



Liszts Boisselot-vleugel in Weimar

Van origineel naar kopie

Erich Tremmel, Viviana Sofronitsky, Paul McNulty

In de Liszt-stad Weimar werd in 2011 de tentoonstelling 'Liszt, Ein Europäer in Thüringen' gehouden. Bij wijze van dependance hiervan was in het slot een expositie ingericht onder de titel 'Kosmos Klavier'. Verspreid in dit groothertogelijk paleis stonden historische piano's uit de collectie van de Klassik Stiftung Weimar opgesteld. Deze instrumenten, van de Weense fortepiano tot en met een Érard, illustreerden de ontwikkelingsgang van de pianobouw zoals Liszt die heeft meegemaakt. Hoogtepunt op deze expositie was één instrument uit het bezit van Liszt: zijn Boisselot-vleugel. Deze is bewaard gebleven in Weimar, maar in onbespeelbare staat. Fortepianobouwer Paul McNulty maakte twee replica's van deze vleugel. Eén ervan stond op de tentoonstelling in Weimar. Paul McNulty, Viviana Sofronitsky en Erich Tremmel belichten in onderstaand driedelig artikel diverse aspecten van Liszts Boisselot.

1. Inleiding

Franz Liszt: de grootste pianovirtuoos aller tijden, vernieuwer van het pianospel, meester-componist, meester-docent – hoewel hij gedurende de laatste decennia enigszins 'uit de mode' was, vormen hij en zijn muziek het beginpunt van een nieuw modern tijdperk in de geschiedenis van het pianospel, het optreden voor publiek en de opvatting van muziek. Van groot belang zijn voor ons de nog bestaande instrumenten die hij gebruikte en koesterde. Dat geldt vooral voor een instrument dat hij niet slechts eenmalig bespeelde tijdens een concert of evenement, maar dat hij gedurende meer dan de helft van zijn leven in zijn bezit had en niet alleen gebruikte voor concerten, maar ook als 'werkpaard', om – soms zelfs dagelijks – aan te componeren.

Zo kan de Boisselot-vleugel opus 2800, eind 1846 of begin 1847 gebouwd in Marseille, en geconserveerd in Weimar, gelden als een bijzonder interessant gedenkteken voor de liefde die Liszt kon voelen voor een instrument, in dit geval het instrument waarop hij de laatste concerten van zijn grote tournee speelde, een tournee die uitmondde in een serie concerten in het gebied rond de Zwarte Zee, waarna de vleugel werd getransporteerd naar Weimar, waar Liszt van 1848 tot 1861 woonde en werkte als *Hof-Musikdirektor*. Het instrument werd geplaatst in zijn studio in de achtervleugel van de Altenburg en werd daarom zelden getoond aan bezoekers, die wel bijvoorbeeld één van de laatste Érard-vleugels, zij aan zij met de Broadwood-vleugel van Beethoven (tegenwoordig in Boedapest), konden bewonderen, of het enorme 'Piano-Orgue' van Érard en Alexandre, een combinatie van een twee-manualig harmonium en een vleugel (tegenwoordig in Wenen). Al deze instrumenten waren misschien meer bedoeld om te worden gezien dan gehoord (Liszt weigerde om op Beethovens vleugel te spelen); de Boisselot echter was meer dan een hulpmiddel voor het dagelijkse componeren: het was ook een aandenken aan zijn meest dierbare vrienden, Louis-Constantin Boisselot, die zijn zoon Franz noemde (met Liszt als peetvader), en Carolyne von Sayn-Wittgenstein, die Liszt voor het eerst ontmoette tijdens een van de laatste concerten in Kiev die hij speelde op deze Boisselot opus 2800.

