moke a donné son consentement, j'épouserai Camille dans quinze mois, à mon retour d'Italie. »[25]

Bevor Berlioz Anfang des Jahres 1831 zu der Italienreise (die er antreten muss, um das Stipendium der *Académie des Beaux-Arts* wahrnehmen zu können) aufbricht, spricht er in einem Brief an seinen Freund Humbert Ferrand über seine Gefühle zu Marie Pleyel und die bevorstehende Trennung. Nur ungern möchte er Paris verlassen:

> „Ich bin heute so traurig, daß ich in meinem Brief nicht fortfahren kann. […] O meine arme Camille, mein Schutzengel, mein guter Ariel, daß ich dich für acht oder zehn Monate nicht mehr sehen soll! O daß ich nicht auf irgendeiner wilden Heide, mit ihr vom Nordwind eingewiegt, in ihren Armen endlich in ewigen Schlaf versinken kann!"[26]

In Italien angekommen wartet er vergeblich auf Briefe von Marie Pleyel. Seinem Freund Simon-Claude Constant schreibt er: „Es ist unbegreiflich! ... alle Dämonen der Hölle haben sich gegen mich verschworen. Mein Blut verdampft vor Ärger. Die ganze Welt sei verdammt! ..."[27] Die Abwesenheit Berlioz' scheint indes in Paris von geringem Interesse zu sein.

> „Er war kaum fortgezogen, als man in unserer engern musicalischen Welt von einem Eheprätendenten für seine Braut sprach – von einem ältern aber ausgezeichneten und reichen Manne, wie ihn sich die Mutter für ihre Tochter, die Tochter für ihre Ercentricitäten nur wünschen konnte."[28]

Die Rede ist von Camille Pleyel, dem Sohn des österreichischen Komponisten, Klavierfabrikanten und Musikverlegers Ignaz Pleyel (1757–1831).

Camille Pleyel (1788–1855) bekommt zunächst Klavierunterricht bei seinem Vater und wird dann Schüler Dusseks. Obwohl er auch einige Instrumentalstücke komponiert, macht er sich später vor allem einen Namen durch seine erfolgreiche Leitung der väterlichen Klavierfabrik, die nach seinem Eintreten als Geschäftspartner am 1. Januar 1815 den Namen *Ignace Pleyel et fils aîné* trägt.

> « [Camille Pleyel] vécut quelque temps à Londres, puis revint à Paris, où il dirigea la maison de commerce de musique fondée par Ignace Pleyel. Devenu l'associé de Kalkbrenner […] en 1824, pour le développement de la fabrique de pianos de la même maison, il y donna tous ses soins, et par

25 CG I, Dimanche 12 décembre [1830].; „Oh! Meine teure Musik! Ihr verdanke ich Camille! Stell dir vor Nanci, Mme Moke hat ihre Einwilligung gegeben. Ich werde Camille in 15 Monaten heiraten, nach meiner Rückkehr aus Italien" (Übersetzung J. K.).
26 Berlioz, zit. nach: Dömling (1979), S. 42.
27 Berlioz, zit. nach: Heidelberger (2007), S. 185.
28 Hiller (1880), S. 77.

> sa rare intelligence et ses travaux constants, éleva cet établissement au rang de ceux qui produisent les meilleurs instruments. »[29]

Neben Kalkbrenner als Geschäftspartner steht die Firma in engem Kontakt zu Künstlern wie Cramer, Moscheles, Steibelt und vor allem Chopin,

> „der zwischen seinem Paris-Debüt 1832 und seinem Ausstand 1848 der Firma Pleyel – namentlich den Pleyelschen Salons bzw. der Salle Pleyel – verbunden blieb und unschätzbare Werbung für das Unternehmen machte."[30]

Berlioz, der sich weiterhin in Italien befindet, beschließt im April 1831, nach Frankreich zurückzukehren. In Florenz erhält er einen Brief von Marie Pleyels Mutter, in dem sie ihn über die Verlobung ihrer Tochter mit Camille Pleyel in Kenntnis setzt. Als Reaktion auf diese Nachricht schreibt Berlioz, aufgebracht und verletzt, in seinen Memoiren:

> „Tränen der Wut quollen aus meinen Augen, und augenblicklich stand mein Entschluss fest. Ich musste schnellstens nach Paris und ohne Erbarmen zwei schuldige Frauen und einen unschuldigen Mann töten."[31]

Sein Plan geht soweit, dass er mit dem Gedanken spielt, anschließend Suizid zu begehen. Er macht sich, als Frau verkleidet und mit Pistolen im Gepäck, auf den Weg nach Paris. Auf der Fahrt beruhigt er sich jedoch wieder und kehrt nach einem kurzen Aufenthalt in Nizza nach Rom zurück. Dass die Reise tatsächlich stattfand, belegen seine Briefe. Ob er allerdings seinen Racheplan wirklich umsetzen wollte, bleibt spekulativ. In seinen Memoiren betont Berlioz mehrfach auf tragikomische Art den inszenierten Charakter dieser Episode:

> „Ich machte mich also auf den Weg nach Nizza, ohne dass mein Zorn Abkühlung erfahren hätte. Ich ging sogar sehr sorgfältig in Gedanken die kleine *Komödie* durch, die ich in Paris spielen wollte: Ich stellte mich bei meinen *Freunden* gegen neun Uhr abends ein, wenn die Familie zum Tee versammelt war; ich ließ mich als Kammerfrau der Gräfin M… melden, beauftragt mit einer wichtigen und dringlichen Botschaft; man führte mich in den Salon, ich überreichte einen Brief, und während man damit beschäftigt war, ihn zu lesen, zog ich meine zwei Doppelpistolen aus dem Ausschnitt, durchlöcherte Nummer Eins den Kopf, dann Nummer Zwei, packte Nummer Drei bei den Haaren, gab mich ihr zu erkennen und übermittelte ihr trotz ihrer Schreie mein drittes Kompliment; woraufhin ich, bevor dieses Konzert für Stimmen und Instrumente Neugierige anlocken konnte, auf meine rechte Schläfe das vierte unwiderstehliche Argument

29 Fétis (1875), S. 79; „[Camille Pleyel] lebte einige Zeit in London, kehrte anschließend nach Paris zurück, wo er die von Ignaz Pleyel gegründete Musikfirma leitete. Im Jahre 1824 wurde er Teilhaber von Kalkbrenner […], und um die Pianofabrik voranzubringen, steckte er seine ganze Kraft hinein, und durch seine außergewöhnliche Intelligenz und kontinuierliche Arbeit führte er die Firma an die Spitze der Instrumentenhersteller" (Übersetzung J. K.).

30 Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil, Bd. 4 (2005), S. 692.

31 Heidelberger (2007), S. 185.

abfeuerte; und sollte die Pistole nicht losgehen (das ist schon vorgekommen), nahm ich eben Zuflucht zu meinen Fläschchen. O was für eine hübsche Szene! Wirklich schade, dass sie gestrichen wurde."[32]

Da Berlioz, wie bereits erwähnt, um 1830 erst am Anfang seiner Karriere als Komponist steht und, wie er selbst sagt, Marie Pleyel finanziell kaum etwas zu bieten habe, hätte die Hochzeit erst zu einem späteren Zeitpunkt stattfinden können. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Marie Pleyels Mutter durch die Hochzeit ihrer Tochter mit dem berühmten und erfolgreichen Klavierfabrikanten ihren Kontakt zur Pariser Oberschicht sichern möchte, um damit Maries Karriere als Pianistin zu begünstigen.

« Mme Moke est une femme de beaucoup d'esprit et d'ordre. Sa maison est tenue *sans luxe*, mais avec une aisance de bon goût, peu commune, et c'est indispensable à cause de la position de sa fille. Les relations qu'elle entretient avec la haute société et l'aristocratie parisienne, la mettent dans la nécessité d'un entourage aisé. Elle a deux domestiques ; la femme de chambre de Camille et une cuisinière. Du reste rien de plus simple et de plus économique que leur manière de vivre. »[33]

In einem Brief an seine Familie erzählt Berlioz von den finanziellen Schwierigkeiten, in denen sich Marie Pleyels Familie aufgrund der Geschäfte des Vaters befindet, und von Maries Aufgabe, ihrer Familie zu helfen.[34] Auch das von der Mutter eröffnete Geschäft für holländische *lingerie* muss verkauft werden.[35] Berlioz ist davon überzeugt, dass die finanzielle Notlage der Grund für die Hochzeit mit Camille Pleyel sei, der zum wiederholten Mal um die Hand von Marie Pleyel anhält.[36]

Als Dirigent wird Berlioz in Zukunft noch einige Male gemeinsam mit Marie Pleyel auftreten. Berlioz bleibt nachtragend, obwohl seine Liebe zu Harriett Smithson endlich erwidert wird. So behauptet er im Nachhinein, mit Marie Pleyel lediglich eine „passion épisodique"[37] geteilt zu haben. Dennoch scheint er ihr musikalisches Talent zu respektieren. Nach ihrer Aufführung während des Beethovenfestes in Bonn, bei dem sie mit dem Konzertstück in f-Moll op. 79 für Klavier und Orchester von Carl Maria von Weber auftritt, lobt Berlioz im *Journal des débats*, dass sie das

32 Heidelberger (2007), S. 188.
33 CG I, Paris, ce mercredi [16?] juin 1830.; „Mme Moke ist eine Frau voller Esprit und Ordnung. Ihr Haus ist ohne Luxus, aber mit Sinn für guten Geschmack und auf ungewöhnliche Art eingerichtet. Dies ist unerlässlich wegen der Stellung ihrer Tochter. Die Beziehungen, die sie [Mme Moke] mit der gehobenen Gesellschaft und dem Pariser Adel pflegt, versetzen sie in die Notwendigkeit, eine angemessene Umgebung bereitzustellen. Sie hat zwei Hausangestellte; das Zimmermädchen von Camille und eine Köchin. Was das Übrige betrifft, ist nichts einfacher und sparsamer als ihre Lebensweise" (Übersetzung J. K.).
34 CG I, Paris, 5 septembre 1830.
35 Boschot (1906), S. 435.
36 CG I, Nice, ce 21 avril [1831].
37 Citron/Reynaud (2003), S. 355.

bezaubernde Konzert von Weber mit Schnelligkeit und einer seltenen Eleganz vorgetragen habe.[38]

Die Hochzeit zwischen Marie und Camille Pleyel findet im Jahre 1831 statt. Sie bekommt von ihrem Ehemann, von dem angenommen wird, dass auch er als Klavierspieler großen Erfolg gehabt hätte[39], Ratschläge zum Ausdruck in ihrer Spielweise, die sie nutzt, um ihr Klavierspiel weiterzuentwickeln.

> « Après son mariage avec Camille Pleyel, elle reçut de son mari de très-utiles conseils sur le style d'expression, car […] il avait pu apprécier les rares qualités de Dussek sous ce rapport, et lui-même était doué d'un goût fin et délicat. »[40]

Auch von den Matineen und Soireen, die von Camille Pleyel veranstaltet werden, profitiert sie, indem sie dort auftritt. Dass Marie Pleyel in Paris zu diesem Zeitpunkt längst auf sich aufmerksam gemacht hat, zeigt der Eintrag im *Allgemeinen Musikalischen Anzeiger*: „Eine junge Frau Pleyel, schon ausgezeichnet durch Geist und Schönheit, tritt öfter als Clavierspielerin auf, und macht Hrn. Kalkbrenner neidisch."[41]

Aus der Ehe zwischen Marie und Camille Pleyel gehen die beiden Kinder Henry (1832–1853) und Louise[42] (1833–1856) hervor, die beide früh sterben.[43] Die Ehe zwischen Marie und dem 23 Jahre älteren Camille Pleyel ist nur von kurzer Dauer und wird im Jahre 1835 bereits wieder geschieden. Die *Leipziger Illustrirte Zeitung* schreibt hierzu:

> „Ihre Verbindung mit Hrn. Pleyel war keine glückliche; dieselbe löste sich daher schon nach vier Jahren und von diesem Zeitpunkte – 1836 – an kann man sagen, daß ihre Künstlerlaufbahn angefangen."[44]

Im Oktober des gleichen Jahres tritt Marie Pleyel zunächst in Hamburg, zwei Monate später in Berlin und kurz darauf erneut in Hamburg auf,[45] bevor sie sich anschließend gemeinsam mit ihrer Mutter aus der Öffentlichkeit zurückzieht, um sich für etwa zwei Jahre auf ihre musikalische Weiterbildung zu konzentrieren. Auf ihre Konzertreisen wird im Folgenden näher eingegangen.

---

38 Ebd., S. 356.
39 Fétis (1875), S. 79.
40 Fétis (1875), S. 79; „Nach der Hochzeit mit Camille Pleyel bekam sie von ihm sehr nützliche Ratschläge zur Ausdrucksweise, da […] er selbst Dusseks seltene Fähigkeiten diesbezüglich hatte schätzen lernen können und selbst über einen erstklassigen und empfindsamen Geschmack verfügte" (Übersetzung J. K.).
41 Allgemeiner Musikalischer Anzeiger (1834), S. 71.
42 Die erste Auflage der Musikenzyklopädie MGG nennt Clarly Camille als Namen für die Tochter (Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 1358).
43 MGG (2005), S. 691; der Autor Kammertöns nennt in seinem Lexikonartikel zwei Kinder, in anderen Quellen (vgl. Brief von Marie Pleyel an J. W. Davison vom 9. November 1845, S. 56) findet sich jedoch nur der Hinweis auf eine Tochter.
44 Leipziger Illustrirte Zeitung (1846), Sp. 204.
45 Neue Zeitschrift für Musik (1835) II, S. 120, 180, 196.

2.3 Konzertreisen in Europa

2.3.1 Karrierebeginn als junge Virtuosin

In den Jahren 1838 bis 1874 bereist Marie Pleyel viele europäische Städte, in denen sie mit großem Erfolg sowohl Solo- als auch gemischt besetzte Konzerte gibt. Nach einem längeren Aufenthalt in St. Petersburg führt sie die Reise weiter nach Leipzig und Dresden und anschließend nach Wien. Im Jahre 1841 zieht sie sich erneut zurück, um ihr Klavierspiel weiterzuentwickeln. Ihre Auftritte sind in diversen zeitgenössischen Musikzeitschriften dokumentiert.

Ihre erste Konzertreise unternimmt Marie Pleyel[46] im Jahre 1838 nach St. Petersburg, wo zeitgleich die Klaviervirtuosen Thalberg (1812–1871) und Henselt konzertieren. Zuvor hatte Marie Pleyel in Hamburg den damaligen russischen Vizekanzler Graf von Nesselrode kennengelernt, der sie spielen hörte und nach St. Petersburg einlud. Dieser Einladung folgt sie und verbringt dort mehrere Monate. Während ihres Aufenthaltes feiert sie eine Reihe von Erfolgen und lernt die Gastfreundlichkeit der kaiserlichen Familie kennen. Diese „überhäuften sie mit Gunstbezeigungen, machten ihr prachtvolle Geschenke, nahmen ihre Concerte unter ihre persönliche Obhut und sahen sie beständig bei Hofe."[47] Thalberg, den Marie Pleyel in St. Petersburg spielen hört, beeindruckt sie durch den strahlend schönen Klang, den er auf dem Klavier erzeugt, so sehr, dass auch sie ihrem Klavierspiel durch weitere Studien dieses Ausmaß an Klangfülle geben möchte.[48]

Ende desselben Jahres reist Marie Pleyel nach Deutschland, wo sie zunächst in Leipzig am 26. Oktober 1838 das Klavierkonzert Nr. 1 in g-Moll op. 25 von Felix Mendelssohn Bartholdy spielt. Die *Neue Zeitschrift für Musik* berichtet, dass kurz zuvor der Komponist selbst das Stück in Leipzig aufgeführt habe und dass es interessant sei, beide miteinander zu vergleichen. Mendelssohn persönlich habe das Orchester dirigiert und anschließend auch das Zeichen zum Applaus gegeben.[49] Dem Klavierkonzert folgt Webers Konzertstück in f-Moll. Über das Konzert ist in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu lesen:

> „Mad. Pleyel trug es äußerst glücklich vor und mit derselben warmen Leidenschaft, mit der sie alle Musik aufzufassen scheint. […] Von dem Stück, mit dem die Künstlerin den reichen Musikabend schloß, wünschten wir das gleiche sagen zu können; doch blieb hier das Geschick des schaffenden Talentes hinter dem ausübenden offenbar zurück; es war eine Composition der Virtuosin, in der wir, selbst was aus Themen von Weber dazu genommen war, schöner gesetzt und bearbeitet wünschten. Doch war gerade hier der Beifall so rauschend, daß sie wiederholen mußte."[50]

46 Nach der Scheidung von Camille Pleyel trägt sie weiter seinen Nachnamen und wird unter diesem bekannt.
47 Leipziger Illustrirte Zeitung (1846), Sp. 204.
48 Fétis (1875), S. 79.
49 Ebd., S. 80.
50 Neue Zeitschrift für Musik (1839) II, S. 152.

Nach einem zweiten Konzert in Leipzig reist Marie Pleyel weiter nach Dresden, wo sie Ende November in mehreren Konzerten auftritt. Auf ihrem Programm stehen unter anderem das Klavierkonzert in h-Moll op. 89 von Johann N. Hummel, Webers Klavierkonzert in f-Moll, das sie bereits in Leipzig spielte, sowie das Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll op. 37 von Ludwig van Beethoven. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* spricht von einer großen Begeisterung aufseiten des Publikums, das Marie Pleyel Blumen und Gedichte zugeworfen habe, und lobt ihre Wahl der Stücke. Zu ihrem Klavierspiel schreibt der Kritiker K. B. von Miltitz:

> „Ihr Spiel ist brillant, äusserst nett und ihr Vortrag ausdrucksvoll, obgleich mehr kräftig als weiblich zart und schmelzend. Ihr Anschlag ist sehr schön und ihre Oktavengänge bewundernswürdig schnell und rein. […] Mad. Pleyel verdient den wärmsten Dank aller Freunde der Kunst, theils für ihre trefflichen Leistungen, theils für die Meisterwerke, die sie uns statt schaaler Etüden, die nur in's Studienzimmer, nicht in den Konzertsaal gehören, mit so seltener Vollendung vortrug!"[51]

Ihre Konzertreise setzt Marie Pleyel in Wien fort, zunächst unentschlossen, ob sie in dieser Stadt auftreten möchte, da zeitgleich Franz Liszt dort mit großem Erfolg konzertiert. Dieser jedoch empfindet große Sympathie für Marie Pleyel und bietet ihr unter seiner Schirmherrschaft ein gemeinsames Konzert an. Sie spielen unter anderem ein Stück für Klavier zu vier Händen von Herz.[52] Die *Revue et Gazette musicale* spricht von einem einstimmigen und tosenden Beifall, mit dem beide im Saal empfangen worden seien. Marie Pleyel habe sich würdig erwiesen und mit einer klaren und kontrollierten Leidenschaft, für die sie bekannt sei, überzeugt, sodass das Publikum sie zu einer Zugabe aufgefordert habe. Liszt persönlich habe sie zum Klavier geführt[53] und ihr die Noten umgeblättert.[54]

Im Januar 1840 berichtet die *Revue et Gazette musicale* über das anhaltende Staunen von Künstlern und Kritikern, das Marie Pleyels unerwartetes Talent bei ihnen ausgelöst habe. Sie hätten sich nicht vorstellen können, dass eine junge Frau auf so überzeugende Art und Weise Werke der großen Komponisten vorzutragen wisse.[55] Etwa zwei Wochen später erscheint in derselben Zeitung der Auszug eines Artikels, der kurz zuvor als Zusammenfassung des Wienaufenthaltes von Marie Pleyel in der *Gazette d'Augsbourg*[56] veröffentlicht wurde. Abermals wird die Begeisterung, mit der sie in Wien empfangen wurde, betont. Alle Erwartungen des Publikums seien noch übertroffen worden. Sie habe es gewagt, in einer Zeit, in der das Publikum gewohnt sei, Fantasien, Variationen und Etüden zu hören, Klavierkonzerte der großen Meister vorzutragen. Umso größer sei die Aufmerksamkeit des Publikums beim ersten Auftreten Marie Pleyels gewesen. Besonders hervorgehoben wird die Lie-

51 Allgemeine Musikalische Zeitung (1839), Sp. 985f.
52 Hanslick (1979), S. 337.
53 Revue et Gazette musicale (1839), S. 574.
54 Fétis (1875), S. 80.
55 Revue et Gazette musicale (1840), S. 66.
56 Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um die Augsburger Allgemeine Zeitung handelt.

benswürdigkeit und Grazie, mit der sie erschienen sei, ihre Bescheidenheit, mit der sie den Beifall entgegengenommen, und die Natürlichkeit, mit der sie das Konzert gemeistert habe. Ihr Spiel habe sich durch die Schönheit und Klarheit des Anschlags, besonders bei den schnellen Passagen, durch die Sicherheit und Beweglichkeit, mit der sie alle schwierigen Stellen zu meistern wisse, und durch die Ruhe, die sie mit ihrer Vortragsweise ausstrahle, ausgezeichnet. Ihre außergewöhnliche Gabe sei es, das Werk so vorzutragen, als würde es soeben von ihr in neuer Weise vollendet werden.

Während ihres Aufenthaltes in Wien tritt Marie Pleyel unter anderem mit dem Septett in d-Moll op. 74 von Hummel für Klavier, Flöte, Oboe, Horn, Bratsche, Violoncello und Kontrabass, zwei Etüden von Moscheles, mit dem Konzertstück in f-Moll von Weber sowie einer eigenen Fantasie über Themen aus Webers *Preciosa* auf.[57]

Ihr Wienaufenthalt findet einen derartigen Nachklang, dass das *Jahrbuch des Deutschen National-Vereins* noch knapp zwei Jahre später im April 1842 schreibt, jeder durchreisende Klaviervirtuose würde noch immer mit (Erinnerungen an) Thalberg und Madame Pleyel verglichen.[58]

Im Jahre 1841 setzt Marie Pleyel ihre Reise nach Brüssel fort, um sich für mehrere Jahre dort niederzulassen und sich erneut musikalischen Studien zu widmen.

> « Ce fut dans cette ville qu'elle réalisa le projet, formé à Pétersbourg, de réunir, aux précieuses qualités qu'elle possédait, la puissance sonore qui ne semble pas appartenir à la délicate constitution des femmes. »[59]

Währenddessen gibt sie Konzerte zugunsten der Armen. Die *Revue et Gazette musicale* veröffentlicht hierzu im Jahre 1843 einen Bericht.[60] Die Wahl des Werkes – sie trägt Webers Konzertstück in f-Moll vor – bezeichnet der Berichterstatter als keine sehr glückliche, da es zuvor bereits mehrmals, zuletzt noch von Liszt, aufgeführt worden wäre. Die Frage, wie Marie Pleyel selbst das Stück meistern würde, beantwortet der Berichterstatter wie folgt:

> „Allein durch ein sinniges Verfahren hat die Künstlerinn das ganze Stück umgeändert. Alle Stellen, die Liszt's gewaltige Hand hervorhob, wurden von ihr in den Hintergrund gestellt, während sie jene am gediegensten durchführte, bei denen Feinheit, Zierlichkeit in der Ausführung erfordert wird. Es ist freilich nicht mehr Weber's Concert, aber es ist angenehm zu hören."[61]

57 Revue et Gazette musicale (13.02.1840), S. 105.
58 Jahrbuch des Deutschen National-Vereins (1842), S. 112.
59 Fétis (1875), S. 80; „In dieser Stadt verwirklichte sie den Plan, den sie seit St. Petersburg hatte: Sie wollte ihre wertvollen Fähigkeiten mit dem kraftvollen Klang, der nicht zum zarten Bild der Frau zu passen scheint, vereinen" (Übersetzung J. K.).
60 Ein Auszug desselben Berichts erscheint ebenso in der Allgemeinen Wiener Musikzeitung unter der Rubrik *Correspondenz*.
61 Allgemeine Wiener Musikzeitung (1843), S. 123.

Bei einem weiteren Konzert, das Marie Pleyel in Lüttich gibt, begeistert sie das Publikum mit Musik von Mendelssohn und beendet den Abend nach einstimmiger Forderung einer Zugabe mit einer Improvisation. „Les transports ont éclaté en bravos réitérés et unanimes, en pluies de fleurs et de couronnes. […] De brillantes sérénades lui ont été données après le concert."[62]

2.3.2 Verlauf ihrer Karriere – Höhepunkte, Rückschläge

Die Jahre von 1845 bis 1860 zeichnen sich durch eine intensive Konzerttätigkeit aus, die Marie Pleyel unter anderem auch nach London führt. Neben Wien, Paris und Leipzig gehört London zur damaligen Zeit zu den bedeutendsten musikalischen Zentren innerhalb Europas. Weitere Reisen unternimmt sie nach Bonn, wo sie auf dem Beethovenfest konzertiert, nach Belgien, in die Schweiz, nach Italien und Frankreich. Aufgrund familiärer Gründe ist sie zwischenzeitlich gezwungen, ihre künstlerische Tätigkeit zu unterbrechen. So wird sie beispielsweise vom unerwarteten Tod ihrer Tochter, mit der sie kurz zuvor noch gemeinsam in einem Konzert auftrat, überrascht. Insgesamt werden ihre Konzerte, zu denen auch einige Wohltätigkeitskonzerte zählen, in den Musikzeitschriften in dieser Zeit überwiegend lobend erwähnt. Einige Berichterstatter äußern jedoch auch negative Kritik, wie später noch deutlich wird.

Nach zehn Jahren, in denen sie nicht mehr in Paris zu hören gewesen war, gibt sie Anfang 1845 mit großem Erfolg ihr erstes Konzert, das im Rahmen eines musikalischen Abends im Saal des Klavierfabrikanten Henri Pape stattfindet und zu dem bedeutende Gäste, wie beispielsweise der französische Komponist Auber, geladen sind. Marie Pleyel wird von Henri Blanchard, Kritiker der *Revue et Gazette musicale*, als „Heldin" dieses Abends bezeichnet. Zu ihrer Vortragsweise schreibt er:

> « Elle est calme au piano: ses yeux sont presque constamment fixés sur le clavier; et lorsqu'ils s'élèvent, son regard a une inconcevable expression d'audace, d'ironie méphistophélienne, de mépris pour toutes les difficultés dont elle se joue: c'est plus qu'un homme, qu'un grand artiste, c'est plus qu'une jolie femme; elle n'a pas de sexe quand elle est au piano, suivant la pittoresque expression dont elle se sert elle-même. Elle n'est pas péniblement affectée, elle ne fait pas d'agréables minauderies pour capter les suffrages; elle les conquiert, se sourit imperceptiblement à elle-même de cette chose facile, et son beau galbe, immobile, impassible, ne trahit point le prodigieux travail de ses doigts: c'est de la haute poésie musicale partant d'une âme façonnée à toutes les expériences de la vie, et qui se plaît à vous jeter les plus étranges séductions. L'art de l'exécution sur le piano ira-t-il plus loin? »[63]

62 Revue et Gazette musicale (1843), S. 106; „Die Begeisterung äußerte sich in wiederholten und einstimmigen Bravorufen und in einem Meer von Blumen und Kränzen. […] Eine Fülle von Lobpreisungen wurden ihr nach dem Konzert zuteil" (Übersetzung J. K.).

63 Revue et Gazette musicale (1845), S. 38: „Sie ist ruhig am Klavier: Ihre Augen sind fast ununterbrochen auf die Tasten gerichtet; und wenn sich der Blick hebt, hat er einen unbegreiflichen Ausdruck von Kühnheit, Ironie und Verachtung für alle Schwierigkeiten, die sie spielend meistert:

Weitere Konzerte folgen im italienischen Theater, wo sie vor 3500 Zuhörern unter anderem Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1 in g-Moll, Webers Konzertstück in f-Moll sowie die *Tarantella* von Rossini vorträgt und erneut durch ihr liebliches, weiches und gleichzeitig energisches Klavierspiel überzeugt.[64] Die Zeitung *La France musicale* kündigt das erste Konzert als „une des solennités musicales les plus intéressantes de la saison“[65] an und schließt mit den Worten, dass der Saal zu klein wäre, wenn alle Bewunderer Marie Pleyels zu dem Konzert erscheinen würden.

Adolphe Adam spricht in seinem Bericht über eine Art Misstrauen und eine gewisse Kälte, mit der Marie Pleyel zunächst vom Publikum empfangen worden wäre. Der Empfang der Orchestermusiker, die sie während der Proben bereits hörten, sei dagegen bewundernswert herzlich gewesen.

> « Madame Pleyel a parfaitement compris son rôle; elle a salué le public dignement: c'était son juge; puis elle s'est tournée avec grâce vers les artistes et leur a fait un salut affectueux et reconnaissant: c'était sa famille. Mais cette différence d'accueil a bientôt cessé. Dès les premières notes du solo le public a compris la grande artiste. »[66]

Mendelssohns Klavierkonzert habe sie mit einer solchen Feinheit vorgetragen, wie es der Berichterstatter noch nie vorher erlebt habe. Die Begeisterung des Publikums habe bis zum Ende des Konzertes angedauert. Am Ende seines Artikels stellt der Berichterstatter Marie Pleyel als „une grande, immense artiste“[67] hervor und betont ihre künstlerischen Fähigkeiten, die sich durch Kraft, Feingefühl und Anmut auszeichnen würden.

> « Sa vigueur (relative) est égale à celle des pianistes les plus fougueux; par sa délicatesse et sa grâce, par son sentiment exquis, elle n'est égale qu'à elle-même: son talent est individuel, et pourtant sa manière se transforme suivant chaque auteur dont elle traduit l'œuvre. »[68]

---

mehr als ein Mann, als ein großer Künstler, mehr als eine hübsche Frau; sie hat kein Geschlecht, wenn sie Klavier mit diesem malerischen Ausdruck spielt. Sie ist nicht zwanghaft unnatürlich, nicht auf Effekthascherei aus, um Stimmen zu gewinnen; sie erobert diese, lächelt unmerklich zu sich selbst über diese Leichtigkeit, und ihre schöne Gestalt, scheinbar bewegungslos und ungerührt, verrät nichts über die wunderbare Tätigkeit ihrer Finger: Das ist höchste musikalische Poesie, die von einer durch alle Lebenserfahrungen geformten Seele ausgeht, und die sich darin gefällt, ihre Zuhörer in die seltsamsten Verführungen zu verstricken. Wird die Kunst des Klavierspiels noch darüber hinausgehen?“ (Übersetzung J. K.).

64 Revue et Gazette musicale (1845), S. 105f.

65 La France musicale (1845), S. 102.

66 Ebd., S. 114; „Madame Pleyel hat ihre Rolle perfekt verstanden; sie begrüßte das Publikum würdevoll: Das war ihr Richter; sie drehte sich mit Anmut in Richtung der Musiker und begrüßte sie auf freundliche und dankbare Weise: Das war ihre Familie. Bald aber spielte diese unterschiedliche Begrüßung keine Rolle mehr. Von der ersten Note ihres Solos an erkannte das Publikum die große Künstlerin“ (Übersetzung J. K.).

67 La France musicale (1845), S. 115.

68 La France musicale (1845), S. 115; „Ihre Kraft gleicht der jener leidenschaftlichsten Künstler; durch ihr Feingefühl und ihre Anmut, durch ihr ausgezeichnetes Gefühl gleicht sie nur sich selbst: Ihr Talent ist individuell und dennoch ändert sich ihre Art und Weise, entsprechend dem Komponisten, dessen Werk sie interpretiert“ (Übersetzung J. K.).

Nach dem zweiten Konzert, auf dem sie unter anderem mit Schuberts *Gretchen am Spinnrade* op. 2 und *Der Mönch* von Meyerbeer beeindruckt,[69] erreicht Marie Pleyel die Nachricht, dass ihre Mutter schwer erkrankt sei,[70] die *Leipziger Illustrirte Zeitung* spricht gar von deren unerwartetem Tod.[71] Marie Pleyel verlässt auf der Stelle Paris; ein geplantes drittes Konzert wird abgesagt.

Nach sechs Monaten, in denen sie nicht öffentlich auftritt, wird sie vom Komitee des Beethovenfestes nach Bonn eingeladen. Zu den Anwesenden zählen, neben Königin Viktoria von England und ihrem Ehemann Prinz Albert von Coburg, auch der König von Preußen sowie andere bedeutende Persönlichkeiten.[72]

Im März bzw. April 1846 konzertiert sie in Mecheln, Antwerpen und Brüssel. In der Hauptstadt kommt sie dem Wunsch der *Société royale de philanthropie* nach und gibt ein Konzert zu wohltätigen Zwecken.[73]

Ihr erstes Konzert der im selben Jahr stattfindenden Englandreise gibt sie in Dublin. „The Dublin Philharmonic achieved this coup because it had offered her munificent terms if she appeared there first."[74] Einen derartigen Erfolg, so ein Kritiker, habe es vor ihr in Dublin noch nicht gegeben, obwohl bereits zuvor Liszt, Thalberg und andere bedeutende Virtuosen zu hören gewesen seien.[75] Sie tritt zunächst als Solistin mit einem Programm auf, das als „severe experiment"[76] beschrieben wird, da sie sieben Stücke ohne Pause gespielt habe. Mit einer Ausnahme seien alle Werke Klaviersoli gewesen und selbst Liszt habe Vokalstücke vorgetragen, die dem Publikum eine Abwechslung dargeboten und ihm die Möglichkeit gegeben hätten, „seine Handgelenke zu entlasten".[77] Trotz des Lobes, das sie für ihre Soloauftritte bekommt, seien Kritiker enttäuscht darüber gewesen, dass kaum Werke aus der „klassischen Schule" gespielt worden seien.

Am 29. Juni 1846 tritt sie gemeinsam mit der *Philharmonic Society* in London auf und feiert erneut einen großen Erfolg, wie aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und der *Allgemeinen Wiener Musikzeitung* hervorgeht.[78] Sie spielt Webers Konzertstück in f-Moll, das sowohl Mendelssohn für sein erstes Konzert in London 1829 als auch Liszt für seinen Auftritt 1840 wählten.[79]

> "Pleyel's performance was perceived as crushing all doubts about her capacity to play a musical style wholly different from what she presented

69 Revue et Gazette musicale (1845), S. 122.
70 Fétis (1875), S. 80.
71 Leipziger Illustrirte Zeitung (1846), Sp. 204.
72 Ebd.
73 Revue et Gazette musicale (1846), S. 95.
74 Ellsworth (2003), S. 36; „Dem Philharmonischen Orchester Dublin gelang dieser Streich, weil es ihr eine großzügige Bezahlung zusicherte, wenn sie dort als Erstes auftreten würde" (Übersetzung J. K.).
75 Ellsworth (2003), S. 36.
76 Atlas, in: Musical World (1846), S. 252, zit. nach: Ellsworth (2003), S. 37.
77 Ellsworth (2003), S. 37.
78 Allgemeine Musikalische Zeitung (1846), Sp. 478; Allgemeine Wiener Musikzeitung (1846), S. 268.
79 Ellsworth (2003), S. 37.

at her recitals […] she played the final section again, an unprecedented action at the Philharmonic concerts."[80]

Die *Morning Post* beschreibt ihr Konzert als ihren größten Triumph in England. Sie habe keine Note ausgelassen, verändert oder hinzugefügt und dennoch ein neues Verständnis des Werkes geschaffen und selbst die schwierigen Passagen mit Ausdruck gemeistert.[81] Der Bericht des Kritikers Ferdinand Praeger in der *Neuen Zeitschrift für Musik* fällt hingegen deutlich negativ und herablassend aus. Marie Pleyel habe mit großer Fertigkeit Webers Konzertstück gespielt, allerdings sei ihr Klavierspiel unter seinen Erwartungen geblieben:

„Wir hatten sie gerade in dem Vortrage dieses Stückes loben hören; sie spielte aber das Finale mit einer Auffassung und Darstellung, wie es bei Döhler'schen Compositionen anwendbar sein würde. Man kann dabei Bonbons essen und mit dem Nachbar schwatzen und überhört doch Nichts."[82]

In einem weiteren Bericht derselben Zeitung wird erwähnt, dass der Auftritt von Marie Pleyel mit größter Ungeduld erwartet worden sei, da zuvor zahlreiche Zeitungen über ihr großes Talent berichtet hätten. Das Publikum habe mit großem Enthusiasmus auf ihr Klavierspiel reagiert. Der Berichterstatter des Berichts allerdings, der keinen Grund für diese Begeisterung sieht, macht auf ihre leichte Affektiertheit trotz sicheren Vortrages der Werke von Kalkbrenner, Prudent und Liszt aufmerksam. Gefehlt hätten ihm bei den Stücken von Weber, Hummel und Beethoven die „Tiefe des Gefühls und musikalisches Verständnis".[83] Besonders ihr Vortrag im Rahmen des Abschiedskonzertes von Moscheles, mit dem sie gemeinsam seine große neue Sonate spielte, sei ihr nicht gelungen.

„Das Spiel des Concertgebers ragte so künstlerisch hervor, daß es uns fast bedünken wollte, als ob das der Mad. Pleyel nur auf den Effect der neumodischen Concertstücke berechnet sei."[84]

Er gibt allerdings zu bedenken, dass die Erwartungen eventuell zu hoch gewesen seien, um ihr Klavierspiel angemessen würdigen zu können. *La France musicale* berichtet ebenfalls, dass die musikalische Saison Londons insgesamt keine sehr lobenswerte gewesen sei, nennt jedoch unter anderem die Konzerte Marie Pleyels als Ausnahme:

---

80 Ellsworth (2003), S. 37; „Pleyels Auftritt räumte alle Zweifel aus über ihre Fähigkeit, gänzlich anders zu spielen, als es von ihren Klavierabenden bekannt war […] Sie spielte die Schlusspassage noch einmal, was bis dahin noch niemand in einem Konzert der Philharmonie getan hatte" (Übersetzung J. K.).

81 Morning Post, in: Musical World (1846), S. 311f., zit. nach: Ellsworth (2003), S. 37.

82 Neue Zeitschrift für Musik (1846) II, S.114.

83 Neue Zeitschrift für Musik (1846) II, S. 162.

84 Ebd.; Bei dem Werk, das beide gemeinsam spielten, handelt es sich sehr wahrscheinlich um die von Moscheles kurz zuvor komponierte *Grande Sonate symphonique No. 2 à quatre main pour le Piano* op. 112 (1845).

> « La saison musicale n'a pas été bonne: de tout côté on n'entend que des plaintes. A l'exception de Roschek, la basse-taille allemande, qui emporte 30,000 fr. en deux mois, de Mme Pleyel qui a eu d'énormes succès, et d'Ibrahim Pacha […] il n'y a presque rien de bon à mentionner. »[85]

Der englische Musikkritiker J. W. Davison, der bereits vor Marie Pleyels Ankunft in England über sie berichtete, begegnete ihr zuvor im Jahre 1845 während des Beethovenfestes in Bonn. In einem Artikel schreibt er: „[Marie] Pleyel engendered jealousy in women because of her beauty, fear in men due to her wit, and envy in both on account of her genius."[86] Kurze Zeit darauf besucht J. W. Davison sie in Brüssel und hört von ihr Werke der modernen Schule wie Thalberg, Alexander Dreyschock, Theodor von Döhler und Liszt, die zuvor von ihm scharf kritisiert wurden. Marie Pleyel spielt während ihres Vorspiels auch Stücke „klassischer" Komponisten und überzeugt somit J. W. Davison, der sich am Ende beeindruckt zeigt, von dem großen Repertoire, das sie aufweise. Anerkennung habe sie auch durch die Tatsache, dass sie ohne Noten gespielt habe, hervorgerufen, und durch ihr weitreichendes Wissen jenseits der Musik.[87]

An ihre Rückkehr aus London schließt sich im Jahre 1847 Marie Pleyels Tätigkeit als Professorin für Klavier am Brüsseler Konservatorium an. Das anschließende Kapitel wird sich dieser Thematik widmen.

Im März desselben Jahres spielt sie auf einem der vom Konservatorium in Brüssel veranstalteten Konzerte und beeindruckt erneut durch den Vortrag des Klavierkonzertes in h-Moll von Hummel. Die *Revue et Gazette Musicale* bezeichnet sie als „Traductrice fidèle de la pensée du maître".[88] Jede Phrase, jede Note habe durch sie ihren wahren Charakter bekommen. „Übersetzen" meine hier „erschaffen" und es sei unmöglich, bei der musikalischen Ausführung intelligenter vorzugehen, als sie es getan habe.

Anfang des Jahres 1848 begibt sich Marie Pleyel nach Frankreich, wo sie in Lille auftritt. Einem Konzert vor ausgewähltem Publikum schließen sich zwei öffentliche an.[89] Die Zeitung *L'Écho du Nord* hebt den wahren und ergreifenden Ausdruck sowie die Kraft und Feinheit ihres Klavierspiels hervor. Sie habe das Publikum verzaubert und sprachlos gemacht.[90] Der *Messager du Nord* spricht davon, dass die Erwartungen des Publikums übertroffen worden seien. Es sei schwierig zu sagen, welches Stück am beeindruckendsten gewesen sei, da sie jedes nahezu perfekt

85 La France musicale (1846), S. 216; „Die Musiksaison war keine gute: Von allen Seiten sind nur Beschwerden zu vernehmen. Mit Ausnahmen des deutschen Bassbariton Roschek, der 30,000 Francs in zwei Monaten verdient, und Madame Pleyel, die große Erfolge hatte, sowie Ibrahim Pacha […] gibt es fast nichts zu erwähnen" (Übersetzung J. K.).

86 Ellsworth (2003), S. 36; „[Marie] Pleyel erzeugte bei den Frauen Eifersucht wegen ihrer Schönheit, bei den Männern Angst wegen ihres Verstandes, und Neid bei beiden wegen ihrer Genialität" (Übersetzung J. K.).

87 Ellsworth (2003), S. 36.

88 Revue et Gazette musicale (1847), S. 118.

89 Allgemeine Musikalische Zeitung (1848), Sp. 110.

90 L'Écho du Nord, zit. nach: Revue et Gazette musicale (1848), S. 37.

vorgetragen habe. Das *Andante* von Hummel über die Melodie aus der *Jüdin* von Halévy, das sie vortrug, hätte besonders denjenigen gefallen, die melancholische und verträumte Musik bevorzugten. *Le Souvenir des Pirates* hätte die Zuhörer, die sich leichte, glanzvolle Stücke wünschten, begeistert, während die *Tarantella* diejenigen angesprochen habe, die lebhafte Musik mögen. Glücklich könne sich der Zuschauer schätzen, der an jeder Art von Musik Gefallen finde, allerdings sei ihm an diesem Abend kein Moment des Ausruhens gegönnt gewesen, denn Marie Pleyel habe jedes Stück auf bewundernswerte Art vorgetragen.[91]

Anschließend reist Marie Pleyel von Brüssel nach Paris, um am Abschiedskonzert der Sopranistin Laure Cinti-Damoreau teilzunehmen, auf dem sie unter anderem die Fantasie von Émile Prudent über Themen aus der *Jüdin* spielt.[92] Auf „ungestüme" und originelle Art, wie es sonst von Liszt bekannt sei, erzeuge sie durch ihr Klavierspiel, wie Thalberg auch, den schönsten, reinsten und weichsten Klang. Ihr gelinge die Verbindung zwischen der alten Schule Clementis, die sich unter anderem durch das perfekte Beherrschen beider Hände, durch die Gleichmäßigkeit von Kraftaufwand und Gelenkigkeit aller Finger und durch das klare und sichere Spielen schwieriger Passagen charakterisieren ließe, und der neuen Schule, die ihrem Klavierspiel zusätzlich die energische, dramatische und klangvolle Wirkung verleihen würde. Sie überzeuge ebenso durch ihren natürlichen und schlichten Reiz und ihre Fähigkeit, sich mit jedem ihrer vorgetragenen Werke zu identifizieren, um dessen Charakter zu erfassen. *Fétis père*,[93] Verfasser des Berichts, habe versucht, den Schwachpunkt ihres Talentes zu finden. In seinen Augen gebe es bei jedem noch so talentierten Künstler eine Unvollkommenheit. Das Talent von Marie Pleyel, das sich auszeichne durch den Klang, durch die Energie, die mehr von einem Mann als von einer Frau zu erwarten sei, und durch das Gefühl, das je nach Charakter des Stückes, zart oder leidenschaftlich, einfach oder übertrieben sei, habe diese Schwachstelle nicht. Er empfehle, Marie Pleyel im Konzert zu hören, um sich selbst zu überzeugen.[94] *La France musicale* spricht ebenfalls von einem gelungenen Konzert und hebt ihr musikalisches Talent hervor.

> « Toutes ses broderies, toutes ses petites notes bien perlées, bien arrondies, arrivent à l'oreille avec une égalité parfaite. […] elle a une légèreté prodigieuse dans le trait; elle parcourt le clavier sans effort, sans contorsion. Ce sont là de grandes et rares qualités. »[95]

Während François-Joseph Fétis in seinem Artikel durchweg lobend berichtet, kritisiert der Berichterstatter der Zeitung *La France musicale* die Art und Weise, in der

91 Le Messager du Nord, zit. nach: Revue et Gazette musicale (1848), S. 37.
92 La France musicale (1848), S. 31 bzw. S. 37.
93 Bei Fétis père handelt es sich um François-Joseph Fétis, Musikhistoriker, Pädagoge, Komponist und Direktor des Brüsseler Konservatoriums; vgl. MGG, Personenteil, Bd. 6 (2005), S. 1088.
94 Revue et Gazette musicale (1848), S. 51f.
95 La France musicale (1848), S. 60; „Jede ihrer Verzierungen, jede ihrer kleinen Noten, fein platziert und abgerundet, erreichen das Ohr mit einer perfekten Gleichmäßigkeit. […] Sie hat eine wunderbare Leichtigkeit in ihrem Spiel; sie spielt ohne Anstrengung und Verrenkung auf den Tasten. Genau dies sind ihre besonderen und seltenen Fähigkeiten" (Übersetzung J. K.).

sie die Fantasie von Prudent über Themen aus der *Jüdin* vorgetragen habe. Bei diesem Stück habe es ihr an Nerven, Schärfe und an dem Schwung, der das Publikum bis zur letzten Kadenz begleiten müsse, gefehlt. „Il nous a semblé aussi que dans les passages de simple accompagnement, la main gauche ne relevait pas assez la note forte de la mesure."[96]

Kurze Zeit später kommt es in Frankreich zu politischen Unruhen, die zur Februarrevolution führen. Ein Konzert von Marie Pleyel, das nach den Kämpfen zwischen Aufständischen und königlichen Truppen zugunsten der Verwundeten stattfinden soll, wird aufgrund der Ereignisse von Ende Februar auf Anfang März 1848 verschoben.[97] Zum wiederholten Mal wird sie mit den großen Pianisten ihrer Zeit verglichen. Das Klavier würde unter ihren Fingern eine andere Sprache sprechen, die von ihr vorgetragenen Stücke bekämen durch sie einen neuen Sinn.

> « Madame Pleyel a un style, et le style, comme chacun sait, est le résultat direct de la pensée, du sentiment et du mécanisme. Qui possède l'un des ces trois agents merveilleux ne possède pas toujours les autres ; jamais artiste ne les a réunis à un plus haut degré d'énergie que madame Pleyel. »[98]

Auf einem weiteren Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Verwundeten tritt Marie Pleyel gemeinsam mit dem norwegischen Violinisten Ole Bull auf. Dies sei ein Konzert gewesen, so der Berichterstatter der *Neuen Zeitschrift für Musik*,

> „in welchem das Programm kleinlicher Koketterien auf der einen Seite und beabsichtigter genialer Lächerlichkeiten auf der anderen recht grell und widerlich abstachen gegen den Ernst des Augenblicks, und in hohem Grade die Würde der Kunst verletzten. Wie lange es gedauert, weiß ich nicht: ich konnte es nicht lange darin aushalten und ging mit empörtem Gefühl tief betrübt nach Haus."[99]

Deutlich wird, dass aus Sicht des Kritikers das Programm nicht zum Anlass gepasst habe. Er fügt hinzu, dass ein Eroica-Trauermarsch oder ein Requiem bezogen auf die jüngsten Ereignisse die „einzig mögliche und erträgliche Musik"[100] gewesen wäre.

Etwa ein Jahr nach den revolutionären Aufständen konzertiert Marie Pleyel in Brüssel. Auf ihrem Programm stehen neben dem Septett in d-Moll von Hummel und Webers Konzertstück in f-Moll auch der zweite Satz (*Larghetto*) aus dem zweiten Klavierkonzert in f-Moll op. 21 von Chopin. Obwohl selten vorgetragen, so

96 Ebd., S. 60f.; „Es erschien uns auch, dass die linke Hand in den Passagen leichter Begleitung die betonte Note des Taktes nicht genug hervorhob" (Übersetzung J. K.).
97 Revue et Gazette musicale (1848), S. 68.
98 Revue et Gazette musicale (1848), S. 77; „Madame Pleyel hat eine ganz bestimmte Ausdrucksweise und diese, wie jeder weiß, ist das direkte Ergebnis des Gedankens, des Gefühls und der Technik. Wer eine dieser drei wundervollen Eigenschaften besitzt, besitzt nicht immer die anderen; niemals hat ein Künstler sie mit größerer Energie vereint als Madame Pleyel" (Übersetzung J. K.).
99 Neue Zeitschrift für Musik (1849), S. 114.
100 Ebd.

François-Joseph Fétis, sei sie auch bei diesem Stück „créatrice inimitable“[101]. Nicht ihre Finger würden mehr agieren, es sei eine Stimme, die seufze.

Ende April 1849 kündigt *La France musicale* ein Konzert von Marie Pleyel und Alexandre Batta an, das in den *Salons d'Érard* in Paris stattfinden wird.

> « Un concert qui promet d'être un des plus brillants de la saison. Le programme annonce des merveilles; M^me^ Pleyel se fera entendre quatre fois […] Nous pouvons d'avance assurer un immense succès à cette soirée. »[102]

Anfang Mai folgt ein Bericht, der die hohen Erwartungen nur in begrenztem Maße erfüllt sieht. So äußert sich der Kritiker über den Auftritt von Marie Pleyel sehr negativ. Bezogen auf die Gesamtheit der Rezensionen, die im Laufe der Jahre über Marie Pleyels Konzerte erscheinen, bleibt dieser Bericht jedoch eine Ausnahme.

Da der Bericht nur mit den Initialen „A.P.“ unterzeichnet ist, kann nicht genau nachvollzogen werden, wer ihn verfasst hat. Zu Beginn spricht der Berichterstatter auf ironische und herablassende Weise von Marie Pleyels Triumph in Paris einige Jahre zuvor.

> « Et quels triomphes! Oh! alors, elle avait cet éclat du jeune âge qui colore le talent et double sa puissance; elle n'avait qu'à paraître, et de nombreuses conquêtes assuraient ses succès. C'était le temps où on l'appelait la reine du piano: maintenant ce titre n'est plus dans nos mœurs; on ne peut plus la nommer que madame la présidente… du piano. Eh bien ! madame la présidente, n'avez-vous pas trouvé qu'il s'était opéré un changement dans l'opinion du public parisien à votre égard? »[103]

Im weiteren Verlauf spricht der Kritiker die Kälte bzw. Gleichgültigkeit an, die das Publikum bei Marie Pleyels jüngstem Vorspiel empfunden haben soll und nennt für diese plötzliche Wandlung als möglichen Grund, dass mittlerweile noch andere Pianistinnen auftreten würden, deren Fähigkeiten mit denen Marie Pleyels vergleichbar wären, die aber noch zusätzlich Herzenswärme hätten:

> « Est-ce parce qu'il s'est formé d'autres pianistes qui, à une exécution aussi précise, aussi élégante que la votre, joignent cette chaleur communicative qui part du chœur, et que le vôtre n'a jamais connu? »[104]

---

101 Revue et Gazette musicale (1849), S. 77.

102 La France musicale (1849), S. 127; „ein Konzert, das eines der glorreichsten der Saison zu werden verspricht. Das Programm verheißt Wunder; M^me^ Pleyel wird viermal zu hören sein […] Wir können vorab versichern, dass dieser Abend ein großartiger Erfolg werden wird“ (Übersetzung J. K.).

103 Ebd., S. 140; „Und was für Triumphe! Oh! Sie hatte diesen Glanz der jungen Jahre, die das Talent färben und die Kraft verdoppeln. Sie musste nur erscheinen und ihre zahlreichen Eroberungen sicherten ihr ihre Erfolge. Zu dieser Zeit wurde sie die Königin des Klaviers genannt: Mittlerweile ist dieser Titel nicht mehr angemessen; wir können sie nur noch Frau Präsidentin… des Klaviers nennen. Also gut! Frau Präsidentin, fanden Sie nicht, dass ein Meinungswechsel des Pariser Publikums stattgefunden hat, was Sie betrifft?“ (Übersetzung J. K.).

104 La France musicale (1849), S.140; „Liegt der Grund darin, dass neben Ihnen andere Pianistinnen auftreten, deren Ausführung genauso präzise und elegant wie die Ihre ist, die aber noch zusätzlich diese Herzenswärme besitzen, die bei Ihnen niemals zu erkennen war?“ (Übersetzung J. K.).

In der Art und Weise, wie sich der Kritiker im Folgenden über das Talent von Mademoiselle Joséphine Martin äußert, kritisiert er gleichzeitig die musikalischen Fähigkeiten von Marie Pleyel. Deutlich wird, dass er nicht zu ihren Bewunderern gehört, im Gegenteil sogar eine große Antipathie gegen sie verspürt. Er gibt zu verstehen, dass es durchaus Personen gebe, die das Talent der Mademoiselle Joséphine Martin, oder das einer anderen Künstlerin, über das von Marie Pleyel stellen würden.

> « Le croirez-vous, je connais des amateurs sérieux, des pianistes convaincus, qui ne craignent pas de mettre Mlle Joséphine Martin, entre autres, bien au-dessus de vous. Ceux-là prétendent qu'elle a un sentiment elevé, un goût irréprochable, une puissance singulière pour une femme, une délicatesse de doigter merveilleuse; qu'elle multiplie son âme pour la faire passer dans chaque touche du clavier, qu'elle ne précipite jamais outre mesure les mouvements rapides, qu'elle rend sans afféterie les passages de douceur, qu'elle ne fatigue pas inutilement les pédales […] Et de vous, madame, on dit bien autre chose. Mais peu importe à ceux qui vous admirent, autant pour ce que vous êtes que pour ce que vous fûtes. »[105]

Im April des Jahres 1850 ist Marie Pleyel erneut in Paris zu hören. Die *Revue et Gazette musicale* erwähnt neben ihrem musikalischen Talent ihre Originalität und Exzentrizität als Gesprächspartnerin. Wie auch ihr Klavierspiel sei ihre Konversation zart und voller Reiz, energisch und vielseitig.[106]

Nach Konzerten in Lyon und Marseille Anfang des Jahres 1851 ist sie 1852 nach längerer Zeit wieder in Brüssel, unter anderem mit *Des Mädchens Klage* von Schubert, auf einem Wohltätigkeitskonzert zum Bau einer Kirche zu hören.[107] Anschließend reist sie erneut nach England, um in mehreren Konzerten mitzuwirken. Die *Neue Berliner Musikzeitung* berichtet hierzu:

> „Die grösste Zahl der Concertfreunde versammelt sich in dem *Salon d'Hanover-Square*, wo Mad. Pleyel ihre Concerte giebt. Die berühmte Pianistin hat bis jetzt zwei Concerte von Beethoven in *C* und *G-moll* gespielt, die Fantasie von Liszt über das Motiv der Wiedertäufer und eine Anzahl kleiner Piecen aus den *Soirées musicales* von Rossini, die ebenfalls Liszt arrangirt hat."[108]

105 La France musicale (1849), S.140; „Sie werden es kaum glauben, ich kenne ernsthafte Amateure, überzeugte Pianisten, die nicht davor zurückschrecken, das Talent der Mlle Joséphine Martin, unter anderen, über das Ihrige zu stellen. Jene Personen geben an, dass sie ein erhabenes Gefühl, einen untadeligen Geschmack, eine für eine Frau einzigartige Kraft, eine wunderbare Fingerfertigkeit habe, dass sie ihre Seele vervielfache, um sie bei jeder Berührung der Tasten durchscheinen zu lassen, dass sie niemals die schnellen Bewegungen überstürzt spiele, dass sie die sanften Passagen ohne Affektiertheit wiedergebe, dass sie die Pedale nicht umsonst benutze […] Und von Ihnen, Madame, wird ganz anderes gesagt. Aber das macht jenen, die sie bewundern, wenig aus, sei es für das, was Sie sind, oder für das, was Sie waren" (Übersetzung J. K.).

106 Revue et Gazette musicale (1850), S. 119.

107 Neue Berliner Musikzeitung (1852), S. 110f.

108 Neue Berliner Musikzeitung (1852), S. 208.

Im August desselben Jahres wird Marie Pleyel durch den Papst zum „außerordentlichen Mitglied der Academie der heiligen Cäcilie in Rom ernannt“.[109]

Während einer weiteren Englandreise wählt sie für ihren ersten Auftritt in London mit der *New Philharmonic Society* unter der Leitung von H. Berlioz abermals Webers Konzertstück in f-Moll. Kritiker bezeichnen sie als

> “incontestably the best pianist in Europe […]. Her style is full of fire and impetuosity contrasted, when necessary, by the greatest delicacy and refinement […]. We have heard the majority of the renowned ‘*virtuosi*’, from Liszt and Litolff to the late Madame Dulcken, attempt the *Concertstück* of Weber, but not one of them ever entered into it heart and soul, and (without taking liberties with the text), executed it with such perfection as Madame Pleyel. She plays it, as she does everything else, from memory, and with so much ease and *nonchalance* that her performance but for the symmetrical beauty of the composition itself, would have all the appearance of a masterly improvisation.”[110]

Die Reise führt sie weiter nach Edinburgh, wo sie mit großer Begeisterung empfangen wird, und nach New-Castle, wo sie vor „der zahlreich versammelten Aristokratie der hiesigen Nachbarschaft ein sehr besuchtes Concert“[111] gibt. In den Jahren zwischen 1846 und 1855 besucht Marie Pleyel London insgesamt viermal. Bei ihrem Programm habe sie sich, so schreibt Therese Ellsworth, auf Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll, mit einer Kadenz ihres früheren Lehrers Moscheles, Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1 in g-Moll und Webers Konzertstück in f-Moll beschränkt.[112]

Nach ihrer Englandreise 1852 kehrt sie nach Brüssel zurück, um ihre Arbeit am Konservatorium wieder aufzunehmen. Im März beteiligt sie sich an einem großen Konzert für eine religiöse Stiftung in Paris und beeindruckt unter anderem mit *Les Souvenirs du Prophète* von Liszt, *Le Réveil des Fées* op. 41 von Prudent und der *Tarantella* von Rossini. Das Publikum habe mit Begeisterung applaudiert. Es sei

109 Neue Zeitschrift für Musik (1852) II, S. 93.

110 Musical World (1852), S. 275f., zit. nach: Ellsworth (2003), S. 38f.; „unbestreitbar *the best pianist* Europas [das Geschlecht geht aus dem Englischen nicht hervor; denkbar ist aber, dass die männliche Form gemeint ist, wie der Kontext verdeutlicht] […]. Ihr Stil ist feurig und ungestüm, und, wenn nötig, auch das Gegenteil: filigran und raffiniert […]. Wir haben die meisten renommierten ‚*virtuosi*’ gehört, von Liszt und Litolff bis zur verstorbenen Madame Dulcken, wie sie sich an dem *Concertstück* von Weber versuchten, aber niemand von ihnen hat es je mit Herz und Seele durchdrungen und (ohne den ‚Text’ [das Original] zu verändern) es mit solcher Perfektion gespielt wie Madame Pleyel. Sie spielt es, wie sie auch alles andere tut, aus dem Gedächtnis, und mit soviel Leichtigkeit und *nonchalance*, dass ihr Spiel allein, von der symmetrischen Schönheit der Komposition selbst abgesehen, den Charakter meisterhaften Improvisation hatte“ (Übersetzung J. K.). Mit „Madame Dulcken“ ist Louise Dulcken geb. David (1811–1850) gemeint, seit 1837 Hofpianistin der Queen Victoria.

111 Neue Berliner Musikzeitung (1853), S. 87.

112 Ellsworth (2003), S. 39.

ergriffen gewesen von ihrer Spielweise, die sich durch einen hohen Grad an Poesie und einer glänzenden Technik ausgezeichnet habe.[113]

Im September 1855 gibt Marie Pleyel ein Konzert in der *Salle Herz* in Paris, das sie mit Ausschnitten aus einem Klavierquartett von Mendelssohn eröffnet. Das Programm sei von ihr lediglich als „Klaviersolo in zwei Teilen" angekündigt gewesen. Durch diese Bezeichnung habe sie sich völlig frei ausleben und durch den Moment und die Erinnerung inspirieren lassen können. Das *Andante* aus dem Klavierkonzert Nr. 5 op. 180 von Henri Herz mit einem „halben" Orchester und einem zweiten Klavier, das anstelle der Blasinstrumente eingesetzt wurde, habe Marie Pleyel die Möglichkeit gegeben, zu zeigen, dass sie auch diese Art von Musik, „la musique écrite sagement",[114] vorzutragen wisse; eine Ausführung, die sich durch einen ruhigen, sanften, klaren und feierlichen Stil beschreiben ließe.

Während desselben Konzerts tritt auch ihre Tochter als Sängerin auf. Mademoiselle Marie Pleyel, wie sie Henri Blanchard in der *Revue et Gazette musicale* nennt, habe eine schöne Sopranstimme, die sie als herausragende Musikerin einzusetzen wisse.[115] Hinweise auf mögliche weitere gemeinsame Konzerte von Tochter und Mutter lassen sich nicht finden. Am 6. Januar 1856 meldet die Zeitung *La France musicale* den unerwarteten Tod von Marie Pleyels Tochter im Alter von nur 24 Jahren.[116] Aufgrund dieses Trauerfalls sei Marie Pleyel gezwungen gewesen, ihre für denselben Monat geplante Tournee für einige Zeit zu verschieben.[117]

Marie Pleyel nimmt ihre Konzerttätigkeit wieder auf, wie aus *La France musicale* im April 1856 hervorgeht. Ihre viermonatige Reise, die Marie Pleyel in der westfranzösischen Stadt Angoulème beginnen wolle, werde sie weiter nach Bordeaux, Bayonne, Toulouse und weitere Städte in Südfrankreich führen. Auch in Genf, Aix-les-Bains, Lyon, Dijon und anschließend im Norden Frankreichs in Metz, Nancy und Strasbourg werde sie konzertieren.[118] Nach dieser Tournee begibt sich Marie Pleyel auf eine Kunstreise in die Schweiz, nach Italien und Deutschland und eröffnet diese mit einem Konzert in Genf. Anschließend ist sie in Vevey, Lausanne, Bern, Zürich, Luzern und Basel zu hören, wo sie große Erfolge feiert und mit stürmischem Beifall bejubelt wird.[119] Über die Konzerte, die sie in Zürich gibt, berichtet die *Neue Berliner Musikzeitung*:

> „Noch gab Frau Pleyel aus Paris hier zwei Concerte, nachdem sie schon in Bern Furore gemacht hatte. Die anmuthige Dame ist allerdings vollendete

113 Revue et Gazette musicale (1854), S. 84.
114 Revue et Gazette musicale (1855), S. 299.
115 Revue et Gazette musicale (1855), S. 299.
116 Über das Geburtsjahr scheint keine Klarheit zu bestehen; die *Revue et Gazette musicale* spricht in dem Bericht über das gemeinsame Konzert von der 16- oder 17-jährigen Tochter, nach Kammertöns Eintrag müsste sie zum Zeitpunkt des Konzerts bereits 22 Jahre alt sein; diese Altersangabe würde mit der Altersangabe, die *La France musicale* zum Zeitpunkt ihres Todes ein Jahr später nennt, in etwa übereinstimmen.
117 La France musicale (1856), S. 7.
118 Ebd., S. 119.
119 Revue et Gazette musicale (1856), S. 402.

> Virtuosin: mit graziöser Technik, grösster Energie und feinster Zartheit des Anschlags, sowie rapider Beweglichkeit verbindet sie viel Geschmack und tiefe Empfindung; sie ist zugleich Künstlerin, und bewies es in dem warm und innig wiedergegebenen Mendelssohn'schen G-moll-Concerte, dessen Auffassung von verständnissvollem Eingehen zeugte. Gern verzeihen wir ihr daher ihre lebhafte Mimik und das etwas monotone Repertoir der Liszt'schen, Litolff'schen u.s.w. Bravourstücke."[120]

La France musicale betont den Schwung und die Klarheit, mit der sie Werke der größten Künstler gespielt habe, und zählt sie neben Thalberg und Prudent zu den drei besten PianistInnen der Zeit:

> « Elle a traduit avec cette verve et cette netteté qui sont le caractère principal de son talent les œuvres des plus grands maîtres anciens et modernes; et dans l'exécution de compositions si différentes de style, elle est restée sans rivale. […] M^me^ Pleyel va se rendre en Italie, où l'attendent de nouveaux succès. Elle va débuter par Nice, où l'impératrice de Russie pourra entendre dans tout son éclat le talent qu'elle admirait déjà chez la jeune fille de dix-huit ans. Dans ce moment, les trois premiers pianistes concertants de l'époque, Thalberg aux États-Unis, M^me^ Pleyel en Suisse, et Prudent dans l'ouest de la France, ne se font entendre que sur les pianos d'Érard. »[121]

Auch die *Neue Zeitschrift für Musik*, die einige Monate zuvor im Dezember 1855 einen Überblick über die Konzerte gibt, die in letzter Zeit in Paris stattgefunden haben, hebt unter anderem Marie Pleyels großen Erfolg in besonderer Weise heraus. Dennoch bedauere der Berichterstatter, dass das Klavierspiel von Marie Pleyel „ein so manirirtes geworden" sei und, wie er gehört habe, „ein von der Künstlerin beabsichtigtes ist, welches unangenehm contrastirt mit ihrem früheren ächt künstlerischen Vortrage".[122]

An ihre Kunstreise anschließend nimmt Marie Pleyel Anfang des Jahres 1857 an einem Konzert zugunsten des Wohlfahrtsverbandes *L'Œuvre des Saints Anges* teil und wird von Henri Blanchard in der *Revue et Gazette musicale* als „véritable reine de la soirée", als „fée aux doigts magiques"[123] und als Zauberin bezeichnet, der die Kunst alle ihre Geheimnisse zu verführen und zu verzaubern, verraten zu haben scheine. Zu den Werken, die sie zu diesem Anlass spielt, zählen die Fantasie von

120 Neue Berliner Musikzeitung (1856), S. 411.

121 La France musicale (1856), S. 402; „Mit diesem Schwung und dieser Genauigkeit, die die Haupteigenschaft ihres Talentes sind, hat sie die Werke der größten klassischen und modernen Meister interpretiert; und in der Ausführung der Kompositionen von so unterschiedlichem Stil ist sie ohne Konkurrenz geblieben. […] M^me^ Pleyel wird sich nach Italien begeben, wo sie neue Erfolge erwarten. Zunächst wird sie in Nizza konzertieren, wo die russische Kaiserin das Talent, das sie bereits bei dem damals 18-jährigen jungen Mädchen bewunderte, in vollem Glanz zu hören bekommen wird. Zur Zeit spielen die drei größten PianistInnen dieser Epoche, Thalberg in den USA, M^me^ Pleyel in der Schweiz und Prudent im Westen Frankreichs, ausschließlich auf Klavieren der Firma Érard" (Übersetzung J. K.).

122 Neue Zeitschrift für Musik (1855), S. 256.

123 Revue et Gazette musicale (1857), S. 45.

Thalberg über Donizettis *Don Pasquale* op. 67, die *Danse des fées* op. 41 von Prudent, das *Spinnlied* op. 81 von Litolff und das Caprice brillant op. 33 von Stephen Heller über Schuberts Klavierlied *Die Forelle* op. 32.

Ein für Januar 1857 angekündigtes Konzert in Paris wird, der *France musicale* zufolge, aufgrund von Familienangelegenheiten (die Marie Pleyel unerwarteterweise zwingen würden, nach Brüssel zu reisen) auf Mitte Februar verschoben. In diesem Konzert werde sie gemeinsam mit dem belgischen Violoncellisten M. W. Cattermole, Schüler am Brüsseler Konservatorium, zu hören sein.[124] Weiterhin berichtet *La France musicale* von zwei Wohltätigkeitskonzerten, bei denen Marie Pleyel neben anderen Künstlerinnen und Künstlern mitgewirkt habe. Der Erlös sei für den Wiederaufbau der nach der Überschwemmung im vorherigen Jahr beschädigten Dorfkirche von Candé bestimmt.[125]

Anfang des Jahres 1860 begibt sich Marie Pleyel nach Paris, wo sie ursprünglich plant, nur einige Tage zu bleiben.

> « L'arrivée de M^me^ Pleyel a causé une vive sensation dans le monde de la musique. La célèbre artiste, qui n'était venue à Paris que pour y passer quelques jours, a dû céder aux instances des admirateurs de son merveilleux talent. »[126]

Sie kommt dem Wunsch ihrer Anhänger nach und gibt ein Konzert im großen Saal des *Hôtel du Louvre*. Auf dem Programm stehen neben einem Klavierkonzert von Mendelssohn und der Paraphrase von Liszt über den *Songe d'une Nuit d'été* von Mendelssohn auch das *Adagio* und *Scherzo* aus einer der Konzertsinfonien für Klavier und Orchester von Litolff. Ihr Klavierspiel, so Adolphe Botte, sei zart, klar und gefühlvoll, voll Strenge, Eleganz und Natürlichkeit gewesen. Sie habe sich neben dem Orchester „tapfer geschlagen" und wie eine Königin des Klaviers ihre bedeutende Position stets bewahrt, voller Inspiration, die bei den Zuhörern Begeisterung ausgelöst habe.[127]

Der Bericht der *Neuen Zeitschrift für Musik* fällt hingegen negativ aus:

> „In Mad. Pleyel, die wir noch nie gehört, und deren großer Ruf uns ins Hotel du Louvre lockte, in welchem sie ein großes Concert mit Orchester gab, sahen wir uns recht sehr getäuscht. […] Im Mendelssohn'schen Concert trug sie die ersten Gesangsstellen, sowie das Andante in unnatürlich affectirter Weise vor. Der letzte Satz dagegen gelang ihr in technischer Hinsicht sehr gut; nur will es uns nicht behagen, daß sie gar zu unzeitig während der schnellsten und stärksten Baß-Passagen das Pedal tritt, wo-

124 La France musicale (1857), S. 23.
125 La France musicale (1857), S. 383.
126 La France musicale (1860), S. 94; „Die Ankunft von M^me^ Pleyel hat innerhalb der Musikwelt für lebhaftes Aufsehen gesorgt. Die berühmte Künstlerin, die in Paris nur einige Tage verbringen wollte, musste dem Drängen der Bewunderer ihres wunderbaren Talentes nachgeben" (Übersetzung J. K.).
127 Revue et Gazette musicale (1860), S. 86.

durch sie Alles unklar und verworren erklingen läßt. Die Liszt'sche Paraphrase gefiel uns noch weniger. In dieser brachte sie nicht einmal die gewöhnlichen Eigenschaften eines jeden selbst unbedeutenden französischen Clavierspielers, Grazie und Geschmack, zur Geltung."[128]

Ende März 1860 tritt Marie Pleyel erneut in Paris auf. Zu ihren Stücken zählen dieses Mal, neben der Klaviersonate Nr. 14 in cis-Moll op. 27 Nr. 2 (*Mondscheinsonate*) von Beethoven, Musik von Mendelssohn, drei großen Etüden aus Jules Cohens *Études de style* auch das *Spinnlied* von Litolff und das *Caprice brillant* von Stephen Heller über Schuberts *Forelle*. In der *Revue et Gazette musicale* ist zu lesen, dass Marie Pleyel zu den Wenigen gehöre, deren Klavierspiel mit jedem neuen Vortrag ein anderes sei. Abhängig von Inspiration und Sympathie, so Adolphe Botte, spiele sie mal mit mehr, mal mit weniger Glücksempfinden und Elan. Aber gerade dieses Unerwartete mache den Reiz ihres Klavierspiels aus.[129] Auch Gustave Chouquet findet in seinem Artikel in *La France musicale* ausschließlich lobende Töne. Er spricht von neuen Qualitäten ihrer Spielweise, die sich durch besonderen Mut, durch Elastizität und Sicherheit ausgezeichnet habe. Die Wahl, Etüden nach Musik von Mendelssohn zu spielen, hätte eigentlich einen sicheren Misserfolg bedeutet, nicht jedoch für Marie Pleyel: „Pour M^{me} Pleyel c'est un innocent artifice, un acte de coquetterie, et le plus sûr moyen d'enlever tous les suffrages".[130] Mit ihrer Auswahl aus Jules Cohens Etüdensammlung habe sie Wissen und Geschmack bewiesen. Die schicksalhaften Noten der *Mondscheinsonate* von Beethoven hätten wie die Totenglocken geklungen. Ihr Spiel habe sich durch einen einzigartig differenzierten Klang und einen die unerbittliche Strenge des Schicksals unterstreichenden Rhythmus ausgezeichnet. „Elle fait comprendre que Beethoven souffre profondément, qu'il ne veut pas être consolé, et qu'il se résigne à aimer toute sa vie d'un amour sans espoir."[131]

Auch einen Monat später ist sie in einem Konzert im Rahmen einer von Adolphe Fétis veranstalteten musikalischen Matinee zu hören. Adolphe Botte berichtet, dass sie das *Adagio* von Hummel mit einer Eloquenz gespielt habe, die nur ihr eigen sei. Sie verliere niemals die Melodie aus den Augen, im Gegenteil sogar, diese würde durch alle Passagen durchscheinen, so als würde eine einzige Stimme, mächtiger als die anderen, den ganzen Chor, der sie unterstützt und schöner aussehen lässt, dominieren. „Il a suffit à Mme Pleyel de jouer la *Truite*, si bien et si délicatement ornée par Stephen Heller, et la *Fileuse*, de Litolff, pour obtenir un véritable triomphe."[132]

128 Neue Zeitschrift für Musik (1860), S. 126.

129 Revue et Gazette musicale (1860), S. 105.

130 La France musicale (1860), S. 148; „Für M^{me} Pleyel ist es ein harmloser Kunstgriff, ein Akt der Koketterie und das sicherste Mittel, alle Stimmen für sich zu gewinnen" (Übersetzung J. K.).

131 La France musicale (1860), S. 149; „Sie gibt zu verstehen, dass Beethoven zutiefst leidet, dass er nicht getröstet werden möchte und dass er sich damit abfindet, dass er sein ganzes Leben mit einer hoffnungslosen Liebe lebt" (Übersetzung J. K.).

132 Revue et Gazette musicale (1860), S. 142; „Es genügte Mme Pleyel, die von Stephen Heller so schön und delikat bearbeitete *Truite* und die *Fileuse* von Litolff zu spielen, um einen wahrhaftigen Triumph zu erlangen" (Übersetzung J. K.).

2.4 Tätigkeit am Konservatorium in Brüssel

Marie Pleyel wird im Jahre 1848 Professorin für Klavier am Konservatorium in Brüssel und führt dieses Amt bis zum Jahre 1872 aus. Im Folgenden möchte ich kurz auf die Gründung des Brüsseler Konservatoriums und die Situation der Klavierklassen vor Antritt ihres Amtes eingehen, um dann im Anschluss die Umstände, die zu ihrer Einstellung führten, näher zu beleuchten.[133]

2.4.1 Gründung des Brüsseler Konservatoriums

Das Konservatorium in Brüssel wird im Jahre 1832 gegründet. Erster Direktor der Einrichtung ist François-Joseph Fétis. Vorher legte die *École royale de Musique* fest, dass Jungen und Mädchen getrennt Musikunterricht bekommen sollen, mit Ausnahme des Gesangsunterrichts, der in gemischten Klassen stattfindet. Mit der Gründung des Konservatoriums, das fast die komplette Lehrerschaft der früheren Schule übernimmt, wird die Zahl der Schüler der Gesangsklasse von zwölf auf 16, jeweils acht Schülerinnen und Schüler, und die der Klavierklasse von sieben auf zwölf erhöht. Der Klavierunterricht der Mädchen und Jungen findet an verschiedenen Tagen statt. Aus dem Reglement geht hervor, dass beide Klassen nur bei Proben oder öffentlichen Übungen und unter ausdrücklicher Zustimmung der Kommission zusammenkommen dürfen:

> « Les classes d'Élèves des deux sexes sont séparées. Il ne peut y avoir de réunion qu'en cas de répétitions et dans les exercices publics, ou bien quand la Commission y aura expressément consenti. »[134]

Des Weiteren sieht eine neue Regelung vor, dass im Falle einer zu großen Zahl an Schülerinnen und Schülern eine Assistentin (*répétitrice)* oder ein Assistent (*répétiteur*) zur Unterstützung der Lehrperson eingestellt werden kann.

2.4.2 Die Klavierklassen vor Marie Pleyels Amtsantritt

Zunächst werden beide Klavierklassen von dem gebürtigen Franzosen Aimé Michelot unterrichtet. Für das erste Jahr seiner Tätigkeit liegen keine Angaben über die Anzahl der Schülerinnen und Schüler vor. Im zweiten Jahr sind sieben Jungen und sechs Mädchen eingeschrieben. Parallel werden elf Schüler von seinem Sohn Charles, der als Assistent angestellt ist, unterrichtet. Die erste Assistentin für die Klasse der *demoiselles*, Rosalie Themar, übernimmt den Unterricht von zehn weiteren Schülerinnen. Insgesamt bekommen somit im Jahr 1834/35 34 Mädchen und Jungen Klavierunterricht. Ein Jahr später steigt die Zahl der unterrichteten Schülerinnen und Schüler auf 45. Zu den beiden Assistenzstellen kommen zwei weitere hinzu. Eine der Stellen wird kurzzeitig durch Adolphe Fétis, den Sohn des Direk-

133 Grundlage dieses Kapitels: Raspé, Paul: „Marie Pleyel et la classe de piano 'pour demoiselles'", in: Mélanges d'histoire du Conservatoire royal de Bruxelles, Conservatoire royal de Bruxelles 2007, S. 73–132.

134 Zit. nach: Raspé (2007), S. 74; „Der Unterricht beider Geschlechter findet getrennt statt. Ein Zusammentreffen ist nur im Falle von Proben oder öffentlichen Übungen möglich, oder wenn die Kommission ausdrücklich ihre Zustimmung erteilt" (Übersetzung J. K.).

tors, besetzt. In den folgenden Jahren steigt die Zahl der Schülerinnen und Schüler stetig. Im Jahre 1837/38 bekommen erstmalig mehr Mädchen Klavierunterricht als Jungen (28 gegenüber 26). Als Folge des zunehmenden Interesses stellt der Direktor Madame Lambert als zweite Professorin ein. Damit sind am Konservatorium ein Professor bzw. eine Professorin sowie vier Assistentinnen für Klavierspiel beschäftigt. Im Jahre 1842 beträgt die Zahl der Mädchen (87) und Jungen (60), die im Klavierspiel unterrichtet werden, bereits 147. Ein Jahr später sind 90 Mädchen eingeschrieben, eine Zahl, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr übertroffen wird.

Ab dem Jahr 1845/46 ist ein Rückgang der Einschreibungen zu verzeichnen, nun bekommen 54 Mädchen Klavierunterricht. Aimé Michelot übergibt seine Mädchenklasse an Madame Lambert, die fortan die Verantwortung für die Klasse der *demoiselles* übernimmt. Ein Jahr später nimmt die Zahl der Mädchen erneut auf 47 ab, sodass zwei der vier Assistentinnen keine Schülerinnen mehr unterrichten. Als Madame Lambert ankündigt, aus familiären Gründen ihr Amt als Professorin für Klavier aufzugeben, sieht sich Fétis gezwungen, das Amt neu zu besetzen bzw. über grundlegende Veränderungen nachzudenken.

2.4.3 Verhandlungen um das Amt der Professorenstelle

Im Folgenden wird deutlich, dass Fétis sehr darum bemüht ist, das Amt schnell wieder zu besetzen und darüber hinaus die *commission*[135] davon zu überzeugen, dass er in Marie Pleyel die geeignete Professorin für Klavier sieht. Diese ist nur unter bestimmten Bedingungen bereit, das Amt anzunehmen. Fétis' Versuche, ihre Forderungen bei der *commission* durchzusetzen und mit den finanziellen Mitteln des Konservatoriums in Einklang zu bringen, enden damit, dass Marie Pleyel ihr Angebot, sich für das Amt zur Verfügung zu stellen, zunächst wieder zurückzieht und Fétis als Konsequenz die Abschaffung des Klavierunterrichts am Konservatorium beantragt. Die bis dahin nur zögernd verlaufenden Verhandlungen finden daraufhin schnell ihr Ende mit dem Ergebnis, dass Marie Pleyel zur Professorin ernannt wird und ihr eine mögliche Gehaltserhöhung in Aussicht gestellt wird.

Im April des Jahres 1847 setzt Fétis einen Brief[136] an die *commission* auf, um diese über die Amtsaufgabe von Madame Lambert in Kenntnis zu setzen. Die Tatsache, dass Madame Lambert den Posten aufgebe, habe ihn veranlasst, über eine Neuordnung bezüglich der Klavierklasse für Mädchen nachzudenken. Da mit der Ausbildung im Klavierspiel der Weg in die Berufstätigkeit leichter sei als bei jedem anderen Instrument, würden 15 von 16 Aufnahmeanträgen am Konservatorium für die Klavierklasse gestellt, „et les demandes sont très souvent appuyées par des fonctionnaires du gouvernement ou par des personnes haut placées dans la société."[137]

135 Bei der *commission* handelt es sich um die Kommission des Konservatoriums, die sich um die Verwaltung und pädagogische Angelegenheiten kümmert.

136 Die Briefe sind dem Anhang beigefügt.

137 Zit. nach: Raspé (2007), S. 80; „und die Anfragen werden sehr häufig durch Beamte der Regierung oder durch hochgestellte Personen unterstützt" (Übersetzung J. K.).

Daher sei innerhalb der letzten 15 Jahre, mit Ausnahme der letzten zwei Jahre, die Zahl der Schülerinnen und Schüler für diese Klasse, vor allem die der Mädchen, trotz seines Widerstandes kontinuierlich gestiegen. Nur zwei oder drei Frauen hätten jedoch das Pariser Konservatorium[138] in den 50 Jahren seit seiner Gründung als bemerkenswerte Pianistinnen verlassen.

> « Quelques autres sont devenus de bons professeurs, et le plus grand nombre est resté dans la médiocrité, ce qui semble indiquer qu'il manque à l'organisation physique des femmes l'énergie nécessaire pour tirer de l'instrument les effets dont il est susceptible. Or, le piano n'est pas dans la cathégorie du violon, du violoncelle et de la contrebasse qu'une école doit produite en masse pour les orchestres: tout talent de pianiste est individuel et doit être distingué. Il est donc indispensable de réduire le nombre des élèves et de n'admettre dans les classes de pianos de demoiselles que les organisations d'élite, ou du moins celles qui donnent des espérances. »[139]

Fétis schlägt vor, die Assistentinnenstellen von vier auf eine zu reduzieren und zukünftig jeweils nur noch zehn Schülerinnen in die Klasse der Professorin und in die der Assistentin aufzunehmen.

Im weiteren Verlauf des Briefes vom April 1847 berichtet er von mehreren Anfragen bezüglich der Stelle und nennt sogleich seine Bedenken. Er schlägt der *commission* als Professorin Marie Pleyel vor, die in seinen Augen, aufgrund ihres anerkannten Rufes, die richtige Person für das Amt sei:

> « Je dirais que le talent admirable de Mme Pleyel et sa réputation européenne ne permettrait pas de songer à un autre artiste pour la place vacante; car, aux avantages dont je viens de parler, cette dame ajoute celui d'être née Belge, et d'être sœur de M. le Professeur Moke. »[140]

Marie Pleyel stünde als Kandidatin nicht zur Verfügung, nachdem sie von Fétis erfahren habe, dass die Höhe des Gehaltes nicht mit der des Professors für Violine, Monsieur De Bériot, gleichgestellt würde. Wenn aber, so Fétis, der Lohn durch die gestrichenen Assistentinnenstellen auf 2000 Francs erhöht werde und der *ministre de l'intérieur* durch einen Erlass festlege, dass zukünftig kein Gehalt von Lehrpersonen der *première classe* diese Summe übersteigen dürfe, könne er sich vorstellen,

---

138 Fétis bezieht sich in seinem Brief auf das Pariser Konservatorium, das im Jahre 1795 gegründet wurde.

139 Zit. nach: Raspé (2007), S. 80f. „Einige weitere sind gute Lehrerinnen geworden, der Großteil jedoch bedeutungslos geblieben, was ein Hinweis darauf ist, dass der musikalische Ausdruck der Frauen am Klavier auf Grenzen stößt, da ihnen die nötige Energie fehlt, um die volle Wirkung des Instrumentes erzeugen zu können.. Da das Klavier nicht mit der Violine, dem Violoncello und dem Kontrabass, die in großer Menge in Orchestern eingesetzt werden, zu vergleichen ist, sondern jedes Talent individuell ist und unterschieden werden muss, ist es erforderlich, die Zahl der Einschreibungen zu verringern und nur noch Schülerinnen der Elite oder wenigstens diejenigen, von denen gehofft werden kann, dass sie Erfolg haben werden, zuzulassen" (Übersetzung J. K.).

140 Zit. nach: Raspé (2007), S. 82; „Ich würde sagen, dass das bewundernswerte Talent von Marie Pleyel und ihr Ruf innerhalb Europas es nicht erlauben würden, über jemand Anderen für die offene Stelle nachzudenken; denn, zu den Vorteilen, die ich gerade nannte, kommt hinzu, dass sie belgischer Herkunft und Schwester von Herrn Professor Moke ist." (Übersetzung J. K.).

Marie Pleyel dazu zu bewegen, den Vorschlag anzunehmen. „Je n'ai pas besoin, je pense, d'insister sur l'avantage qu'il y aurait d'ajouter un si grand talent au corps enseignant du Conservatoire royal de musique."[141]

Die *commission* versammelt sich noch am selben Tag und entscheidet, dass zunächst abgewartet werden solle, ob weitere Personen Interesse für das Amt bekunden würden. Es vergehen jedoch mehrere Monate, ohne dass es zu einer Entscheidung kommt, sodass sich Fétis veranlasst sieht, am 21. Februar 1848 einen weiteren Brief an die *commission* zu schreiben. Er macht auf die Tatsache aufmerksam, dass diese der Regierung vorgeschlagen habe, das Gehalt für den Violin- bzw. Gesangsprofessor auf 4000 Francs pro Jahr zu erhöhen, bei dieser Erhöhung die Professorenstelle für Klavier jedoch keine Berücksichtigung finde. Da das Klavier gegenwärtig aber eine ebenso große Rolle wie die Violine und der Gesang spiele, sei es nur verständlich, dass Marie Pleyel keine Stelle annehmen würde, die „geringwertiger" als die der beiden anderen Professoren sei. Fétis erklärt der *commission*, dass er versuchen wolle, die Interessen Marie Pleyels mit den finanziellen Möglichkeiten des Konservatoriums in Einklang zu bringen und listet im weiteren Verlauf des Briefes die Bereiche auf, in denen er bereits Einsparungen vorgenommen habe bzw. noch vornehmen werde. Am Ende des Briefes schlägt er der *commission* vor, beim *ministre de l'intérieur* die sofortige Ernennung von Marie Pleyel zur Klavierprofessorin mit einer Entlohnung von 4000 Francs zu beantragen.

Der Brief wird auf der Sitzung vom 13. März 1848 vom Vorsitzenden der *commission* vorgelesen, die Entscheidung jedoch abermals verschoben. Fétis informiert am 10. April desselben Jahres die *commission* darüber, dass Marie Pleyel die Stelle für eine Entlohnung von 3000 Francs annehmen würde, unter der Bedingung, dass ihr eine Gehaltserhöhung auf 4000 Francs in Aussicht gestellt werden würde.

Da die *commission* sich bezüglich dieser Möglichkeit nicht festlegen will, setzt Fétis, bereits verärgert, erneut einen Brief auf, um der *commission* mitzuteilen, dass Marie Pleyel ihre Bewerbung zurückgezogen habe:

> « Messieurs,
> Madame Pleyel, qui se trouve à Bruxelles depuis trois jours, et à qui j'ai communiqué votre lettre, vient de m'écrire que d'après votre refus de stipuler pour l'avenir, dans le cas d'augmentation des ressources du Conservatoire, le chiffre de 4 000 francs attaché au traitement de professeur de piano pour les demoiselles, elle n'accepte pas la prononciation de 3 000 francs pour le traitement actuel, et retire sa demande qu'elle avait faite à ma sollicitation. »[142]

141 Zit. nach: Raspé (2007), S. 82; „Ich brauche wohl nicht extra den Vorteil zu betonen, den es hätte, wenn die Lehrerschaft des *Conservatoire royal de musique* durch ein solch großes Talent bereichert werden würde" (Übersetzung J. K.).

142 Zit. nach: Raspé (2007), S. 89; „Meine Herren, Madame Pleyel, die sich seit drei Tagen in Brüssel aufhält, und an die ich Ihren Brief weitergeleitet habe, hat mir soeben geantwortet, dass sie aufgrund Ihrer Ablehnung, das Gehalt für die Professorenstelle für Klavier zukünftig auf 4000 Francs festzulegen, sofern die Einnahmequellen des Konservatoriums erhöht werden würden, die Ankün-

Fétis beantragt als Konsequenz die Abschaffung des Klavierunterrichts für Mädchen am Konservatorium, um zu vermeiden, dass sich die Zahl der jungen Personen ohne Talent, die durch ihre Mittelmäßigkeit dem Ruf der Schule und der Existenz der Lehrpersonen schaden würden, vervielfache.

Dieses Mal reagiert der Vorsitzende der *commission* sofort und erklärt Marie Pleyel in einem Brief, dass der *ministre de l'intérieur* für die Festlegung der Höhe des Gehaltes zuständig sei und dass die finanziellen Mittel es gegenwärtig nicht zulassen würden, ihr einen anderen Vorschlag zu machen. Sollte sich die finanzielle Lage ändern, würde die *commission* nicht zögern, eine Erhöhung auf 4000 Francs beim *ministre de l'intérieur* zu beantragen:

> « Dans l'état actuel de nos ressources financières il nous est impossible de faire à Monsieur le Ministre à votre sujet une autre proposition que celle dont il s'agit présentement; mais si cette position venait à changer et si les services actuellement en souffrance étaient ultérieurement assurés d'une manière convenable nous n'hésiterions pas à proposer à Monsieur le Ministre de porter votre traitement au chiffre de 4 000 francs dans l'hypothèse où les traitements de MM. De Bériot et Géraldy seraient maintenus à ces taux. »[143]

Marie Pleyel nimmt das Angebot an und wird durch den Erlass, den der *ministre de l'intérieur* am 29. April 1848 unterschreibt, zur Professorin am Konservatorium ernannt. Ein langer Prozess der Verhandlungen, so Paul Raspé, sei damit zur größten Zufriedenheit Fétis' zu Ende gegangen.

Auffällig an diesem Vorgang sei, dass keine Schriftstücke von Marie Pleyel existieren. Daher sei anzunehmen, dass sie Fétis bei den Verhandlungen „freie Hand gelassen habe", um am Ende die Stelle zu den günstigsten finanziellen Konditionen zu bekommen. Es sei bekannt, dass Fétis nicht nur großes Interesse gehabt hätte, Marie Pleyel als Professorin an seinem Konservatorium einzustellen, er sei ihr auch als Person zugewandt gewesen. Paul Raspé spricht von einer „liaison amoureuse",[144] die beide geführt haben sollen, bevor sich Marie Pleyel in Brüssel niederließ. Es gebe Hinweise, dass Fétis, ein langjähriger Freund der Familie Pleyel, vor Maries Hochzeit mit Camille Pleyel sogar zu ihren Bewerbern gezählt haben soll.[145]

---

digung von 3000 Francs als aktuelles Gehalt nicht akzeptiert und ihre Bewerbung, die sie auf meine dringende Bitte formuliert hatte, wieder zurückzieht" (Übersetzung J. K.).

143 Vorsitzender der *commission*, zit. nach: Raspé (2007), S. 90; „Beim aktuellen Stand unserer finanziellen Mittel ist es uns nicht möglich, dem *ministre de l'intérieur* diesbezüglich einen anderen Vorschlag als den gegenwärtigen zu machen; sollte sich die Situation ändern und die noch nicht erledigten dienstlichen Aufgaben im Nachhinein auf angemessene Weise gesichert sein, würden wir nicht zögern, dem *ministre de l'intérieur* vorzuschlagen, Ihren Lohn auf 4000 Francs zu erhöhen, angenommen, dass das Gehalt von Herrn de Bériot und Herrn Géraldy auf genau dieser Höhe bleibt." (Übersetzung J. K.).

144 Raspé (2007), S. 92.

145 Citron/Reynaud (2003), S. 355.

In einem Brief an Liszt vom 18. März 1850 erwähnt Fétis das Bemühen, das er aufgebracht habe, damit Marie Pleyel die Stelle am Konservatorium bekäme, und zugleich seine Enttäuschung über die in seinen Augen fehlende Anerkennung und Dankbarkeit:

> « Enfin, quelqu'un que vous connaissez m'avait séduit par le charme de son esprit et par la beauté de son talent. Pour lui rendre une position honorable, j'avais affronté de puissantes colères et réalisé l'impossible. Je ne me faisais pas d'illusions sur les relations qui pouvaient exister entre nous; mais je comptais sur de la sympathie et de la reconnaissance. Je me trompais: je n'ai trouvé que l'idéal de l'égoïsme et l'ingratitude dans sa plus haute expression. J'ai pardonné sans réserve et l'on trouvera toujours en moi un appui; mais j'ai d'autant plus souffert que je ne l'ai pas laissé voir. Voilà mon histoire de six mois."[146]

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Amtsübernahme für Marie Pleyel keine persönliche Bereicherung darstellen sollte, sondern dass für sie vielmehr der künstlerische Rang im Vordergrund stand. Vor allem aber wollte Marie Pleyel durchsetzen, dass sie für die gleiche Tätigkeit wie ihre männlichen Kollegen auch das entsprechende Gehalt erhält.

2.4.4 Marie Pleyels Tätigkeit am Konservatorium

Nach ihrer Ernennung im Jahre 1848 tritt Marie Pleyel sogleich ihr Amt als Professorin an; ein Jahr später findet der erste öffentliche Klavierwettbewerb ihrer Klasse statt. Die *Revue et Gazette musicale* vom 27. Juli berichtet, dass der Unterricht im Klavierspiel bereits radikale Veränderungen erlebt habe. Der Berichterstatter spricht sogar von einer Revolution und betont Marie Pleyels herausragende Fähigkeit als Klavierpädagogin.

> « L'enseignement du piano est radicalement changé au Conservatoire; et ce n'est pas une réforme, c'est une révolution. […] Il restait à savoir si à toutes ses brillantes qualités, la grande artiste joignait le don de transmission. Tenez le fait pour certain; il vient d'être victorieusement prouvé. Mme Pleyel n'est pas seulement l'étonnante virtuose que vous savez, elle est encore le premier des maîtres… […] l'école de piano du Conservatoire de Bruxelles est la première du monde, et l'avènement de Mme Pleyel au professorat restera dans les annales de la musique moderne comme un événement d'une haute portée. »[147]

---

146 Fétis, zit. nach: Raspé (2007), S. 92f.; „Schließlich hatte mich eine Person, die Sie kennen, durch ihren geistreichen Charme und durch die Schönheit ihres Talentes begeistert. Um ihr zu einer ehrenwerten Stellung zu verhelfen, habe ich Ärger in Kauf genommen und das Unmögliche realisiert. Ich machte mir keine Illusionen darüber, was zwischen uns sein könnte, aber ich rechnete mit Sympathie und Dankbarkeit. Ich hatte mich getäuscht: Ich sah nur Egoismus und Undankbarkeit in höchstem Maße. Ich habe vorbehaltlos verziehen und sie wird immer eine Stütze in mir finden; aber ich habe umso mehr gelitten, als ich es nicht nach außen gezeigt habe; das ist meine Geschichte der letzten sechs Monate" (Übersetzung J. K.).

147 Revue et Gazette musicale, zit. nach: Raspé (2007), S. 93f.; „Der Klavierunterricht am Konservatorium hat sich radikal verändert. Und hierbei handelt es sich nicht um eine Reform, sondern um

In der Zeit ihrer Tätigkeit hat Marie Pleyel mehrere Assistentinnen, die sie immer mit größter Sorgfalt ausgesucht habe.[148] Pauline Van den Borren, die bereits vor Marie Pleyels Zeit am Konservatorium eingestellt wurde, bleibt insgesamt 35 Jahre, bis zum Jahre 1883, im Amt. Laure Bienaimé, die am 1. Juni 1852 die Stelle als *répétitrice* antritt, bleibt bis zu ihrem frühen Tod im Alter von 36 Jahren am Konservatorium tätig. Jeannette bzw. Jeanne Catherine Lubbers wird 1854 zur *répétitrice* ernannt und 1868 zur stellvertretenden Professorin befördert. Sie bleibt bis zum Ende von Marie Pleyels Tätigkeit am Konservatorium. Elvire Vergauwen beginnt ihre Arbeit als letzte Assistentin Marie Pleyels im Jahre 1868.

Während der 24 Jahre, die sie am Konservatorium tätig ist, übernimmt Marie Pleyel für insgesamt 482 Schülerinnen die Verantwortung. 70 davon unterrichtet sie in ihrer eigenen Klasse, während der Großteil Unterricht bei ihren Assistentinnen erhält. 39 der Schülerinnen aus Marie Pleyels Klasse erhalten in der Zeit ihrer Tätigkeit das *diplôme final* für ihr Klavierspiel.[149] Die Tatsache, dass jedes Jahr im Durchschnitt zwei ihrer Schülerinnen mit einem ersten Preis ausgezeichnet werden, in den Jahren 1861, 1862, 1864 und 1865 sogar drei, zeige die hohe Zahl an herausragenden Pianistinnen in ihrer Klasse. So gewinnen beispielsweise beim *concours* im Jahre 1860 Mathilde Dufresnoy und Joséphine Van Mulders den ersten Preis, während der zweite Preis an Amélie Bienaimé geht. Zudem erhalten vier weitere Schülerinnen eine besondere Anerkennung.[150] Im Jahre 1856 berichtet die *Neue Berliner Musikzeitung* über den Auftritt von Susanne Schmidt, ebenfalls eine Schülerin Marie Pleyels:

> „Im dritten Concert des Conservatoriums machten wir die Bekanntschaft der Mlle. Susanne Schmidt, einer Schülerin von Mad. Pleyel; sie spielte mit glänzendem Erfolge Chopin's berühmtes Concert."[151]

Ein Jahr später findet Susanne Schmidt Erwähnung in *La France musicale* im Rahmen des Eröffnungskonzertes zur Wintersaison in Bordeaux. „Une jeune pianiste, M^lle^ Schmidt, a fait applaudir, dans deux concertos classiques, la savante et gracieuse école de M^me^ Pleyel."[152]

Das Durchschnittsalter von Marie Pleyels Schülerinnen bei Eintritt in ihre Klasse liegt bei knapp 16 Jahren, die drei jüngsten sind erst 13 Jahre alt, die älteste bereits

---

eine Revolution. […] Es blieb noch die Frage, ob die große Künstlerin mit all ihren herausragenden Fähigkeiten in der Lage wäre, diese weiterzugeben. Aber seien Sie überzeugt. Sie hat es soeben bewiesen. Mme Pleyel ist nicht nur die erstaunliche Virtuosin, die Sie kennen, sondern auch die erste unter den Lehrpersonen. […] Die Klavierschule des Brüsseler Konservatoriums ist weltweit die erste und der ‚Regierungsantritt' von Mme Pleyel als Professorin wird als bedeutendes Ereignis in die Annalen der modernen Musik eingehen" (Übersetzung J. K.).

148 Raspé (2007), S. 94.

149 Raspé (2007), S. 113.

150 La France musicale (1860), S. 327.

151 Neue Berliner Musikzeitung (1856), S. 70.

152 La France musicale (1857), S. 422; „Eine junge Pianistin, M^lle^ Schmidt, hat in zwei klassischen Konzerten der gelehrten und anmutigen Schule der M^me^ Pleyel zur öffentlichen Anerkennung verholfen" (Übersetzung J. K.).

26. Die Mehrheit ihrer Schülerinnen ist zwischen 15 und 20 Jahre alt. Von 67 der 70 Schülerinnen ist zudem die geografische Herkunft bekannt. 40 kommen aus dem Großraum Brüssel, zehn aus Flandern und vier aus Wallonien. Jeweils vier Schülerinnen stammen aus Frankreich bzw. den Niederlanden, jeweils eine Schülerin aus Großbritannien, Deutschland (Düsseldorf), Polen, Mauritius (Susanne Schmidt) und aus dem heutigen Indonesien. Einige Familiennamen der im Ausland geborenen Mädchen weisen Paul Raspé zufolge darauf hin, dass sie Kinder belgischer Eltern seien.[153]

Über Marie Pleyels Schülerinnen existieren kurze Notizen von Fétis, die Auskunft über deren Klavierspiel und Fortschritte geben. So lassen sich beispielsweise Bemerkungen finden, wie „a fait beaucoup de progrès; a le jeu puissant; manque un peu de sûreté et de grâce“,[154] „étonnante d'intelligence; a la main très petite; néanmoins joue avec beaucoup d'énergie“,[155] „[b]elle organisation ; a du sentiment et du nerf“.[156] Ab dem Jahre 1867 – Fétis hat zu diesem Zeitpunkt bereits sein 83. Lebensjahr erreicht – nimmt die Quantität der Aufzeichnungen ab.

In seiner *Biographie Universelle des Musiciens* schreibt Fétis über Marie Pleyels Wirken, dass es ihr zu verdanken sei, dass das Konservatorium zu einer „wahrhaftigen Klavierschule“ geworden sei. Vor ihrer Unterrichtstätigkeit sei das Klavierspiel anderen Künsten deutlich unterlegen gewesen.[157] Auch Liszt habe immer wieder die Bedeutung von Marie Pleyels Unterricht betont.

> « Il existe des pianistes très-habiles qui se sont ouvert des routes particulières, et qui obtiennent de brillants succès par les choses qui leur sont familières; mais il n'y a qu'une seule école appropriée à l'art, dans toute sont extension: c'est celle de madame Pleyel. »[158]

Ihre Schülerinnen hätten ihre „traditions“ in der Welt verbreitet und zu dem großen Erfolg, mit dem Belgien fortan die Kunst des Klavierspiels zu pflegen vermochte, beigetragen.[159]

153 Raspé (2007), S. 113f.
154 Raspé (2007), S. 101; „hat große Fortschritte gemacht; kraftvolles Spiel; fehlt ein bisschen die Sicherheit und Grazie“ (Übersetzung J. K.).
155 Ebd., S. 103; „erstaunliche Auffassungsgabe, sehr kleine Hand; spielt nichtsdestoweniger mit viel Energie“ (Übersetzung J. K.).
156 Ebd., S. 97; „schöne Gestaltung; einfühlsam und sensibel“ (Übersetzung J. K.).
157 Fétis (1875), S. 80.
158 Liszt, zit. nach: Ebd.; „Es gibt sehr geschickte Pianisten, die ganz bestimmte Wege eingeschlagen haben, und mit dem, was ihnen vertraut ist, großen Erfolg erzielen. Aber es gibt nur eine Schule, die sich die Kunst in ihrer ganzen Breite angeeignet hat: nämlich die der Madame Pleyel“ (Übersetzung J. K.).
159 Fétis (1875), S. 80.

2.5 Die letzten Jahre – Rückzug aus der Öffentlichkeit

Ab 1861 – Marie Pleyel ist mittlerweile 50 Jahre alt – zeichnet sich ein deutlicher Rückgang ihrer Konzertauftritte ab. Gemeinsam mit M. J. Dumon, Professor für Flöte am Konservatorium in Brüssel, tritt sie im Februar des Jahres 1863 in Paris auf. Neben einer Sonate von Weber für Klavier und Flöte spielt sie das Klaviertrio Nr. 2 in c-Moll op. 66 von Mendelssohn für Klavier, Violine und Viola sowie ein *Andante* von Hummel.[160] Einen Monat später ist sie auf einer *réunion* im Hause von Félix Le Couppey, der als Professor für Klavier am Pariser Konservatorium unterrichtet, zu hören.[161]

Im Jahre 1866 berichtet die *Neue Zeitschrift für Musik*, dass Marie Pleyel vorhabe, das Konservatorium in Brüssel zu verlassen und ihren Wohnort nach Paris zu verlegen.[162] Die *Revue et Gazette musicale* betont mehrfach, dass Marie Pleyels Talent in den letzten Jahren, in denen sie sich zurückzog und sich weiteren Studien widmete, einen – obwohl kaum vorstellbar – noch höheren Grad an Perfektion erlangt habe.

> « Son exécution n'est peut-être pas plus habile, dans le sens de la perfection du mécanisme qu'elle avait poussée à ses dernières limites, mais elle est plus colorée, plus remplie de ces nuances qu'une grande intelligence musicale peut seule concevoir et rendre. »[163]

Aus gesundheitlichen Gründen gibt Marie Pleyel im Jahre 1872 ihre Tätigkeit als Professorin am Konservatorium in Brüssel auf. Ihre Klasse wird von Monsieur Auguste Dupont übernommen. Ein Erlass des Königs von Belgien spricht ihr eine Pension in Höhe von 1288 Francs zu.[164]

Im Jahre 1873 sieht sich Marie Pleyel nach ihrer Genesung wieder imstande zu konzertieren.

> „Mad. Pleyel, die berühmte Pianistin zu Brüssel, hat nach längerer, durch Krankheit verursachter Unterbrechung neulich wieder einmal eine Matinée in ihrem Hause gegeben und bei dieser Gelegenheit ihr noch immer köstliches Spiel in einem Trio von Beethoven und in Etüden von Weber und Hummel bewundern lassen."[165]

Obwohl sich Marie Pleyel aus der Öffentlichkeit zurückzieht und ihre wenigen Konzerte auf den privaten Raum beschränkt bleiben, tritt sie 1874 noch einmal im

160 La France musicale (1863), S. 43.
161 Ebd., S. 90.
162 Neue Zeitschrift für Musik (1866), S. 82.
163 Revue et Gazette musicale (1869), S. 5; „Ihre Spielweise ist vielleicht nicht geschickter im Sinne einer technischen Perfektion, die sie bis zum höchsten Grad erreicht hatte, aber sie ist farbiger geworden und reicher an diesen Nuancen, die allein musikalische Intelligenz hervorbringen und weitergeben kann" (Übersetzung J. K.).
164 Signale für die Musikalische Welt (1872), S. 459.
165 Signale für die Musikalische Welt (1873), S. 442.

Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes zugunsten der *Grande Harmonie* in Brüssel auf.[166]

Camille (Marie) Moke (-Pleyel). Lithographie von M.-A. Alophe, um 1830

Am 30. August desselben Jahres gibt Marie Pleyel ein Konzert im eigenen Hause, zu dem Personen der Elite geladen sind. Es ist das letzte Konzert von ihr, über das die *Revue et Gazette musicale* berichtet. Am 30. März 1875 stirbt Marie Pleyel in der Brüsseler Gemeinde Saint-Josse-ten-Noode im Alter von 64 Jahren und wird auf dem Friedhof von Laeken beigesetzt. Die *Revue et Gazette musicale* veröffentlicht im April desselben Jahres einen Nekrolog, der mit Worten Robert Schumanns endet. Er, der sie „la générale ariste" genannt habe, sei der Meinung: „Il y a plus de poésie chez elle que dans dix Thalberg."[167]

Zwei Jahre später zitiert die Zeitung Auszüge aus dem Testament Marie Pleyels, in welchem sie festhält, dass ihr gesamter Schmuck verkauft werden soll, um den Erlös hilfsbedürftigen „artistes musiciens" zukommen zu lassen:

> « Je veux que tous mes bijoux soient vendus et que le produit de cette vente, après défalcation du legs de M. St…, soit placé de la manière la plus avantageuse; les intérêts qui en proviendront seront employés au soulagement d'artistes musiciens vraiment nécessiteux, par les soins d'un comité composé de mes exécuteurs testamentaires, du directeur et de deux professeurs du Conservatoire de Bruxelles, chargés de l'exécution de cette volonté. Je désire que cette fondation porte le nom de *Fondation Marie Pleyel*. Ne voulant pas que l'administration des hospices et secours s'empare de cette fondation, je veux et ordonne que dans le cas où elle viendrait à en élever la prétention, la présente disposition soit réputée non

166 Revue et Gazette musicale (1874), S. 87.

167 Revue et Gazette musicale (1875), S. 110; „Es gibt mehr Poesie in ihr als in zehn Thalbergs" (Übersetzung J. K.).

écrite. Je lègue le montant de toute disposition annulée à Jean Dumon, l'un de mes exécuteur testamentaires.»[168]

Da das Gesetz die Gründung einer solchen Stiftung, wie sie Marie Pleyel wünschte, nicht zulasse, habe das Zivilgericht in Brüssel, das sich dieser Sache angenommen habe, die Anordnung für nichtig erklärt und den Antrag des Wohltätigkeitsamtes von Saint-Josse-ten-Noode, das vorhatte, die Summe einzuziehen, zurückgewiesen.[169]

168 Marie Pleyel, zit. nach: Revue et Gazette musicale (1877), S. 230; „Ich möchte, dass mein gesamter Schmuck verkauft wird und dass der Erlös dieses Verkaufes nach Abzug dessen, was Herrn St…zusteht, auf vorteilhafteste Weise angelegt wird. Die Zinsen, die sich daraus ergeben, werden zur Unterstützung wirklich hilfsbedürftiger *artistes musiciens* verwendet. Ein Komitee, das aus meinen Testamentsvollstreckern, dem Direktor und zwei Professoren des Brüsseler Konservatoriums besteht, ist mit der Ausführung meines Willens betraut. Ich wünsche, dass diese Stiftung den Namen „Marie Pleyel Stiftung" trägt. Ich möchte nicht, dass sich die Verwaltung der Armenhäuser und Hilfswerke dieser Stiftung bemächtigt. Für den Fall, dass die Verwaltung den Anspruch erhebt, will und befehle ich, dass die gegenwärtige Verfügung als nicht verfasst betrachtet wird und dass die Summe der annullierten Verfügung in voller Höhe Jean Dumon, einem meiner Testamentsvollstrecker, vermacht wird" (Übersetzung J. K.).

169 Ebd.

3 Ein „neues Zeitalter“[1] bricht an

Bis Mitte der 1840er Jahre konzertieren in Paris vor allem männliche Komponisten, die sich durch den Vortrag ihrer eigenen Kompositionen einen Ruf verschaffen. Komponistinnen sind zu dieser Zeit eine Seltenheit, da sie in Europa auf eingeschränkte Möglichkeiten treffen, ein Kompositionsstudium zu absolvieren. Obwohl in Frankreich im Vergleich zu Deutschland die Einstellung am Pariser Konservatorium gegenüber Schülerinnen liberaler gewesen zu sein scheint,[2] bleibt Frauen beispielsweise lange Zeit die Teilnahme am Wettbewerb um den Rompreis des Pariser Konservatoriums verwehrt. Erst im Jahre 1903 ändert die Regierung die Reglementierung, nachdem Forderungen nach Gleichberechtigung gestellt worden waren.[3] Unterricht in Komposition muss bis dahin in privatem Rahmen, wie beispielsweise im Fall von Louise Farrenc, stattfinden.

3.1 Ein neues Phänomen: Pianistinnen in der Öffentlichkeit

„The question of whether women were capable of mental creativity was crucial in their reception as composers and performers.“[4] Mit dem plötzlichen Auftreten von Konzertpianistinnen in Paris Mitte der 1840er Jahre sehen sich die männlichen Kritiker vor eine neue Herausforderung gestellt. Da es sich bei der Mehrheit der Musikerinnen um Interpretinnen handelt, stellen sie die bisher vorherrschende Vorstellung von „pianistic virtuosity“[5] in Frage und tragen entscheidend zur Erweiterung des in Konzerten vorgetragenen Repertoires bei. *Le Ménestrel* vergleicht das Phänomen, das ein „neues Zeitalter“ einleite, sogar mit der Aufhebung des „loi salique“, das den Ausschluss von Frauen als Thronfolgerinnen in Frankreich und somit deren Entmachtung festlegte.[6]

Auch Marie Pleyel ist vor allem als Interpretin aufgetreten. Dennoch finden sich Hinweise, dass sie einige wenige Werke für Klavier komponiert hat. So wird unter anderem das *Rondo parisien pour piano* op. 1, eine Fantasie über Themen aus Webers *Preciosa* sowie ein *Andante*[7] genannt. Ferner ist ein *Chanson du matin* für Singstimme und Klavier erhalten.[8]

---

1 Siehe Fußnote 6.
2 Hoffmann (1991), S. 259.
3 Ellis (1997), S. 357.
4 Ellis (1997), S. 358; „Die Frage, ob Frauen zu geistiger Kreativität fähig waren, war grundlegend für ihre Rezeption als Komponistinnen und Künstlerinnen“ (Übersetzung J. K.).
5 Ebd., S. 385.
6 Le Ménestrel (1845), zit. nach: Ellis (1997), S. 360.
7 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980), S. 11.
8 *Catalogue général* der Bibliothèque royale de Belgique : http://opteron1.kbr.be/cgi-bin/opac.cgi?P0=FKBR&P1=1_JAN&P9=&P5=20&P4=&P2=3&P3=R_TI&P6=PLEYEL_MARIE (letzter Zugriff : 11.10.2009).

Neben der Auseinandersetzung darüber, welche Werke für den Vortrag einer Pianistin angemessen seien, sehen Pianistinnen sich ebenso mit Äußerungen über ihr Aussehen, ihre Körperhaltung und ihre Bewegungen am Klavier konfrontiert. Adolphe Adam schreibt 1845 in *La France musicale* über Marie Pleyel:

> « Et pourtant, que Mme Pleyel est belle quand elle est au piano! Il ne suffit pas de l'entendre, il faut la voir jouer. On comprend que cette musique qu'elle vous traduit sur le clavier prend sa source dans son âme, et que ses doigts ne sont que des interprètes: sa figure rayonne et trahit toutes ses sensations. N'allez pas croire, vous qui ne l'avez pas vue, que sa figure grimace et que son corps se contorsionne; c'est un ignoble défaut qui dépare de fort beaux talents. On voit au contraire les efforts de l'artiste pour comprimer l'exubérance des sensations qui l'animent; pas un muscle ne bouge, mais un feu divin anime son regard; le génie illumine son front; on sent qu'elle pense tout ce qu'elle joue. »[9]

Dieses Ausmaß an Ausführungen zum Körperausdruck findet sich hingegen in den Rezensionen über männliche Pianisten nicht. Diese beschränken sich auf deren Interpretation, allenfalls beinhalten sie Aussagen zu ihrer kraftvollen Spielweise.[10]

Dass Pianistinnen andere Werke spielen sollten als ihre männlichen Kollegen, zeigt sich in der Auswahl der Stücke, die das Pariser Konservatorium für die Wettbewerbe der Klavierklassen festlegt und die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am stärksten differiert. Während für einige Jahrgänge beispielsweise Beethoven zum Repertoire der Klavierklasse der Männer zählt (zum ersten Mal wird er 1863 auf die Repertoireliste gesetzt), sind für denselben Zeitraum für die Klavierklasse der Frauen keine Stücke Beethovens, dafür jedoch Werke von Chopin, Haydn und Bach vorgesehen. Mit einer Ausnahme, einer Mozart-Fuge, wird von den männlichen Schülern nicht verlangt, Werke von Komponisten zu spielen, die älter als Cramer, Beethoven und Hummel sind. Die Idee eines geschlechtstypischen Repertoires kommt jedoch nicht erst mit der Festlegung des Pariser Konservatoriums auf, sondern zeichnet sich bereits Jahrzehnte vorher ab. So würden beispielsweise Hector Berlioz und Joseph D'Ortigue Beethovens dritte, fünfte und neunte Sinfonien regelmäßig als „terror of the sublime"[11] bezeichnen. Dagegen würden der Barockmusik, Werken von Haydn, Mozart und Hummel „feminine" Assoziationen

9 La France musicale (1845), S. 115; „Wie schön ist Frau Pleyel, wenn sie am Piano sitzt. Es genügt nicht sie zu hören, man muß sie auch sehen. Man begreift, daß diese Musik, welche sie auf das Klavier überträgt…ihr aus der Seele quillt und daß ihre Finger nur Dollmetscher sind; ihr Anlitz strahlt und verräth alle Empfindungen. Ihr, die Ihr sie nicht gesehen habt, glaubet nicht, daß ihr Gesicht sich verzerrt und ihr Leib sich verrenkt; dies ist ein unedler Fehler, welcher die schönsten Talente verunstaltet. Man sieht im Gegentheil die Anstrengungen der Künstlerin, um die Überschwänglichkeit der Gefühle, welche sie beseelen, zurückzudrängen. Kein Muskel verzieht sich, aber ein göttlich Feuer beseelt ihren Blick; der Genius erhellt ihre Stirn, man fühlt, daß ihr Alles aus der Seele quillt" (Übers. in Berliner Musikalische Zeitung (1845), zit. nach: Hoffmann (1991), S. 40f.).

10 Ellis (1997), S. 367.

11 Ellis (1997), S. 363.

wie „decorative and sweetly plaintive expression“[12] zugesprochen werden, „contrasting with the gigantic outbursts of Beethoven or even the dazzling virtuosity of Liszt and Thalberg“.[13]

Nach 1840 kommen häufiger Fragen darüber auf, wie viel Weiblichkeit eine Pianistin, vor allem bei der Wahl eines als „maskulin“ angesehenen Repertoires, bewahren solle, und ob sie weniger professionell sei, wenn sie sich lediglich auf „weibliches“ Repertoire beschränke.[14]

> “Male performance of masculinized genres was so normal as to be effectively invisible and thus unworthy of comment, whereas female performance of the same music created a sense of ‚interruption’ and thus immediately became problematic.”[15]

Die Diskriminierung liege dabei in der Frage, ob eine Pianistin, die sich für ein „maskulines“ Repertoire entscheide, überhaupt die Kapazitäten besitze, diese Werke zu spielen. Mit ihrem „Versuch“, diese Musik zu interpretieren, würde sie sie nicht nur abwerten, sondern zudem noch ihre mangelnde Selbsterkenntnis offenbaren.[16] Überspitzt dargestellt wird diese Einstellung gegenüber Frauen in einem persönlichen Schreiben des Pianisten und Komponisten Stephen Heller an seinen Vertrauten Jean-Joseph-Bonaventure Laurens aus dem Jahre 1852, in dem er ihm vom Klaviervortrag der Pianistin Wilhelmine Szarvády berichtet. Seine Kritik gelte, so Katharine Ellis, nicht ausschließlich ihr, sondern Frauen allgemein.

> “In spirit and in naturalness and truth of expression, she plays like a child and like a woman, neither of which will amount to much in matters of art. Among most women musicians there is something precious which they mistake for grace, something affected which they mistake for expression […] Basically, they prepare, launder, iron […] and nearly all the female virtuosos are only more or less competent milliners. […] Really, I can hardly restrain a smile when I hear all the elegant plebs of salon society expounding on the profundity, the originality, the genius of such florists and dressmakers the seams of whose style come apart, whose expression is affected, and who give themselves the airs of an inspired prophetess translating the oracle of such Gods as Beethoven, Mendelssohn, etc.”[17]

---

12 Ebd., S. 364.
13 Ellis (1997), S. 364.
14 Ebd., S. 367f.
15 Ellis (1997), S. 368; „Das Spielen ‚männlicher’ Werke durch einen Mann war so normal, dass es gewissermaßen ‚unsichtbar‘ war und somit keinen Kommentars würdig. Dagegen erzeugte das Spielen derselben Musik durch eine Frau das Gefühl eines ‚Bruchs’ und wurde deshalb sogleich problematisch“ (Übersetzung J. K.).
16 Ellis (1997), S. 370f.
17 Stephen Heller, zit. nach: Ellis, ebd.; „Bezüglich der Stimmung und Natürlichkeit und Echtheit dessen, was sie ausdrückt, spielt sie wie ein Kind und wie eine Frau. Weder Kind noch Frau können jedoch, bezogen auf die Kunst, viel erreichen. Unter den meisten Musikerinnen gibt es etwas Gekünsteltes, das sie als Anmut missverstehen, etwas Affektiertes, das sie als Ausdruck missverstehen […] Im Grunde genommen richten sie her, waschen sie, bügeln sie […], und fast alle Virtuosinnen sind mehr oder minder kompetente Putzmacherinnen. […] Wirklich, ich kann kaum ein

Pianistinnen, die ausschließlich „professionelles, männliches“ Repertoire spielten, würden dadurch selbst schnell als zu maskulin bezeichnet werden. Diejenigen, die sich lediglich auf „weibliches“ Repertoire beschränkten, würden niemals dieselbe Anerkennung, wie sie Marie Pleyel oder Wilhelmine Szarvády genießen, erfahren.[18] Männliche Kritiker, die hingegen bestimmte Pianistinnen lobend erwähnen, würden dies tun, indem sie weniger deren Weiblichkeit betonten, sondern stattdessen versuchten, deren Status dem eines ehrenvollen und beruflich respektierten Mannes gleichzusetzen.[19]

Wie bereits auf S. 47 erwähnt, ist die Bewertung des Konzertauftritts von Pianistinnen im 19. Jahrhundert stark an ihre Körperhaltung am Klavier, ihren Gesichtsausdruck und ihre Körpersprache gebunden. Angemessene Haltung und Bewegungen während des Klavierspiels reichen zwischen 1830 und dem französisch-preußischen Krieg 1870/71 vom Ideal einer ruhigen, zurückhaltenden Bewegung der Arme, so wie es Kalkbrenner lehrte, bis zu gestischen Freiheiten, von Liszt zunächst eingeführt, später jedoch von ihm wieder abgelehnt.[20]

Pianistinnen sehen sich zu der Zeit, in der auch Marie Pleyel konzertiert, vor die Herausforderung gestellt, ein gewisses Maß an Ausdrucksstärke zu zeigen, um den Anforderungen an die Interpretation nachkommen zu können. Um dem damaligen Ideal der zurückhaltenden Frau jedoch weiterhin zu entsprechen, sei es gleichzeitig notwendig, kraftvollere Bewegungen zu zügeln, um weibliche Grazie und Schlichtheit zu erhalten und um nicht, wie im Falle der englischen Pianistin Lucy Anderson, als „klavierspielende Amazone“ bezeichnet zu werden, „weil sie mit ihren nervigten Armen recht derb dreinschlägt“.[21]

3.2 Marie Pleyel im Spiegel der Rezensionen

Bei Betrachtung der Gesamtheit der Rezensionen über das Klavierspiel von Marie Pleyel während ihrer Konzerte fällt auf, dass die Resonanz überwiegend positiv ausfällt. Sie scheint ihren musikalischen Ausdruck den Erwartungen ihrer Zeitgenossen entsprechend kontrollieren zu können, wie auch aus dem Bericht des *Allgemeinen Musikalischen Anzeigers* 1839 hervorgeht. Sie habe die Musik „geistreich, belebt und belebend, energisch und feurig“ vorgetragen, „ohne die dem zarten Geschlechte streng sondernd gezogenen Gränzmarken zu überschreiten“.[22]

Lächeln unterdrücken, wenn ich höre, wie all die eleganten ‚Proleten’ der Salongesellschaft die Tiefgründigkeit, die Originalität, die Genialität dieser Blumenhändlerinnen und Kleidermacherinnen darlegen, deren Stil sich wie ihre Nähte auflöst, deren Ausdruck gekünstelt ist und die sich selbst die Aura erweckter Propheten geben, wenn sie die Orakel der Götter wie Beethoven, Mendelssohn usw. übersetzen“ (Übersetzung J. K.).

18 Ellis (1997), S. 383.
19 Ellis (1997), S. 371f.
20 Ellis (1997), S. 372.
21 Allgemeine Musikalische Zeitung (1835), zit. nach: Hoffmann (1991), S. 111.
22 Allgemeiner Musikalischer Anzeiger (1839), zit. nach: Hoffmann (1991), S. 111f.

Dass Marie Pleyel es offensichtlich versteht, ihren musikalischen Ausdruck zu dosieren, zeigt sich auch in der Rezension der *Revue et Gazette musicale* nach dem gemeinsamen Konzert mit Liszt, in der sie für ihre kontrollierte Leidenschaft gelobt wird.[23] Während ihrer Konzerte scheint sie somit das richtige Maß an „männlicher" Kraft und „weiblicher" Grazie und Koketterie einzusetzen. Wie sie dabei auf ihr Publikum wirkt, so Katharine Ellis, sei ihr dabei bewusst:

> "Pleyel had her effect on the audience in mind, but not to the detriment of poetic interpretation, which she understood and felt sincerely. As a performer, her "manly" qualities of control were thus multiple, extending to her own emotion, her technique, and her listeners (including her critics)."[24]

Ihre „Kontrolle" geht auch deutlich aus einem Eintrag in *Le Ménestrel* hervor, in dem es heißt: „Rien de plus beau à voir et à entendre que M^me^ Pleyel dominant l'orchestre des Italiens".[25] Henri Blanchard betont in einem seiner Berichte, dass sie das Publikum gewinne, in dem sie es erobere. „Elle n'est pas péniblement affectée, elle ne fait pas d'agréables minauderies pour capter les suffrages; elle les conquiert".[26]

Auffallend ist, dass eine Vielzahl der in den Zeitungen veröffentlichten Rezensionen Äußerungen über diese „Verschmelzung" aus weiblichen und männlichen Charakterzügen beinhalten. So schreibt Henri Blanchard in der *Revue et Gazette musicale*: „Son talent est suave et doux en même temps qu'énergique"[27] und an anderer Stelle: „Elle unit la force à la grâce".[28] K. B. Miltitz berichtet in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, dass ihr „Vortrag ausdrucksvoll, obgleich mehr kräftig als weiblich zart und schmelzend"[29] gewesen sei. Die Zeitung *L'Écho du Nord* betont ihren ergreifenden musikalischen Ausdruck sowie die Kraft und gleichzeitige Feinheit ihres Klavierspiels: „Sentiment profond de la phraséologie musicale, expression vraie et pathétique, vigueur et délicatesse".[30] Ein weiteres Beispiel liefert François-Joseph Fétis, als er von ihrer energischen und dramatischen Spielweise spricht und von ihrem schlichten Reiz, mit dem sie die Werke vorgetragen habe.

---

23 Revue et Gazette musicale (1839), S. 574.

24 Ellis (1997), S. 374f.; „Pleyel wusste, wie sie auf das Publikum wirkte. Dies hatte allerdings keinerlei Auswirkung auf die poetische Interpretation, die sie spürte und mit der sie es verstand zu spielen. Als Künstlerin waren ihre ‚männlichen' Fähigkeiten so vielfach, dass diese sich auf ihre eigenen Gefühle, ihre Technik und ihre Zuhörer (ihre Kritiker mit eingeschlossen) erstreckten" (Übersetzung J. K.).

25 Le Ménestrel (1845), zit. nach: Ebd., S. 375; „Es gibt nichts Schöneres anzusehen und zu hören, wie M^me^ Pleyel das Orchester der Italiener beherrscht" (Übersetzung J. K.).

26 Revue et Gazette musicale (1845), S. 38; „Sie ist nicht zwanghaft unnatürlich, nicht auf Effekthascherei aus, um Stimmen zu gewinnen; sie erobert diese" (Übersetzung J. K.).

27 Revue et Gazette musicale (1845), S. 105; „Ihr Talent ist lieblich, sanft und energisch zugleich" (Übersetzung J. K.).

28 Ebd., S. 121; „Sie vereint Kraft und Anmut" (Übersetzung J. K.).

29 Allgemeine Musikalische Zeitung (1839), Sp. 985f.

30 L'Écho du Nord, zit. nach: Revue et Gazette musicale (1848), S. 37; „Tiefes Gefühl der musikalischen Phraseologie, wahrer und ergreifender Ausdruck, Kraft und Feinfühligkeit" (Übersetzung J. K.).

> « Ses mains délicates ont acquis la puissance sonore qui semble ne pouvoir appartenir qu'à la force musculaire de l'homme […] c'est un charme irrésistible, une grâce simple et naturelle, une richesse inépuisable de traits fins et délicats […] où la verve et l'énergie tiennent plus de l'homme que de la femme, où le charme, la délicatesse et la grâce rivalisant avec la puissance. »[31]

Auch Ellis betont Marie Pleyels Fähigkeit, männliche und weibliche Charakterzüge auf unnachahmliche Weise miteinander zu vereinen:

> "That Pleyel was portrayed in the press as matchlessy combining masculine authority and feminine grace was partly the result of her decision to shock critics into treating her as an artist and not as mere woman."[32]

Henri Blanchard geht in einer seiner Rezensionen so weit, dass er sie als „geschlechtsneutral" bezeichnet. Dadurch versucht er, dem Geschlecht als Kriterium für die Bewertung ihres Vortrags keine Bedeutung zuzuschreiben. „C'est plus qu'un homme, qu'un grand artiste, c'est plus qu'une jolie femme; elle n'a pas de sexe quand elle est au piano".[33]

Marie Pleyel wird im Laufe ihrer Karriere nicht nur als eine der besten Pianistinnen beschrieben, sondern als eine der besten Pianisten. „W. S." beendet seinen Bericht in der Zeitung *Le Monde musical* mit den Worten: „La salle entière avait cédé à l'irrésistible puissance d'action qu'exerce cette belle et charmante femme, qui est en même temps *un* de nos plus grands pianistes".[34] Als Einzige unter den Pianistinnen warte sie nicht ab, bis die Kritiker in der männlichen Form über sie schreiben würden, sie setze sich selbst mit dem Status eines ehrenvollen Mannes gleich, indem sie mit den Geschlechtern spiele und sich in Briefen nicht als „une amie" sondern als „un ami" bezeichne.[35]

Aus einem Brief an einen männlichen Kritiker geht deutlich hervor, dass sie sich der Faszination, die sie bei diesen auslöse, bewusst sei und sich diese Tatsache zunutze mache, indem sie sie nahezu „umwerben" würde. In dem Brief bittet sie den Adressaten, ein von ihr geplantes Konzert auf die Art, „wie nur er es verstehe",

---

31 Revue et Gazette musicale (1848), S. 51f.; „Ihre zarten Hände haben den kräftigen Klang erworben, der nur zur Muskelkraft des Mannes zu gehören scheint […] Das ist unwiderstehlicher Charme, einfache und natürliche Anmut, unerschöpflicher Reichtum an feinen und delikaten Spielzügen […], wo Schwung und Kraft mehr vom Mann als von der Frau haben, wo Zauber, Delikatesse und Anmut mit der Kraft wetteifern" (Übersetzung J. K.).

32 Ellis (1997), S. 376; „Dass Pleyel in der Presse als Person dargestellt wurde, die auf unnachahmliche Weise ‚männliche' Autorität und ‚weibliche' Grazie verband, war teils Ergebnis ihrer Entscheidung, Kritiker zu schockieren, damit diese sie als Künstlerin und nicht nur als Frau behandelten" (Übersetzung J. K.).

33 Revue et Gazette musicale (1845), S. 38; „Dies ist mehr als ein Mann, als ein großer Künstler, mehr als eine hübsche Frau; sie hat kein Geschlecht, wenn sie am Klavier ist" (Übersetzung J. K.).

34 Le Monde musical (1845), zit. nach: Ellis (1997), S. 375; „Der ganze Saal hatte sich der unwiderstehlichen Kraft der Handlung, die diese schöne und charmante Frau ausübte, ergeben, die gleichzeitig *einer* unserer größten Pianisten ist" (Übersetzung J. K.).

35 Ellis (1997), S. 376.

anzukündigen. Zudem lädt sie ihn zu einer privaten Aufführung ein, um ihre Werkwahl zu präsentieren.

"Mardi 6 janvier

« Monsieur
'J'attendais la bonne visite que vous aviez bien voulu me promettre, pour vous remercier de votre très gracieuse [sic] souvenir dans le feuilleton de Samedi. Vous seriez bien bon de ne pas oublier que je demeure hôtel des Italiens rue du Choiseul et que j'y suis toujours à 4h.
'Mon concert aura lieu *Samedi* 17, chez Erard voulez vous avoir l'extrême obligeance de l'annoncer comme vous seul savez annoncer les artistes ? Je voudrais bien vous jouer *pour vous* ce que je compte jouer dans mon concert.
'Pourrez vous trouver un long moment pour m'écouter ?
'Je vous salue Monsieur avec une affectueuse sympathie.

M. Pleyel »[36]

Über die Frage, ob sie dem Adressaten durch ihre Einladung, die von ihr mit „un long moment" beschrieben wird, dabei eventuell mehr Aufmerksamkeit geschenkt habe, oder ob es tatsächlich ausschließlich um ihr Programm gegangen sei, das sie elf Tage später vorhat, zu spielen, könne nur spekuliert werden. Sicher zeige der Brief aber, dass sie sich über die Notwendigkeit, die männlichen Kritiker „auf ihrer Seite zu haben", bewusst gewesen sei.[37]

Diese seien beeindruckt darüber, dass sie das scheinbar Unmögliche möglich mache, indem sie männliche Charakterzüge annehme und gleichzeitig mit ihrem weiblichen Charme deutlich zeige, dass es irrelevant für die Musik sei, ob ein Mann oder eine Frau auf der Bühne am Klavier sitze. Während der Eintrag in *Le Monde musicale*[38] deutlich das Augenmerk auf ihre „maskuline verführerische Kraft" legt und diese „Männlichkeit" stärker betont, als es der männliche Artikel „un" ausdrücken könne, benutze Henri Blanchard bewusst die weibliche Form, in dem er dem Wort „pianiste" den bestimmten weiblichen Artikel „la" voranstellt und sie als „la reine des pianistes séduisantes" bezeichnet.[39]

Die Tatsache, dass Marie Pleyel männliche Charakterzüge zeige, ohne aufzuhören, mit ihrem weiblichen Charme zu reizen, sei – so Katharine Ellis – jedoch nicht im Sinne einer hermaphroditischen Darstellung zu verstehen, wie es beispielsweise von

36 Marie Pleyel, zit. nach: Ellis (1997), S. 375f.; „Mein Herr, ich erwartete den netten Besuch, den Sie mir abstatten wollten, um Ihnen für Ihre freundliche Erwähnung im Feuilleton von Samstag zu danken. Sie werden sicher nicht vergessen, dass ich im Hôtel des Italiens rue du Choiseul wohne und dass ich dort immer um 4 Uhr bin. Mein Konzert findet am Samstag, dem 17. in der Salle Erard statt. Hätten Sie die außerordentliche Freundlichkeit, das Konzert so anzukündigen, wie nur Sie Künstler ankündigen können? Ich würde *Ihnen* gerne vorspielen, was ich auf meinem Konzert zu spielen gedenke. Werden Sie einen ‚ausgiebigen Moment' finden können, um mir zuzuhören? Ich grüße Sie mit der größten Sympathie" (Übersetzung J. K.).
37 Ellis (1997), S. 376.
38 Siehe S. 51.
39 Ebd., S. 377.

ihren beiden Zeitgenossinnen, der französischen Schriftstellerin George Sand und der englischen Schriftstellerin Mary Ann Evans, bzw. George Eliot, bekannt sei.

> „Pleyel's adoption of aspects of masculinity appears as a form of play in which the true function of the mask is to draw attention to and accentuate revelation of the woman underneath. […] Pleyel demonstrated […] that femininity was no impediment to artistry".[40]

Im Vergleich zu anderen Pianistinnen, so Therese Ellsworth, sei Marie Pleyel diejenige, deren Fähigkeiten am häufigsten mit denen männlicher Virtuosen verglichen würden. So vergleicht François-Joseph Fétis beispielsweise ihr Klavierspiel mit der „stürmischen" Spielweise von Liszt und betont, dass sie den schönsten, reinsten und weichsten Klang erzeuge, wie es sonst von Thalberg bekannt sei:

> « Véhémente, originale, comme le premier [Liszt] de ces grands artistes, elle tire de l'instrument, comme le second [Thalberg], le son le plus beau, le plus pur et le plus moelleux qu'il puisse produire. »[41]

Antoine François Marmontel, Professor am Pariser Konservatorium, schreibt in seinem Buch *Les Pianistes célèbres* über sie: „Ihr Spiel hat Kalkbrenners Klarheit, Chopins Sensibilität, die durchgeistigte Eleganz von Herz und den hinreißenden Schwung von Liszt."[42] Allerdings macht Harold C. Schonberg darauf aufmerksam, dass Marmontel dazu geneigt haben soll, über jede Pianistin bzw. jeden Pianisten in seinem Buch in lobenden Worten zu schreiben.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Meinung männlicher Kritiker über den Auftritt von Pianistinnen zu Marie Pleyels Zeit von verschiedenen Aspekten abhängig war. Neben Genderfragen bezüglich des Repertoires spielten auch die Ausführung der Interpretation sowie die Körperhaltung am Klavier eine wesentliche Rolle für die Konzertkritiken von Pianistinnen. Dass Marie Pleyel einen derartigen Erfolg gefeiert habe, begründet Ellis in ihrem Artikel abschließend wie folgt:

> "Her breathtaking success in the 1840s, repeated on every return to Paris, was due to her self-advertisement as the embodiment of the impossible – the poetic, manly, coquette."[43]

40 Ellis (1997), S. 377; „Pleyels Annahme ‚männlicher' Züge erscheint wie ein Spiel, in dem die wahre Funktion der Maske darin liegt, auf sie aufmerksam zu machen und den Akzent auf die Enthüllung der Frau, die dahinter steckt, zu legen. […] Pleyel zeigte, dass ‚Weiblichkeit' kein Hindernis ist, um künstlerisch tätig zu sein" (Übersetzung J. K.).

41 Revue et Gazette musicale (1848), S. 51; „Impulsiv, originell, wie der Erste [Liszt] unter den großen Künstlern, erzeugt sie auf dem Instrument, wie der Zweite [Thalberg], den schönsten, reinsten und wärmsten Klang" (Übersetzung J. K.).

42 Zit. nach: Schonberg (1963), S. 195.

43 Ellis (1997), S. 385; „Ihr atemberaubender Erfolg in den 1840er Jahren, den sie bei jeder Rückkehr nach Paris von Neuem feierte, ist auf ihre Selbstdarstellung durch die Verkörperung des Unmöglichen zurückzuführen – Poetik, Männlichkeit, Koketterie" (Übersetzung J. K.).

4 Briefkorrespondenzen

In der Bibliothèque nationale in Paris existieren handschriftlich verfasste Briefe von Marie Pleyel. Die in dieser Arbeit gewählten Ausschnitte sollen versuchen, die persönliche Seite ihres Lebens aufzudecken und Aufschluss über einige Beziehungen, die sie pflegte, bzw. über Gedanken und Emotionen, die sie während ihrer Konzerttätigkeit begleitet haben, zu geben. Sie lassen ferner erahnen, welchen Strapazen Marie Pleyel während ihrer Konzertreisen durch den ständigen Ortswechsel und unter den damaligen Reisebedingungen mit der Postkutsche ausgesetzt gewesen sein muss. Darüber hinaus zeigen sie, dass ihre Karriere als Pianistin nicht nur von Erfolgen, sondern auch von Kummer und Leid begleitet wurde. Die Transkription der Briefe ist der Arbeit im Anhang beigefügt.

In einem am 6. Mai 1828 verfassten Brief an „Monsieur le Vicomte“ bedankt sich Marie Pleyel für seine Zustimmung bezüglich einer von ihr angestrebten Tätigkeit an der *Académie royale de Musique*. Bei dem Adressaten handelt es sich sehr wahrscheinlich um Vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, den damaligen Leiter der *Beaux-Arts*. Anscheinend hat Marie Pleyel vorgehabt, ein Engagement an der Oper anzunehmen. Allerdings lassen sich diesbezüglich keine weiteren Informationen finden.[1]

Zu ihren Korrespondenten zählt ebenso Louis Philippe Girod de Vienney, auch Baron de Trémont (1779–1852) genannt. Die an ihn gerichteten Briefe, die eine enge Verbundenheit deutlich werden lassen, datieren aus den Jahren 1830, 1834 und 1844. Im Brief vom 22. August 1834 bedauert Marie Pleyel, dass er ihren vorausgegangenen Brief nicht bekommen habe. Sie habe ihm die schönsten Dinge der Welt geschrieben, obwohl sie aufgrund seiner Meinung über ihren Charakter ein wenig wütend auf ihn gewesen sei.

> « Je fusse un peu en colère contre vous, à cause de l’opinion que vous avez de mon caractère, que vous croyez tout ce qu’il y a de plus futile, et surtout parce que vous m’appeliez femme à la mode, titre que je repousse et que je nierai toujours. »[2]

Dennoch betont sie am Ende ihres Briefes ihre Zuneigung und ihren starken Wunsch, dass auch er diese „passion“ für sie empfinden möge.

---

1 *Catalogue Bn-Opale plus* der Bibliothèque nationale de France: http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=39748894&idNoeud=1.1.2&SN1=0&SN2=0&host=catalogue (letzter Zugriff: 23.11.2008).

2 Marie Pleyel (Brief an den Baron de Trémont vom 22. August 1834); „Ich war ein bisschen wütend auf Sie wegen Ihrer Meinung über meinen Charakter, den Sie für besonders oberflächlich halten und vor allem weil Sie mich *femme à la mode* nannten, eine Bezeichnung, die ich ablehne und immer zurückweisen werde“ (Übersetzung J. K.).

In ihrem Brief vom 25. Dezember 1844 sagt sie ein im Hause des Baron de Trémont geplantes Klaviervorspiel aufgrund ihres schmerzenden Fingers ab und betont ihr starkes Bedauern, nicht bei ihm spielen zu können.

> « La fatigue que j'ai éprouvée jeudi soir en faisant de la musique pour quelques bons amis me met dans la complète impossibilité de faire trois notes et j'en éprouve un si vif regret que j'en suis presque malade. Vous comprendrez mieux qu'un autre tout mon chagrin vous qui connaissez la sincérité de mon attachement et le bonheur que j'aurais eu à me faire entendre chez vous. »[3]

Dass Marie Pleyel auch zur Familie Liszt eine Bekanntschaft gepflegt zu haben scheint, geht aus einem Brief hervor, den sie an Madame Liszt verfasst. Diesem legt sie zwei Eintrittskarten für ein anstehendes Konzert bei und bedauert, diese nicht persönlich vorbeibringen zu können, da sie krank und deshalb gezwungen sei, zu Hause zu bleiben. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Marie Pleyel in Paris, der Brieffuß enthält die Adresse „rue vivienne N°3 hôtel des Etrangers". Da ein Datum fehlt und der Brief lediglich an einem „Dimanche matin" verfasst wurde, kann nicht sicher gesagt werden, wer mit Madame Liszt gemeint ist. Denkbar wäre, dass es sich dabei um Maria Anna Liszt, die Mutter Liszts, handelt, die nach dem Tod ihres Mannes 1827 nach Paris zog, um sich um ihren Sohn zu kümmern. Möglich wäre auch, dass der Brief an die Gräfin Marie d'Agoult, mit der Liszt zwischen 1833 und 1844 ohne Eheschließung zusammenlebte, adressiert ist, und dass Marie Pleyel die Beziehung durch die Anrede „M^{me} Liszt" sanktioniert.[4] Liszt, der, wie bereits erwähnt, 1839 gemeinsam mit Marie Pleyel in Wien konzertiert, ihr dort persönlich die Noten umblättert, und später mehrfach ihren Klavierunterricht lobt, widmet ihr sein Stück *Réminiscences de Norma* (1841) sowie die *Tarantelle di bravura d'après la Tarantelle de ‚La muette de Portici' d'Auber* (1846).[5]

Weitere Briefe belegen die Bekanntschaft mit der französischen Sopranistin Laure Cinti-Damoreau (1801–1863), auf deren Abschiedskonzert Marie Pleyel Anfang des Jahres 1848 spielt. Aus den Briefen geht hervor, dass Marie Pleyel die Gesellschaft von Madame Cinti-Damoreau sehr schätzt. „J'aimerais tout à vous voir longtemps et à jabotter en votre si douce et si gracieuse compagnie!"[6] In einem zweiten Brief an sie versucht Marie Pleyel, ein gemeinsames Treffen zu verschie-

3 Marie Pleyel (Brief an Monsieur de Trémont vom 25. Dezember 1844); „Die Müdigkeit, die ich Donnerstagabend verspürte, als ich für einige gute Freunde musizierte, macht es mir vollständig unmöglich, auch nur drei Noten zu spielen, und ich empfinde darüber ein so lebhaftes Bedauern, dass ich fast krank bin. Sie verstehen besser als jeder andere mein Leid; sie kennen meine aufrichtige Verbundenheit und das Glück, das ich empfunden hätte, wenn ich bei Ihnen gespielt hätte" (Übersetzung J. K.).

4 MGG (2005), S. 204ff.

5 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980), S. 11; neben Liszt widmeten ihr Chopin seine *Trois Nocturnes* op. 9 (1833) und Kalkbrenner seine *Fantaisie et variations sur une mazourka de Chopin* op. 120.

6 Marie Pleyel (Brief an Madame Damoreau, Vendredi soir); „Zu gerne würde ich Sie ausgiebig sehen und in Ihrer so lieblichen und graziösen Gesellschaft plaudern!" (Übersetzung J. K.).

ben, da sie bereits mit „le grand homme (V.H.)“[7] verabredet sei. Sie versucht, beide Termine in Einklang zu bringen. Dass ihr das Treffen mit Madame Cinti-Damoreau sehr wichtig zu sein scheint, geht aus ihren Worten hervor: „Je désire beaucoup aller chez [M[me] de gérandine?] Dimanche et surtout y aller avec vous.“[8]

Anfang August 1845 schreibt Marie Pleyel einen Brief an den Schriftsteller Pier Angelo Fiorentino, in dem sie ihm mitteilt, zum Zeitpunkt seines Eintreffens in Brüssel bedauerlicherweise nicht da zu sein, um ihn persönlich zu empfangen. Sie teilt ihm mit, dass sie der Einladung Liszts nachkommen und sich ein paar Tage später nach Bonn begeben werde, um dort am Beethovenfest teilzunehmen. Glücklich würde sie sich schätzen, wenn auch er zu diesem Ereignis erscheinen würde.

> « N’avez vous pas l’intention d’y aller? Que je serais heureuse de vous y retrouver et de prendre un dédommagement de la violente contrariété que j’éprouve de ne pas me trouver à Bruxelles lorsque vous y arrivez. Un mot pour me dire vos projets. »[9]

In einem Brief an „mon bon Schott“ berichtet Marie Pleyel von ihrem Arztbesuch aufgrund einer seit einigen Tagen andauernden Erkrankung. Es handle sich jedoch um keine gravierende Krankheit. Sie teilt ihm ferner mit, dass ihr die gemeinsam geplante Reise sicherlich gut tun werde und dass sie vorhabe, am folgenden Tag mit ihm über die Reisepläne zu sprechen.[10] Es ist anzunehmen, dass es sich bei „mon bon Schott“ um Peter Schott handelt, den damaligen Leiter der in Brüssel eröffneten Filiale des Musikverlages Schott.[11]

Als enger Vertrauter von Marie Pleyel kann der Musikkritiker James William Davison (1813–1885) beschrieben werden. Wie bereits auf S. 26 erwähnt, begegnet er ihr während des Beethovenfestes in Bonn 1845 und zeigt sich kurze Zeit später bei einem Besuch in Brüssel überzeugt von ihrem Talent. Zum Zeitpunkt des ersten Briefes, der vom 9. November 1845 datiert,[12] scheint Marie Pleyel unglücklich zu sein. „Je prends la plume et m’assieds tout tristement à mon bureau“.[13] Sie greift anschließend seine Frage auf, warum sie nicht zugunsten der Armen in Lüttich

---

7 Sehr wahrscheinlich handelt es sich hier um den französischen Schriftsteller Victor Hugo, der ebenso zu ihren Korrespondenten zählte.

8 Marie Pleyel (Brief an Madame Cinti-Damoreau, Samedi); „Ich wünsche sehr, am Sonntag zu [M[me] de Gérandine?] zu gehen, und vor allem mit Ihnen hinzugehen“ (Übersetzung J. K.).

9 Marie Pleyel (Brief an Pier Angelo Fiorentino vom 3. August 1845); „Haben Sie nicht die Absicht, dorthin zu fahren? Wie glücklich wäre ich, Sie dort zu treffen, als Ausgleich für den starken Groll, den ich empfinde, weil ich nicht in Brüssel bin, wenn Sie ankommen. Ein Wort, um mich über Ihre Pläne in Kenntnis zu setzen“ (Übersetzung J. K.).

10 Marie Pleyel (Brief an „mon bon Schott“, Mercredi matin [ca. 1845–1846]).

11 *Catalogue Bn-Opale plus* der Bibliothèque nationale de France: http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=39748899&idNoeud=1.1.3&SN1=0&SN2=0&host=catalogue (letzter Zugriff: 23.11.2008).

12 Die Jahreszahlen der Briefe an J. W. Davison wurden anhand des Poststempels bzw. des Kontextes nachträglich hinzugefügt; *Catalogue Bn-Opale plus* der Bibliothèque nationale de France: http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=39748903&idNoeud=1.1.3.2&SN1=0&SN2=0&host=catalogue (letzter Zugriff: 23.11.2008).

13 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 9. November 1845); „Ich ergreife meine Feder und setze mich ganz traurig an meinen Schreibtisch“ (Übersetzung J. K.).

spielen wolle. Aus ihrer Antwort geht deutlich die Abneigung hervor, die sie gegenüber Belgien verspürt.

> « Pourquoi je ne joue pas pour les pauvres de Liège? Mon Dieu, c'est qu'ayant déjà fait cette bonne action plusieurs fois dans un pays qui n'a que mes antipathies, je trouve qu'il faut laisser à d'autres le plaisir de faire du bien pour n'en avoir que des désagréments. »[14]

Der Gemütszustand, in dem sie sich befindet, als sie den Brief verfasst, wird noch deutlicher in ihren Worten „sans ma fille, il y a longtemps que je serais morte! Et: croyez moi ce que je vous dis là est bien sincère".[15] Im weiteren Verlauf äußert sie sich enttäuscht über gewisse Personen, darunter auch Schott, von deren Freundschaft sie überzeugt gewesen sei.

> « De Schott, je n'ai rien à vous dire; voilà un siècle que je ne l'ai pas apperçu. Ne me demandez pas pourquoi je l'ignore moi-même, et puis d'ailleurs, je n'aime pas à me plaindre de ceux que j'avais crus mes amis. »[16]

Am Ende ihres Briefes bittet sie J. W. Davison, nicht weiter zu behaupten, sie sei in Gent geboren, da es nicht wahr sei und sie zudem diese Stadt, die sie als „affreuse ville flamande" bezeichnet, verabscheue. Lieber würde sie in Paris sein. „Si vous allez à Paris, je vous envierai de tout mon cœur car j'étouffe ici, tâchez de me forcer à y aller aussi."[17] Neun Tage später schreibt sie ihm erneut und bedankt sich aufrichtig für seinen Brief. „Le sincère intérêt que vous me témoignez me touche jusqu'au fond de l'âme".[18] Dass Marie Pleyel zutiefst unglücklich und verzweifelt zu sein scheint und sie ihr Leben als kein erfülltes wahrnimmt, wird auch in diesem Brief sehr deutlich.

> « Mais mon Dieu! Ne vaudrait il pas mieux me laisser mourir à petit feu et dans un petit coin au lieu de déranger mes amis, de leur donner beaucoup de peine pour me préparer des triomphes presque toujours payés par des larmes. […] Depuis longtemps je suis morte et n'existe plus qu'artificiel-

14 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 9. November 1845); „Warum ich nicht für die Armen in Lüttich spiele? Mein Gott, da ich diese gute Tat bereits mehrere Male in diesem Land, für das ich nur Abneigung empfinde, getan habe, finde ich, dass man ruhig anderen das Vergnügen überlassen soll, Gutes zu tun und anschließend nur Ärger zu haben" (Übersetzung J. K.).

15 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 9. November 1845); „ohne meine Tochter wäre ich seit Langem tot! Und: Glauben Sie mir, was ich Ihnen da sage, ist ehrlich gemeint" (Übersetzung J. K.).

16 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 9. November 1845); „Über Schott habe ich Ihnen nichts zu berichten. Es ist eine Ewigkeit her, dass ich ihn gesehen habe. Fragen Sie mich nicht, warum ich ihn ignoriere, und außerdem möchte ich mich nicht über diejenigen beklagen, die ich für meine Freunde hielt" (Übersetzung J. K.).

17 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 9. November 1845); „Falls Sie nach Paris fahren, werde ich sie zutiefst beneiden, weil ich hier ersticke. Versuchen Sie mich zu zwingen, auch dorthin zu fahren" (Übersetzung J. K.).

18 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 18. November 1845); „Das aufrichtige Interesse, das Sie mir entgegenbringen, berührt mich zutiefst" (Übersetzung J. K.).

lement, comme un cadavre que l'on habillerait et ferait mouvoir par des ressorts. Pardonnez moi le lugubre de cette lettre. »[19]

Ein weiterer Brief, der vom 19. Januar 1846 datiert, thematisiert eine geplante Konzertreise nach London, die Marie Pleyel gerne anträte, allerdings nur unter der Bedingung, dass sie für ihre Konzerte in der Hauptstadt sowie den Provinzen eine Summe von 1000 Francs erhalten würde. Käme es zu keiner Einigung, würde sie die Reise nicht antreten wollen.

« Je crois que l'on pourrait dès à présent annoncer mon arrivée, si mes conditions paraissent trop élevées et que les choses ne s'arrangent pas, j'en serai quitte pour ne pas aller en Angleterre. »[20]

Wie auf S. 24 zu erkennen ist, fand die Englandreise tatsächlich statt. Dem Brief ist zudem ein Zeitungsartikel beigelegt, der über ihren Auftritt im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes der *Dames de la Charité* in Antwerpen berichtet. Marie Pleyel erwähnt, dass das Konzert einen Erlös von 4000 Francs gebracht habe, was eine beeindruckende Summe für eine Stadt wie Antwerpen sei. Der gewaltige Enthusiasmus des Publikums habe sie erschaudern lassen. „Je peux vous dire que j'ai été écrasée sous les fleurs et que la violence m'a [fait] trembler."[21]

Die Englandreise ist auch Thema eines weiteren Briefes vom 26. März desselben Jahres. Marie Pleyel teilt J. W. Davison mit, noch keine entscheidenden Informationen bezüglich ihres Auftrittes zu haben, die jedoch notwendig seien, damit die Reise keinem Abenteuer gleich komme. „Il serait imprudent à moi d'arriver à l'aventure dans un pays qui m'est entièrement étranger et où toute affaire dit on est plus difficile qu'ailleurs."[22] Sie bittet J. W. Davison, für eine angemessene Unterkunft bei anständigen Leuten zu sorgen. Da ihre Begleitung der englischen Sprache nicht mächtig sei, sollten die Gastgeber zumindest in geringem Umfang die französische Sprache beherrschen.

« Je vous prierai d'être assez bon pour me retenir un logement convenable chez de braves gens qui puissent parler un peu français, car j'aurai avec

19 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 18. November 1845); „Aber mein Gott! Wäre es nicht besser, mich langsam in einer kleinen Ecke sterben zu lassen, anstatt meine Freunde zu behelligen und ihnen Kummer zu bereiten, um mir Erfolge zu bescheren, die doch nur wieder mit Tränen enden. […] Seit Langem schon bin ich tot und existiere nur noch künstlich, wie ein Kadaver, den man anzieht und per Sprungfedern bewegt. Entschuldigen Sie den düsteren Ton dieses Briefes" (Übersetzung J. K.).

20 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 19. Januar 1846); „Ich glaube, von jetzt an könnte man meine Ankunft ankündigen; falls meinen Erwartungen nicht entsprochen werden kann und es zu keiner Einigung kommt, wäre ich quitt um nicht nach England zu gehen" (Übersetzung J. K.).

21 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 19. Januar 1846); „Ich kann Ihnen sagen, dass ich unter den Blumen erdrückt wurde und dass mich die Gewalt erschaudern ließ" (Übersetzung J. K.).

22 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 19. Januar 1846); „Es wäre leichtsinnig von mir, auf gut Glück in ein Land zu reisen, das mir fremd erscheint und in dem alles, so wird gesagt, schwieriger sei als woanders" (Übersetzung J. K.).

moi une femme de chambre et une demoiselle de compagnie qui ne savent pas un mot de votre langue. »[23]

Den letzten noch existierenden Brief an J. W. Davison datiert Marie Pleyel mit „3. August 1846“, nachdem sie von ihrer Englandreise zurückkehrte. Die Tatsache, dass ihr Vater erkrankt sei, habe sie daran gehindert, früher zu antworten. Hierfür entschuldigt sie sich und bittet ihn, ihr dies nicht übel zu nehmen.

« Vous devez me trouver bien oublieuse, bien ingrate, bien mauvaise. Oui oui, mille fois oui en apparence mais cent mille et cent mille non en réalité. Je me suis arrêtée à Gand j'ai été un peu souffrante, à mon retour ici mon Père a été malade et n'est pas encore remis, tous les jours je voulais vous écrire, mais je ne voulais pas vous donner de mes nouvelles à la hâte. Donc ne m'en veuillez pas. »[24]

Zum Zeitpunkt, als Marie Pleyel den Brief verfasst, befindet sie sich in Brüssel, das in ihren Augen ein „wahres Dorf“ sei, in dem sie nur „Ungeduld“ und „Langeweile“ verspüre. Interessanterweise beendet Marie Pleyel diesen Brief mit den Worten „croyez moi toujours votre loyal et affectueux ami“. Die von ihr verwendete maskuline Form weist auf das bereits auf S. 51 erwähnte „Spiel“ mit den Geschlechtern hin. Sowohl diesen als auch den Brief vom 18. November 1845 unterzeichnet Marie Pleyel mit dem Namen „Manon“, einem französischen Kosenamen für den Vornamen Maria. Gerade der Briefkontakt zu J. W. Davison scheint ein sehr intensiver gewesen zu sein. Auch die Länge der einzelnen Briefe und der Inhalt, der an vielen Stellen sehr persönlich ist, weisen darauf hin, dass es sich bei J. W. Davison um einen engen Vertrauten handelte.

Die ausgewählten Briefausschnitte geben einen authentischen Einblick in Marie Pleyels persönliches Umfeld. Wichtig war mir bei der Zusammenstellung, anhand exemplarischer Zitate ihre Gedanken und Emotionen darzustellen, um so die Einschätzung ihrer Zeitgenossen durch ihre eigene Perspektive zu ergänzen und um ihre Persönlichkeit noch deutlicher zu charakterisieren.

23 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 19. Januar 1846); „Ich würde Sie bitten, so freundlich zu sein und eine ordentliche Unterkunft bei anständigen Leuten, die ein wenig Französisch sprechen, bereitzuhalten, denn mich werden ein Zimmermädchen sowie ein Fräulein, die kein Wort Ihrer Sprache beherrschen, begleiten“ (Übersetzung J. K.).

24 Marie Pleyel (Brief an J. W. Davison vom 3. August 1846); „Sie müssen mich für vergesslich halten, für undankbar und schlecht. Ja, ja scheinbar tausend Mal ja, aber 100.000 und 100.000 Mal nein in Wirklichkeit. Ich hielt in Gent an, ich war leicht erkrankt. Bei meiner Rückkehr hierher war mein Vater krank und noch nicht wieder gesund. Jeden Tag wollte ich Ihnen schreiben, aber ich wollte ohne Hast von meinen Neuigkeiten berichten. Also, seien Sie mir nicht böse“ (Übersetzung J. K.).

5 Zusammenfassung

Die Auseinandersetzung mit dem Leben von Marie Pleyel lässt ihren großen Erfolg als Pianistin und Klavierpädagogin erkennen. Durch ihr musikalisches Talent, das früh gefördert wurde, und ihre professionelle Ausbildung bei renommierten Lehrern stand ihr bereits früh der Weg in die musikalische Öffentlichkeit offen. Ihre Konzertreisen führten sie nicht nur in die europäischen Metropolen, sondern auch in die Provinz. Zu ihrem Repertoire, das breit gefächert war, zählten unter anderem neben Musik deutscher Komponisten wie Weber, Mendelssohn und Beethoven auch Werke von Rossini, Prudent, Thalberg oder Litolff. Dass sie gesellschaftliche Akzeptanz als Künstlerin erlangte und ihr hoher Respekt entgegengebracht wurde, was unter den damaligen Umständen keine Selbstverständlichkeit war, dokumentieren die zahlreichen Rezensionen in den Musikzeitungen, die bis auf wenige Ausnahmen sehr lobend ausfallen. Als eine der wenigen Pianistinnen wurde sie mit den großen zeitgenössischen Virtuosen verglichen. Neben ihr, so Ellsworth, habe auch Clara Schumann eine ähnliche Resonanz hervorgerufen, allerdings sei Marie Pleyel die Erste gewesen, deren Fähigkeiten in diesem Maß mit denen der männlichen Virtuosen verglichen worden seien. Daher könne sie auch als Pionierin bezeichnet werden.[1]

> „Vor allem Marie Pleyel, die wie eine Primadonna im Kreuzfeuer von Verehrung, Legendenbildung und Klatsch stand, wurde für die Image-Prägung der Pianistin bedeutsam.“[2]

Marie Pleyel zählt zu denjenigen, die ihren Beruf als Pianistin mit einem historisch neuen Selbstbewusstsein ausgeübt haben. Die frühe Scheidung von Camille Pleyel wurde von ihr in Kauf genommen, obwohl dies zur damaligen Zeit in bürgerlichen Kreisen häufig zu gesellschaftlicher Ablehnung führte.[3] Die Tatsache, dass sie es verstand, ihren musikalischen Ausdruck zu dosieren und ihre Weiblichkeit einzusetzen, unterstreicht die Selbstsicherheit, mit der sie in der Öffentlichkeit auftrat. Mit welcher Bestimmtheit sie ihre Interessen zu vertreten wusste, zeigen auch die finanziellen Forderungen, die sie während der Verhandlungen um das Amt der Professorenstelle am Brüsseler Konservatorium stellte. Nicht umsonst wird sie auch als *La Corinne du piano* bezeichnet, in Anlehnung an Madame de Staëls Roman *Corinne ou l'Italie*, der das Leben der emanzipierten *Corinne* schildert.

1 Ellsworth (2003), S.40.
2 Hoffmann (1991), S. 94.
3 Ebd., S. 110.

6 Fazit

Die intensive Auseinandersetzung mit der Biografie von Marie Pleyel stellte eine spannende Herausforderung für mich dar. Dies liegt sicherlich auch mit daran, dass sie neben der Sichtung des bereits im Sophie-Drinker-Institut gesammelten Materials mit Recherchearbeiten in der Bibliothèque nationale in Paris verbunden war. Dort fand ich zahlreiche Rezensionen und Konzertankündigungen, mit denen ich ihre Laufbahn als Pianistin nachzeichnen konnte, sowie von ihr verfasste Briefe, die Einblick in ihr privates Leben geben. Zu beachten ist, dass ein großer Teil der verarbeiteten Informationen durch die Wahrnehmung männlicher Berichterstatter oder Zeitgenossen geprägt ist. Die Briefe stellen eine wertvolle Ergänzung dar, da mit ihnen, wenn auch nur in Fragmenten, eine Vorstellung von ihrer Persönlichkeit, ihren Gefühle und Gedanken möglich wird.

Dennoch bleiben einige Fragen offen: Aus welchen Gründen kam es zu der frühen Scheidung von Camille Pleyel? Wer kümmerte sich um Marie Pleyels Kinder, während sie in Europa konzertierte? In wessen Begleitung reiste sie oder war sie sogar allein unterwegs?

Nichtsdestotrotz konnte ich dank der erstaunlichen Fülle an Informationen aus Rezensionen, persönlichen Dokumenten und anderen Quellen eine detaillierte Vorstellung des Lebens von Marie Pleyel entwickeln, die nicht nur erfolgreiche Pädagogin war, sondern auch zu den großen Pianisten ihrer Zeit zählte und das Bild der Pianistin entscheidend mitprägte.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Verzeichnis der ausgewerteten und zitierten Literatur

Boschot, Adolphe: La jeunesse d'un romantique. Hector Berlioz, Paris: 1906, S. 428–477.

Cairns, David: Berlioz, London: Cardinal 1990.

Citron, Pierre (Hrsg.): (CG) Hector Berlioz. Correspondance générale, I 1803–1832, Paris: Flammarion 1972.

Dömling, Wolfgang: Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke. Mit 15 Notenbeispielen sowie den Libretti und Programmen in Französisch und Deutsch, Stuttgart: Reclam 1979.

Ellis, Katharine: „Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", in: Journal of the American Musicological Society, Berkeley, Calif.: Univ. of California Press 1997, S. 353–385.

Ellsworth, Therese: „Women Soloists and the Piano Concerto in Nineteenth-Century London", in: Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth and Nineteenth Century Instrumental Music, Bologna: Ut Orpheus Ed. 2003, Vol. 1, H. 2, S. 21– 49.

Hanslick, Edward: Geschichte des Concertwesens in Wien. 2 Bände in 1 Band, Hildesheim [u. a.]: Georg Olms Verlag 1979.

Heidelberger, Frank (Hrsg.): Hector Berlioz. Memoiren, Kassel [u. a.]: Bärenreiter-Verlag 2007.

Hiller, Ferdinand: Künstlerleben, Köln: DuMont-Schauberg 1880, S. 76–81.

Hoffmann, Freia: Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt am Main [u. a.]: Insel Verlag 1991.

Kolb Reeve, Katherine: „Primal Scenes. Smithson, Pleyel, and Liszt in the Eyes of Berlioz", in: 19th-Century Music, 1995, Vol. 18, No. 3, 211–235.

Raspé, Paul: Mélanges d'histoire du Conservatoire royal de Bruxelles, Conservatoire royal de Bruxelles 2007, S. 73–132.

Schonberg, Harold C.: Die großen Pianisten: Eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bern [u. a.]: Scherz 1965.

Internet

Bibliothèque nationale de France: http://www.bnf.fr/

Bibliothèque royale de Belgique: http://www.kbr.be/accueil_fr.html

7.2 Verzeichnis der ausgewerteten und zitierten Lexika

Citron, Pierre/Reynaud, Cécile (Hrsg.): Dictionnaire Berlioz, Paris : Fayard 2003.

Fétis, François-Joseph : Biographie universelle des musiciens. 8 Bände, 2.éd., Paris: 1875.

Mendel, Hermann/Reissmann, August: Musikalisches Conversations-Lexikon. 11 Bände und Suppl., Berlin und New York 1870–1883.

Finscher, Ludwig (Hrsg.): (MGG) Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel [u. a.]: Bärenreiter-Verlag 2005.

Sadie, Stanley (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 Bände, London usw. 1980.

7.3 Verzeichnis der ausgewerteten und zitierten Zeitschriften

(Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung, hg. von Friedrich Rochlitz u. a., Leipzig 1798/99–1848, Reprint Amsterdam 1964–1966.

Allgemeine Wiener Musikzeitung, hg. von August Schmidt u. Ferdinand Luib, Wien 1841–1848, Reprint Hildesheim und New York 1976.

Allgemeiner Musikalischer Anzeiger, hg. von Ignaz Franz Castelli, Wien 1829–1840.

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, hg. von Adolf Bernhard Marx, Berlin 1824–1830.

Iris im Gebiete der Tonkunst, hg. von Ludwig Rellstab, Berlin 1830–1841.

Jahrbücher des Deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft, hg. von Gustav Schilling, Karlsruhe 1839–1842.

La France musicale, hg. von Léon und Marie Escudier, Paris 1837–1848.

Neue Berliner Musikzeitung, hg. von Gustav Bock, Berlin 1847–1850.

Neue Zeitschrift für Musik, hg. von Robert Schumann u. a., Leipzig 1834–1850,

Zählung in Halbbänden, Reprint Scarsdale/N.Y. 1963.

Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, hg. von Ignaz von Seyfried u. a., Wien 1817–1824.

Revue et Gazette musicale de Paris, hg. von Maurice Schlesinger, Paris 1835–1880.

Signale für die Musikalische Welt, hg. von Bartholf Senff, Leipzig 1843–1876.

7.4 Verzeichnis der ausgewerteten und zitierten Briefe

Brief von Marie Pleyel an „Monsieur le Vicomte“ [de La Rochefoucauld], Paris, 6 mai 1828.

Brief von Marie Pleyel an Baron de Trémont, Paris, 22 août 1834.

Brief von Marie Pleyel an Monsieur de Trémont, 25 décembre 1844.

Brief von Marie Pleyel an Madame Liszt, Dimanche.

Brief von Marie Pleyel an Pier Angelo Fiorentino, [Bruxelles], Dimanche matin [3 août 1845].

Brief von Marie Pleyel an Madame Damoreau, Vendredi soir.

Brief von Marie Pleyel an Madame Cinti-Damoreau, Samedi.

Brief von Marie Pleyel an "mon bon Schott", [Bruxelles], Mercredi matin [ca. 1845–1846].

Briefe von Marie Pleyel an J. W. Davison, Bruxelles, 9 novembre [1845], 18 novembre 1845.

Briefe von Marie Pleyel an J. W. Davison, Bruxelles, 19 janvier [1846], 26 mars [1846], lundi 3 août [1846].

Briefe von Fétis an die *commission*, 26 avril 1847; 21 février 1848; 10 avril 1848; 18 avril 1848.

Brief der *commission* an Marie Pleyel [19 avril 1848?].

Anhang

Konzertrepertoire

Beethoven, *Ludwig van*: Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll op. 37

Beethoven, *Ludwig van*: Klaviersonate Nr. 14 op. 27 Nr. 2 in cis-Moll (Mondscheinsonate)

Chopin, *Frédéric*: Zweiter Satz (Larghetto) aus dem Klavierkonzert in f-Moll op. 21

Cohen, Jules : Etüden aus „12 Grandes Etudes de style adaptées au Conservatoire“ op. 7

Heller, Stephen: Caprice brillant op. 33 über Schuberts Klavierlied Die Forelle op. 32

Herz, Henri: Andante aus dem Klavierkonzert Nr. 5 op. 180

Hummel, *Johann Nepomuk*: Septett in d-Moll op. 74 für Klavier, Flöte, Oboe, Horn, Bratsche, Violoncello & Kontrabass

Hummel, *Johann Nepomuk*: Klavierkonzert Nr. 3 in h-Moll op. 89

Hummel, *Johann Nepomuk*: Andante über die Melodie aus der Jüdin von Halévy

Liszt, *Franz* : Les Souvenirs du Prophète, wahrscheinlich: Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer No. 1 und 2, Leipzig 1850.

Liszt, *Franz*: Konzertparaphrase über Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus der Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum (R 219, SW 410)

Liszt, Franz: Phantasie über das Motiv der Wiedertäufer: Fantasie und Fuge über den Choral: ad nos, ad salutatem undam für Orgel oder Pedalflügel, Leipzig 1852 (No. 4 aus: Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer)

Liszt, *Franz* : Soirées musicales von Rossini Searle 424

Litolff, *Henry Charles*: Spinnlied op. 81

Litolff, *Henry Charles*: Adagio & Scherzo, wahrscheinlich aus der Konzertsinfonie Nr. 4 in d-Moll op. 102

Mendelssohn, *Felix*: Klavierkonzert Nr. 1 in g-Moll op. 25

Meyerbeer, Giacomo: Der Mönch: Le Moine. Dramatische Romanze (1841), von Liszt transkribiert, Berlin 1842.

Moscheles, *Ignaz* : Etüden aus „Deux Etudes“ op. 105 oder „Quatre Grandes Etudes de concert“ op. 111 oder „Grosse Concert-Etude“ op. 126

Prudent, Emile : Fantasie über Themen aus der Jüdin: Fantaisie sur l'Opéra de F. Halévy: La Juive op. 26 (1847)

Prudent Emile : Le Réveil des Fées op. 41

Prudent Emile : Danse des fées op. 41

Rossini, *Gioachino*: La Danza: Tarantelle napolitana

Schubert, *Franz*: Gretchen am Spinnrade op. 2

Thalberg, *Sigismund*: Fantasie über Donizettis Don Pasquale op. 67

Weber, *Carl Maria von*: Konzertstück in f-Moll op. 79

Transkription der in der Bibliothèque nationale Paris verwahrten Briefe Marie Pleyels

Zeichenerklärung:

Zusätze von fremder Hand *kursiv*.

Unsichere Lesart in eckigen Klammern.

verlorene Textteile : […]

Unterstreichungen sind wie in den Briefen wiedergegeben.

Brief von Marie Pleyel an „Monsieur le Vicomte“[1] [de La Rochefoucauld]
Paris, 6. Mai 1828
Cote: NLA- 278 (17)

Paris le 6 mai 1828

Monsieur le Vicomte

Permettez moi de vous exprimer ma vive reconnaissance pour la bonté que vous avez bien voulu avoir de m'accorder mes entrées à l'Académie royale de Musique, je tâcherai de me rendre toujours digne de cette faveur.

Je suis heureuse que cette occasion me mette à même de vous assurer de la très haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être

Monsieur le Vicomte
Votre très humble servante
Camille Moke

Brief von Marie Pleyel an Baron de Trémont[2]
Paris, 22. August 1834
Cote: NLA- 278 (19)

Paris, 22 août 1834

J'ai parfaitement bien reçu votre première lettre, cher M^r^. de Tremont, et je vois par la lettre que vous écrivez à mon mari, que vous n'avez pas reçu ma réponse. J'en suis désolée, car je vous disais les plus jolies choses du monde, quoique je fusse un peu en colère contre vous, à cause de l'opinion que vous avez de mon caractère, que vous croyez tout ce qu'il y a de plus futile, et surtout parce que vous m'appeliez femme à la mode, titre que je repousse et que je nierai toujours, soyez assez gentil

1 Bei dem Adressaten handelt es sich sehr wahrscheinlich um Vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, den damaligen Leiter der *Beaux-Arts*.

2 Es handelt sich hierbei um Louis Philippe Girod de Vienney, auch Baron de Trémont (1779–1852) genannt.

pour m'écrire encore, ce sera me faire un véritable plaisir, mon mari, et toute ma famille vous offrent leurs plus tendres souvenirs, laissez moi vous dire, que je vous aime et vous aimerai toujours, et que je veux absolument que vous ayez une passion pour moi,

Votre toute dévouée
C. Pleyel

Brief von Marie Pleyel an Monsieur de Trémont
5. Dezember 1844
Cote: VM BOB- 22565

25 Déc^bre^ 1844

Cher et bon M^r^. de Tremont,

Je ne saurais vous dire à quel point je suis contrariée de ne pouvoir jouer demain chez vous comme je l'espèrais. Vous savez que mercredi j'étais déjà préoccupée de mon doigt qui me faisait souffrir depuis deux jours; La fatigue que j'ai éprouvée jeudi soir en faisant de la musique pour quelques bons amis me met dans la complète impossibilité de faire trois notes et j'en éprouve un si vif regret que j'en suis presque malade. Vous comprendrez mieux qu'un autre tout mon chagrin vous qui connaissez la sincérité de mon attachement et le bonheur que j'aurais eu à me faire entendre chez vous. Plaignez moi donc du fond de votre cœur et permettez moi de vous renouveller l'assurance de mon affectueux dévouement.

M. Pleyel
Samedi (21. Decemb. 1844)

Brief von Marie Pleyel an Madame Liszt[3]
Undatiert, Sonntagvormittag
Cote: VM BOB- 22565

Dimanche matin

Voilà deux places pour mon Concert, chère M^me^. Liszt et je me serais fait un véritable plaisir de vous les porter moi même si depuis plusieurs jours je n'étais souffrante et forcée de garder la chambre. Conservez moi un amical souvenir et soyez sûre que je m'empresserai d'aller vous embrasser d'ici à bien peu de temps.

Votre toujours affectionnée M. Pleyel
rue vivienne N^o^. 3. hôtel des Etrangers.

3 Denkbar wäre, dass es sich um Maria Anna Liszt, die Mutter Liszts, handelt, die nach dem Tod ihres Mannes 1827 nach Paris zog, um sich um ihren Sohn zu kümmern. Möglich wäre auch, dass der Brief an die Gräfin Marie d'Agoult, mit der Liszt zwischen 1833 und 1844 ohne Eheschließung zusammenlebte, adressiert ist, und dass Marie Pleyel die Beziehung durch die Anrede „M^me^ Liszt" sanktioniert.

Brief von Marie Pleyel an Madame Damoreau[4]
Undatiert, Freitagabend
Cote: VM BOB- 22565

Vendredi soir.

Chère M^me^. Damoreau.

Je ne crois pas être ici dans un mois, ainsi il ne me sera pas possible de jouer dans le Concert dont vous me parlez.

Il me tarde bien de vous voir d'abord pour vous répèter que je vous aime de tout cœur et puis pour vous assurer que le bon M^r^. Brandus n'a pas été vous parler de ma part. J'ai eu trop de bonheur à jouer pour vous, pour qu'il me soit venu dans l'idée de vous importuner au sujet de mon Concert à l'Opéra. N'y a-t-il donc que l'heure de 5h où l'on vous trouve?. C'est aussi l'heure où mes amis viennent me voir. J'aimerais tout à vous voir longtemps et à jabotter en votre si douce et si gracieuse compagnie !

J'essaierai de m'échapper demain et d'aller vous offrir mes amitiés en personne; En attendant j'embrasse votre beau et charmant front.

Toute à vous chère,
M. Pleyel

Brief von Marie Pleyel an Madame Cinti-Damoreau
Undatiert, Samstag
Cote: VM BOB- 22565

Samedi,

Mille remerciements chère et bonne. Je désire beaucoup aller chez M^me^. de Girardin[5] Dimanche et surtout y aller avec vous, mais ce même jour, j'ai rendez vous à 2 h avec le grand homme (V.H.)[6] pour la grande affaire dont je vous ai parlé hier. Donc pour concilier tout cela, voulez vous et pouvez vous être chez moi à midi, cela nous amènera chez M^me^. de G. à midi ½, et me permettra d'être de retour à 2 h.

Je n'ai besoin de personne demain pour me reconduire de chez vous. Une voiture sera pour moi le cavalier le plus commode.

Toute à vous toujours.
M. Pleyel

4 Es handelt sich hierbei um Laure Cinti-Damoreau (1801–1863), französische Sopranistin und Gesangsprofessorin am Konservatorium in Paris.

5 Möglicherweise ist Madame Delphine de Girardin (1804–1855), französische Schriftstellerin, gemeint.

6 Bei dem Kürzel V.H. handelt es sich um den französischen Schriftsteller Victor-Marie Hugo (1802–1885), der ebenso zu den Korrespondenten Marie Pleyels zählte. So ist im Katalog der Bibliothèque nationale Paris ein Brief von Marie Pleyel an Victor Hugo verwahrt.

Brief von Marie Pleyel an Pier Angelo Fiorentino,[7] [Bruxelles]
Undatiert, Sonntagmorgen [3. August 1845]
Cote: NLA- 278 (20)

Dimanche matin *[3 août 1845]*

Votre petit billet m'annonçant votre arrivée à Bruxelles me parvient à l'instant et me fait éprouver un véritable chagrin. Comment je ne suis pas là pour vous recevoir et pour vous serrer la main! Figurez vous que je m'imaginais être presque oubliée par vous à cause de vos nouvelles occupations etc. Aussi ai-je vite accepté l'invitation de Liszt pour les fêtes de Bonn où je vais me rendre d'ici à peu de jours. N'avez vous pas l'intention d'y aller ? Que je serais heureuse de vous y retrouver et de prendre un dédommagement de la violente contrariété que j'éprouve de ne pas me trouver à Bruxelles lorsque vous y arrivez.

Un mot pour me dire vos projets.

Je vous salue on ne peut plus affectueusement et serai toujours votre reconnaissante et dévouée

M. Pleyel

Hôtel Bellevue

Brief von Marie Pleyel an "mon bon Schott",[8]
Undatiert, [Brüssel] Mittwochvormittag [ca. 1845–1846]
Cote: NLA- 278 (21)

Mercredi matin *[ca 1845-1846]*

Mon bon Schott,

Je suis mal portante depuis quatre cinq jours et je viens d'envoyer chez le Docteur Lombard qui se trouve heureusement à Bruxelles pour le moment. Mais comme ce n'est pas une maladie dangereuse et que le temps est trés beau, je ne demande pas mieux que de m'en aller quand vous voudrez et où voudrez. Le voyage, j'en suis sûre me fera du bien. Je n'ose pas sortir aujourd'hui, parce que j'attends le médecin à chaque instant mais demain, j'irai causer avec vous de nos projets de départ. L'adresse de Davison[9] est […] Street, N° 28, à Londres.

Mille tendres amitiés, à demain
M. Pleyel

Mercredi matin

7 Italienischer Schriftsteller.
8 Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um Peter Schott, den damaligen Leiter der in Brüssel eröffneten Filiale des Musikverlages Schott, handelt.
9 Es handelt sich hierbei um den englischen Musikkritiker James William Davison (1813–1885).

Briefe von Marie Pleyel an J. W. Davison,[10]
Brüssel, 9. November [1845], 18. November 1845
Cote: NLA- 278 (22 ET 23)

Dimanche matin 9 novembre *[1845]*

Je devrais bien me trouvant dans des dispositions plus que spleenatiques ne pas vous écrire ces jours ci mon bon Dav. Mais, malgré moi je prends la plume et m'assieds tout tristement à mon bureau pour vous dire d'abord merci de [vo]tre dernière lettre dans laquelle vous m'exprimez de si bons et si affectueux sentiments pour moi, et puis pour bien vous assurer que je ne vous oublie pas et vous conserve un souvenir dévoué et reconnaissant. Les deux dédicaces que vous m'annoncez me seront on ne peut plus agréables surtout la vôtre (n'ayant pas l'honneur de connaître l'auteur de La Leconde, dont il m'a été impossible de déchiffrer le nom d'après votre écriture.) Je m'efforcerai de bien jouer les Etudes que vous composez et ferai de mon mieux pour que vos oreilles d'auteur soient satisfaites. Pourquoi je ne joue pas pour les pauvres de Liège ? Mon Dieu, c'est qu'ayant déjà fait cette bonne action plusieurs fois dans un pays qui n'a que mes antipathies, je trouve qu'il faut laisser à d'autres le plaisir de faire du bien pour n'en avoir que des désagréments. Ah, sans ma fille, il y a longtemps que je serais morte! Et : croyez moi ce que je vous dis là est bien sincère. - Le proverbe qui dit « mauvaise herbe ne périt pas » est donc quelquefois exact puisque votre ex-ami Meyer est arrivé gros et gras à New-York. Vous serez bon et aimable de faire mes gracieux compliments à l'honorable Henri-Field et de le remercier de ma part pour l'aimable souvenir qu'il a bien voulu conserver de moi. J. J. est charmant comme toujours, et comme toujours délicieusement railleur, même en tendresse. Son « j'ai passé par la » m'a surtout semble admirable. De Schott, je n'ai rien à vous dire ; voilà un siècle que je ne l'ai apperçu. Ne me demandez pas pourquoi je l'ignore moi-même, et puis d'ailleurs, je n'aime pas à me plaindre de ceux que j'avais crus mes amis. Glimes est venu me voir une seule fois depuis votre départ et n'est pas resté longtemps. Il paraît que dernièrement dans une réunion il s'est montré on ne peu[t] plus chaud ami pour moi, je lui en tiendrai b[ien] compte, et vous pouvez l'ass[urer] que j'en suis profondément reconnaissante.

Mon Dieu, mon excellent Dav. ne dites donc plus que je suis née à Gand ! […] ce n'est pas vrai, [ceci] me direz vous est trop important, mais je détes[te] tout cette affreuse ville flamande, si vous allez à Paris, je vous envierai de tout mon cœur car j'étouffe ici, tâchez de me forcer à y aller aussi. Pouvez vous me dire le nom du Monsieur de Hambourg ? Père et enfant vous disent de très amicales choses, toute la famille moi en tête sera heureuse de vous serrer les mains et de vous assurer que l'on a une franche amitié […pour] vous.

Je suis forcée de vous quitter, le papier me manque, écrivez moi bientôt, je vous en prie, et croyez moi votre véritable amie

Manon

10 s.o.

18 novembre 1845

Votre bonne dernière lettre était on ne peut plus charmante excellent Dav. Le sincère intérêt que vous me témoignez me touche jusqu'au fond de l'âme, ce qui me prouve à ma grande joie que l'ingratitude n'est pas mon défaut. Merci, Merci donc et pour vos paroles et pour vos parfaites intentions. Il est bien généreux à vous d'être si d[évou]é à ma triste personne qui ne pourra jamais vous récompenser de vos bons sentiments, et cela pas que cela soit ma faute mais celui qui n'éprouve plus de bonheur peut il jamais en donner. Je sens bien qu'une violente secousse est […on] ne peut plus nécessaire à mon moral si abattu si découragé et que les occupations forcées de la vie artistique m'empêcheraient de vivre avec moi-même. Mais mon Dieu! Ne vaudrait il pas mieux me laisser mourir à petit feu et dans un petit coin au lieu de déranger mes amis, de leur donner beaucoup de peine pour me préparer des triomphes presque toujours payés par des larmes. Voyez vous mon bon Dav. depuis longtemps je suis morte et n'existe plus qu'artificiellement, comme un cadavre que l'on habillerait et ferait mouvoir par des ressorts. - Pardonnez moi le lugubre de cette lettre, il y a de quoi vous donner trois fois le spleen. Je vous prie d'assurer de ma reconnaissance les braves et dignes cœurs vos amis, qui d'après votre exemple veulent bien éprouver quelque sympathie pour moi. C'est les larmes aux yeux que je remercie ces représentants hospitaliers de la Grande Bretagne. C'est à vous que je dois mon généreux ami. Si vous revenez me voir, je ne doute pas que vous me ferez le plus grand bien à mon cœur malade vous […] mes low spirits et […] de moi les affreux blue devils qui [me] tourmentent. - Le jeune […] est à Leipsick et me donne souvent de ses nouvelles, je n'entends pas parler de Van. je crois qu'il est à Gand le vaillant vient de temps en temps ; quand à M^{r}. D. il est toujours le même, de toute cette nomenclature je crois le Docteur L. le meilleur de mes amis. Peut-être suis je dans l'erreur ? En fait de déceptions, on apprend tous les joies et rien en ce genre ne saurait m'étonner. Adieu Dav je vous envoie un monstrueux shuffle-hand capable de vous briser les poignets d'un [?] enfant et moi vous […] et parlant bien souvent de vous.

(mardi 18 novembre) Manon

Briefe von Marie Pleyel an J. W. Davison
Brüssel, 19. Januar [1846], 26. März [1846], Montag, 3. August [1846]
Cote: NLA- 278 (24 A 26)

Bruxelles, Lundi 19 janvier. *[1846]*

Je suis charmée mon cher M^{r}. Davison d'apprendre que vous ne m'avez pas encore mise aux oubliettes, et que vous me conservez un amical souvenir. M^{r}. De Glimes que j'avais rencontré il y a quelques semaines m'avait dit qu'il viendrait me voir avant son départ pour l'Angleterre, et il était convenu que je lui donnerais une petite lettre pour vous. Mais il est parti sans venir, ni me le faire savoir, et c'est à la poste que je suis obligée de confier prosaïquement ces quelques lignes. Vous ne doutez pas que je ne sois reconnaissante de vos bonnes intentions à mon égard; Je viendrais avec plaisir à Londres ; mais je vous avoue franchement qu'il faudrait que mon

voyage en comptant la Capitale et les provinces me rapportait cent mille francs, sans quoi cela ne vaudrait pas la peine de me déranger. Connaissant l'interêt que vous voulez bien me porter et, ne doutant pas de la sincérité et de l'intelligence de vos conseils, je vous prierai de me faire savoir tout ce que vous pensez à ce sujet. Je crois que l'on pourrait dès à présent annoncer mon arrivée, si mes conditions paraissent trop élevées et que les choses ne s'arrangent pas, j'en serai quitte pour ne pas aller en Angleterre et nous n'en resterons pas moins les meilleurs amis du monde.

Mon intention n'est pas d'aller à Paris cet hiver, si vous y faites un tour, je serais heureuse de vous revoir et de causer longuement avec vous. Ayant vu dans votre Journal que vous aviez annoncé le Concert pour les pauvres d'Anvers, je vous envoie un bout d'article d'un Journal de Liège qui l'a tiré du *Précurseur* d'Anvers. Vous aurez vu dans la Belgique Musicale que la recette avait été de quatre mille francs, ce qui est énorme pour Anvers. Je peux vous dire que j'ai été écrasée sous les fleurs et que la violence des applaudissements m'a fait trembler.

Adieu et j'espère à revoir mon bon Dav. mille et mille amitiés de

M. P.

Bruxelles, 26 mars. *[1846]*

Mon cher M^{r}. Davison,

Je dois vous avouer que j'étais on ne peut plus étonnée tous ces temps ci de ne pas recevoir de vos nouvelles, et je les attendais chaque jour. Car, dans vos dernières lettres à M^{r}. Schott, il y a un mois, cinq semaines, je lisais „Dites à M^{me}. P. que je lui écrirai demain" ou bien „Dans une heure j'écris à la Tempête". Vous voyez donc bien que j'avais bien de m'étonner en vous voyant garder au silence si étonnant à mon égard, surtout après vos bonnes et aimables promesses de vous occuper de mes affaires à Londres.

Avant de pouvoir vous dire le jour précis de mon arrivée, je dois attendre la réponse des Beale, car remarquez mon bon Dav. que dans votre lettre vous ne me dites rien de décisif quant aux engagements pour Londres et les Provinces et il serait imprudent à moi d'arriver à l'aventure dans un pays qui m'est entièrement étranger et où toute affaire dit on est plus difficile qu'ailleurs. Aussitôt que j'aurai reçu la lettre que j'attends de M^{r}. Beale, je m'empresserai de vous en informer en vous disant à quel moment j'arrive et je vous prierai d'être assez bon pour me retenir un logement convenable chez de braves gens qui puissent parler un peu français, car j'aurai avec moi une femme de chambre et une demoiselle de compagnie qui ne savent pas un mot de votre langue. Je m'embarquerai probablement à Anvers, si mon Père m'accompagne, il ne pourra rester qu'une huitaine de jours avec moi. Le 4 avril, je donne un grand Concert à Anvers, et ne sais pas si j'en donnerai d'autres en Belgique avant mon départ. J'ai fait vos commissions à Schott, il va vous envoyer les journaux que vous demandez.

Maintenant je vous dis à revoir cher et [bon M^{r}.] Davison, et me recommandez à votre sincère et affectueuse amitié dont je ne me permettrais jamais de douter.

Je vous salue bien amicalement et vous donne la main.

M. Pleyel

Lundi 3 août. *[1846]*

Mon bon Dav.

Vous devez me trouver bien oublieuse, bien ingrate, bien mauvaise. Oui oui, mille fois oui en apparence mais cent mille et cent mille fois non en réalité. Je me suis arrêtée à Gand j'ai été un peu souffrante, à mon retour ici mon Père a été malade et n'est pas encore remis, tous les jours je voulais vous écrire, mais je ne voulais pas vous donner de mes nouvelles à la hâte. Donc ne m'en veuillez pas et avec votre intelligence et votre bonté accoutumées restez toujours mon bon, mon excellent Dav. Je trouve Bruxelles un véritable village. J'y éprouve des impatiences et des ennuis qui vous amuseraient bien malgré tout votre flegme. Arriverez vous bientôt ? Schott se fait traiter pour une fièvre qu'il a depuis quatre ans dit il et dont il n'a connaissance que depuis un mois.

Malheureusement il ne se porte pas bien depuis qu'on veut le guérir et du temps de la fièvre il avait une santé superbe. Je le vois de temps en temps mais pas comme autrefois. C'est toujours Schott. Donnez moi bien vite de vos nouvelles ma très chère victime et parlez moi des nôtres. Je reçois régulièrement votre bon Journal mais pourquoi m'en envoyez vous deux Exemplaires? Soyez assez bon pour remettre la petite lettre ci jointe à ma passion malheureuse et croyez moi toujours votre loyal et affectueux ami

Manon

Briefe von François-Joseph Fétis an die Berufungskommission des Brüsseler Konservatoriums[11]

Nach dem Rücktritt von Madame Lambert als Klavierprofessorin am Konservatorium in Brüssel, sieht sich Fétis gezwungen, das Amt neu zu besetzen bzw. über grundlegende Veränderungen nachzudenken. Er wendet sich an die commission und versucht, diese davon zu überzeugen, dass Marie Pleyel die geeignete Professorin für Klavier darstellt. Da diese nur unter bestimmten Voraussetzungen bereit ist, sich für das Amt zur Verfügung zu stellen, versucht Fétis ihre Forderungen bei der commission durchzusetzen und mit den finanziellen Mitteln des Konservatoriums in Einklang zu bringen.

11 Raspé, Paul: Marie Pleyel et la classe de piano pour demoiselles, in : Mélanges d'histoire du Conservatoire royal de Bruxelles. Conservatoire Royal de Bruxelles 2007, S. 73–132.

26 avril 1847

Mme Lambert, obligée de se fixer à Anvers pour des arrangemens [sic] de famille, m'a envoyé sa démission de professeur de piano de la classe des demoiselles au Conservatoire royal de musique.

Cette circonstance, prévue depuis plusieurs mois, avait fixé mon attention sur la nécessité d'opérer une réforme dans l'organisation des classe de piano destinées aux élèves de sexe féminin. L'enseignement de cet instrument offrant des moyens d'existence plus assurés que celui d'aucun autre, quinze seizièmes des demandes d'admission dans les classe du Conservatoire ont pour objet le piano, et les demandes sont très souvent appuyés par des fonctionnaires du gouvernement ou par des personnes haut placées dans la société ; en sorte que dans les quinze années écoulées depuis mon entrée à la direction de l'école, le nombre des élèves de piano, particulièrement chez les demoiselles, s'est progressivement augmenté en dépit de ma résistance, et que le tableau des personnes inscrites pour l'admission présente plus de huit cents refus.

Au Conservatoire de Paris, le nombre des élèves de sexe féminin pour le piano n'a jamais été plus élevé que vingt-quatre : il est de soixante-sept au Conservatoire de Bruxelles. C'est là incontestablement un abus qui ne peut disparaître qu'en prenant un parti décisif.

En réalité, si l'on examine combien de pianistes remarquables sont sortis des classe de femmes au Conservatoire de musique de Paris dans le demi-siècle écoulé depuis sa fondation, on en pourra citer deux ou trois : quelques autres sont devenus de bons professeurs, et le plus grand nombre est resté dans la médiocrité, ce qui semble indiquer qu'il manque à l'organisation physique des femmes l'énergie nécessaire pour tirer de l'instrument les effets dont il est susceptible. Or, le piano n'est pas dans la cathégorie [sic] du violon, du violoncelle et de la contrebasse qu'une école doit produite en masse pour les orchestres : tout talent de pianiste est individuel et doit être distingué. Il est donc indispensable de réduire le nombre des élèves et de n'admettre dans les classes de pianos de demoiselles que les organisations d'élite, ou du moins celles qui donnent des espérances.

Dans la persuasion où je suis à cet égard, j'ai l'honneur de vous proposer de supprimer les classes de piano de Mme Crabbe, de Mlle Dyckmans et de Mlle Russinger, afin de ne conserver comme répétiteur de cet instrument que Mlle Hanciau qui a fourni à la classe de Mme Lambert toutes ses bonnes élèves. Dix élèves seulement seraient admises dans la classe du professeur, dix dans celle du répétiteur, et jamais ce nombre ne pourrait être dépassé.

A l'égard de la place vacante du professeur, j'ai reçu des demandes de MM. Kufferath, Defiennes, Solvay, et de Mme Amelot. Ces artistes possèdent des talents estimables : M. Kufferath est non seulement un pianiste habile, mais un grand musicien et un compositeur de beaucoup de mérite ; mais on pourrait lui reprocher sa qualité d'étranger ; M. Defiennes a de l'exécution, mais il est médiocrement musicien ; M. Solvay est un des bons musiciens formés au Conservatoire, mais je pense qu'il

est trop jeune pour que l'enseignement d'une classe de demoiselles lui soit confié. D'ailleurs, il a été résolu précédemment que cette classe aurait une dame pour professeur. Bien que Mme Amelot possède un talent fort agréable, ce talent n'a pas eu assez d'éclat jusqu'ici pour que cette dame obtient la confiance des élèves et qu'elle ait l'autorité nécessaire.

Messieurs, si la position exceptionnelle qui a été faite à M. De Bériot n'était devenue un obstacle à la présence des talents de premier ordre parmi les professeurs du Conservatoire, parce qu'aucun d'eux ne voudra se trouver dans une position inférieure, je dirais que le talent admirable de Mme Pleyel et sa réputation européenne ne permettrait pas de songer à un autre artiste pour la place vacante ; car, aux avantages dont je viens de parler, cette dame ajoute celui d'être née Belge, et d'être sœur de M. le Professeur Moke. Mme Pleyel, instruite par moi qu'il n'y a pas d'espoir que le gouvernement élève à l'avenir un traitement de professeur à l'égal de celui de M. De Bériot, ne s'est pas mise sur les rangs pour la place vacante ; mais si, au moyen des places de répétiteur supprimées, on portait à deux mille francs le traitement de cette place, et si M. le Ministre de l'Intérieur prenait un arrêté portant qu'à l'avenir aucun traitement de professeur de première classe ne pourra dépasser cette somme, je pense que je pourrais décider Mme Pleyel à accepter cette proposition. Je n'ai pas besoin, je pense, d'insister sur l'avantage qu'il y aurait d'ajouter un si grand talent au corps enseignant du Conservatoire royal de musique.

Agréez, Messieurs, mes très humbles salutations.

Le Directeur du Conservatoire,

(s) Fétis.

21 février 1848

Messieurs,

Les demandes réitérées que vous avez adressées à Monsieur le Ministre de l'Intérieur, pour qu'il fût pourvu au remplacement du professeur de piano des demoiselles, vacant depuis près d'un an au Conservatoire royal de musique, et pour que le choix du gouvernement se fixât sur Mme Pleyel, aujourd'hui placée à la tête de tous les pianistes, et par les traditions classiques de son talent, et par les qualités personnelles de sa riche organisation, ces demandes, dis-je, m'ayant convaincu de votre désir de rehausser la gloire de l'école en y attachant une des plus grandes célébrités de l'époque actuelle, je crois devoir appeler votre attention sur les moyens propres à atteindre ce but sous le rapport du traitement qui serait accordé au nouveau professeur.

Des précédents d'exception ont été posés dans les cathégories [sic] de professeurs du Conservatoire, en faveur de M. Géraldy, pour le chant, et de M. De Bériot, pour le violon. L'importance de ces deux parties de l'art, le talent des artistes, et l'éclat

de leur réputation, vous ont décidé, Messieurs, à proposer au gouvernement de porter leur traitement annuel à la somme de quatre mille francs. Le modèle de la perfection et la tradition des grandes écoles a manqué jusqu'à ce jour au Conservatoire pour le piano, instrument dont l'importance est égale, à l'époque actuelle, à celle du chant et du violon. A l'égard du talent et de la renommée, personne n'est placé plus haut que Mme Pleyel : il est donc facile de comprendre qu'elle n'accepterait pas une position qui, par ses avantages, serait inférieure à celle des deux professeurs nommés précédemment : elle même me l'a déclaré. Si elle n'a pas fait de conditions, a-t-elle dit, c'est qu'elle n'a pas pensé qu'on voulût la placer dans une cathégorie [sic] inférieure. Elle ajoute que la position de fortune de M. De Bériot était assuré quand il a été nommé professeur au Conservatoire, et qu'il n'en est pas de même de la sienne.

Dans cette situation, je me suis attaché à rechercher les moyens de concilier les intérêts de l'artiste avec les ressources de l'école, sans recourir à de nouvelles demandes au gouvernement : je crois que ceux que je vais avoir l'honneur de vous proposer atteignent ce but.

1° Les derniers rapports des médecins sur la santé de M. Cavallini ne laissent plus aucun espoir de lui voir reprendre dans l'école les fonctions de maître d'études et de répétiteur d'harmonie. Depuis un an, j'ai dû prendre des mesure pour obvier aux inconvénients de son absence, en me chargeant de ce tout qui concerne l'organisation des cours, et en prenant dans mon cours de composition les élèves les plus avancés de M. Bosselet, pour faire place dans la classe de ce professeur aux élèves de M. Cavallini ; enfin, en confiant à M. Hals, surveillant, le soin de faire signer les feuilles des professeurs et répétiteurs, et de constater la présence des élèves dans les classes. M. Cavallini recevait annuellement quatorze cents francs de traitement comme maître d'études et comme répétiteur d'harmonie. J'ai l'honneur de vous proposer la suppression de ces places, en attribuant au premier surveillant (M. Hals), les fonctions ci-dessus indiquées, et en nommant le Sieur Poussart au poste de second surveillant et de concierge, dont le traitement figure au budget depuis le début de 1847, sans qu'il y ait eu de nomination.

2° Après le départ de M. Ferdinand Van den Heuvel, à la fin de 1846, je ne l'ai pas remplacé comme répétiteur de piano pour les hommes, et au mois d'avril 1847, j'ai supprimé deux classes de répétiteurs de piano des demoiselles, afin de réduire le nombre des élèves pour cet instrument à des proportions moins exagérées. Enfin, une maladie nerveuse ayant mis depuis longtemps M. Conwert, l'un des répétiteurs de la classe de M. Wéry, hors d'état de remplir ses fonctions, et la classe secondaire de ce répétiteur n'ayant jamais donné de résultat satisfaisant, je la supprimerai à la rentrée de Pâques prochain. Ces diverses suppressions de classes secondaires, qui n'aboutissaient qu'à multiplier les médiocrités, donnent pour résultat une économie de 800 francs.

3° Dans le budget des dépenses matérielles figurent l'entretien et le renouvellement des objets mobiliers pour quatre cents francs, bien que cet article ne soit jamais élevé à la moitié, et la lutherie pour la même somme, dont trois quarts à peine sont

employés depuis que les instruments d'orchestre sont en nombre suffisant. Il y a donc sur ces objets une économie d'environ trois cents francs.

Réunissant ces diverses sommes, je trouve :

1°	Traitement porté précédemment au budget pour la classe de piano des demoiselles	frs 1,500.
2°	Suppression de la place de maître d'études	frs 1,400.
3°	Suppression de quatre places de répétiteurs	frs 800.
4°	Economies sur le matériel	frs 300.
		frs. 4,000.

Je terminerai, Messieurs, par quelques considérations sur les traitemens [sic] exceptionnels qui peuvent rendre nécessaire la nomination de quelques grands artistes à certaines places de professeurs du Conservatoire royal de musique.

Le maximum des traitemens [sic] des professeurs a été fixé à 2,000 francs dans la dernière organisation du Conservatoire de Paris, et des artistes de grand nom, M. Herz, par exemple, ne sont portés qu'à 1,200 francs. Mais Paris est une ville d'immense ressource qui ne peut être comparée à aucune autre pour les artistes. Le titre de professeur au Conservatoire est ambitionné par ceux-ci, parce qu'il les recommande à la confiance publique, et c'est cette confiance qui les indemnise largement de la modicité de leurs émolumens [sic]. M. Zimmermann fait chez lui des cours de piano à raison de 40 francs par mois, pour deux leçons par semaine d'un quart d'heure chacune ; et il a ordinairement de soixante quinze à quatre vingt élèves inscrits pour ces cours. Rien qui ne ressemble à cela ne se peut trouver à Bruxelles.

Cependant il faut de grands modèles pour développer le talent des élèves. Ces modèles ne peuvent se rencontrer que chez les artistes d'un ordre très élevé qui, certains de trouver dans les grandes capitales des ressources proportionnées à leur mérite, ne consentiront pas à se fixer à Bruxelles si le Conservatoire ne leur offre, dans un traitement fixe assez élevé, une indemnité de la médiocrité des ressources du pays.

Il ne faut pas croire, au reste, que ces exceptions pourraient entrainer le gouvernement dans une augmentation considérable du subside accordé au Conservatoire ; car pour que l'exception ait lieu il faut non seulement que le talent soit exceptionnel, mais que sa spécialité soit de grande importance dans l'art, et l'on ne peut placer dans cette cathégorie [sic], que la composition, le chant, les instruments à archet et le piano. Quelle que soit l'habileté d'un artiste qui joue d'un instrument à vent, le petit nombre de ces instrumens [sic] dans l'orchestre, et le peu de sympathie qu'ils trouvent en général comme solistes, les classent nécessairement dans une cathégorie [sic] inférieure. Or, l'enseignement de la composition appartient au directeur du Conservatoire ; les traitemens [sic] du professeur de chant et de celui de perfectionnement pour le violon figurent depuis longtemps au budget ; celui de professeur de piano peut se trouver sans augmentation de dépense ; resterait donc seulement le

traitement du professeur de violoncelle à trouver, si l'on rencontrait dans un artiste toutes les qualités exceptionnelles qui peuvent donner lieu à l'exception. Je me livre en ce moment à une expérience qui, si elle répond à mes prévisions, donnera peut-être lieu au changement d'organisation d'une branche de l'enseignement, et mettre à votre disposition la plus grande partie de la somme nécessaire, le cas échéant.

D'après ces considérations, dont j'espère que vous reconnaîtrez la justesse, j'ai l'honneur de vous proposer, Messieurs, de demander à Monsieur le Ministre de l'Intérieur la nomination immédiate de Mme Pleyel en qualité de professeur de piano pour les demoiselles, aux appointemens [sic] de quatre mille francs. Il me paraît impossible de laisser plus longtemps cette branche de l'enseignement dans l'état de souffrance où elle se trouve, et d'exposer l'école à voir se disperser des élèves doués d'heureuses dispositions.

Veuillez agréer mes très humbles salutations.

Le Directeur du Conservatoire royal de musique

(s) Fétis.

10 avril 1848

Messieurs,

J'ai l'honneur de vous transmettre la réponse que je viens de recevoir de Madame Pleyel à la lettre que je lui ai écrite en lui communiquant copie de celle que j'ai reçue de vous, sous la date du 5 courant (n° 92).

Il résulte de cette réponse, que Mme Pleyel accepte la place de professeur au traitement de 3 000 francs, en raison de votre déclaration d'impossibilité de porter de traitement à quatre mille francs ; mais on comprend les motifs d'amour propre et de fortune qui lui font désirer qu'il lui soit laissé l'éventualité d'une augmentation pour l'avenir, ce qui, dans tous les cas, se bornerait à un mot que la Commission pourrait m'écrire, et qui ne serait qu'une promesse de proposition.

Je vous ferai remarquer, Messieurs, que cet arrangement n'est pas sans précédent, car ma nomination a été faite précisément dans ces conditions, c'est-à-dire, avec l'expectation d'une augmentation de traitement dans le cas d'augmentation des ressources de l'école, et cela, d'après les propositions de la Commission elle-même. […]

18 avril 1848

Messieurs,

Madame Pleyel, qui se trouve à Bruxelles depuis trois jours, et à qui j'ai communiqué votre lettre, vient de m'écrire que d'après votre refus de stipuler pour l'avenir, dans le cas d'augmentation des ressources du Conservatoire, le chiffre de 4 000 francs

attaché au traitement de professeur de piano pour les demoiselles, elle n'accepte pas la proposition de 3 000 francs pour le traitement actuel, et retire sa demande qu'elle avait faite à ma sollicitation.

En conséquence je demande que l'enseignement du piano pour les demoiselles soit purement et simplement supprimé dans le Conservatoire, afin de ne pas multiplier davantage le nombre de jeunes personnes sans talent qui nuisent à la réputation de l'école par leur médiocrité, et à l'existence des professeurs en donnant des leçons à 50 centimes et même à 25.

Agréez, Messieurs, mes très humbles salutations.

Le Directeur du Conservatoire

(s) Fétis.

Brief der Kommission an Marie Pleyel

[19 avril 1848?]

Madame,

Monsieur le Directeur du Conservatoire nous a rendu compte du dernier entretien qu'il a eu avec vous au sujet des négociations qui avaient été ouvertes dans le but d'obtenir votre adhésion à la proposition qui vous avait été faite d'accepter un traitement de 3 000 francs comme professeur de piano des demoiselles au Conservatoire de Bruxelles.

À la suite de cette communication, M. Hauman notre collègue a bien voulu nous dire qu'il pensait qu'une déclaration plus explicite de notre part pourrait lever les difficultés qui à votre point de vue vous empêchaient d'accepter cette offre. Nous aurons l'honneur de vous faire remarquer Madame que la fixation des traitements des professeurs de notre Conservatoire appartient à Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Dans l'état actuel de nos ressources financières il nous est impossible de faire à Monsieur le Ministre à votre sujet une autre proposition que celle dont il s'agit présentement ; mais si cette position venait à changer et si les services actuellement en souffrance étaient ultérieurement assurés d'une manière convenable nous n'hésiterions pas à proposer à Monsieur le Ministre de porter votre traitement au chiffre de 4 000 francs dans l'hypothèse où les traitements de MM. De Bériot de Géraldy seraient maintenus à ces taux. […]

Bildnachweis

Kolb Reeve (1995), S. 233

Dömling, Wolfgang: Berlioz. Hamburg: rowohlt Taschenbuch Verlag 1977, S. 45