Het instrument heeft vanaf het begin van zijn bestaan blootgestaan aan grote belasting. Eerst werd het per schip vervoerd van Marseille naar Odessa, vervolgens

reisde het rond door het tegenwoordige Oekraïne, en tenslotte werd het over land naar Weimar getransporteerd, waar Liszt het bleef gebruiken ondanks de reeds “versleten en nauwelijks bespeelbare” conditie. Na de dood van Liszt kreeg de vleugel aanvankelijk weinig aandacht. In het tegenwoordige ‘Lisztthaus’ in Weimar, zijn residentie tijdens de jaren waarin hij reisde tussen Rome, Boedapest en Weimar, was de ruimte beperkt, en in zijn werkkamer stonden een Bechstein-vleugel en een Ibach-piano (beide nog aanwezig). In diezelfde periode liet hij een Boisselot-piano opsturen naar zijn appartement in Rome. De Boisselot-vleugel opus 2800 bleef kennelijk achter in de studio in de Altenburg. Liszt, aan wie in de loop der jaren vele instrumenten werden geschonken, beschikte over een aantal adressen waar hij instrumenten onderbracht die te groot waren voor zijn kamers.¹ Of de Boisselot-vleugel nu te groot was om te worden vervoerd naar Liszts latere woning in Weimar, of dat het instrument te slecht functioneerde, in ieder geval bleef het na Liszts dood achter in Weimar en werd het niet samen met Beethovens Broadwood naar Boedapest gebracht.

Toen het Lisztthaus werd opengesteld voor publiek werd het instrument echter daar opgesteld, en diende het als onderstel voor een vitrinekast die speciaal gemaakt was naar model van en geplaatst op de klep. Deze thans verdwenen houten kast vergrootte het gewicht van de vleugel aanzienlijk en vormde zo een grote belasting voor de structuur, waardoor de boven- en zijkanten aanzienlijke schade opliepen.

Latere twintigste-eeuwse pogingen om de vleugel weer bespeelbaar te maken veroorzaakten nog meer schade. Terwijl het (Engelse) mechaniek zelf bewaard bleef, werden de hamerkoppen bekleed met modern vilt dat onder spanning stond. Het resultaat was dat deze toplaag het onderliggende originele vilt lostrok wanneer dit de spanning niet kon opvangen. Het belangrijkste structurele probleem van het instrument echter werd niet aangepakt omdat het niet kon worden opgelost: gewoonlijk bouwde Boisselot vleugels met een lengte van ongeveer 2,20 meter, maar de vleugels voor Liszt waren speciale verlengde modellen van 2,49 meter. De stemblokken en de stijfheid van de constructie werden bij deze vleugels niet verzwaard, zodat de aanmerkelijk grotere snaarspanning niet voldoende kon worden opgevangen, met als gevolg dat deze instrumenten de neiging hadden in elkaar te klappen. Met een dergelijke schade aan de structuur zou een instrument, ook na restauratie, nooit meer de oorspronkelijke snaarspanning aankunnen. Ondanks het feit dat het ver versleten ivoor van de Boisselot opus 2800 op vele jaren intensief gebruik wijst, zou het zelfs zo kunnen zijn dat het instrument reeds tijdens Liszts leven is bezweken, maar net zo min als tegenwoordig kon men het destijds herstellen zonder in feite een nieuw instrument binnen de oude kast te bouwen, waarbij vitale delen van de originele constructie verloren zouden gaan. Zo is men tot de beslissing gekomen het originele instrument te conserveren zonder enige wijzigingen, en tegelijkertijd een bespeelbare kopie te vervaardigen waarmee de muzikale eigenschappen van Boisselots ‘Liszt-vleugel’ konden worden verkend. Op deze manier zou enerzijds de erfenis van Liszt bewaard blijven, en kon anderzijds de klank van een van Liszts meest geliefde instrumenten worden herontdekt.

ET

2. Liszts relatie tot Boisselot, de Iberische concertreis

De eerste ontmoeting tussen de families Liszt en Boisselot vond plaats in de lente van 1826, toen de jonge Liszt concerteerde in Marseille, en Jean-Louis Boisselot optrad als tussenpersoon voor Érard en instrumenten leverde. Nadien verkocht Boisselot Liszt-portretten, en publiceerde hij diens *Études pour le piano-forte, en quarante-huit exercices*.



1. Het originele naambord en klavier van Liszts Boisselot-vleugel nr. 2800. Klassik Stiftung Weimar.

In 1830 begon Boisselot met het bouwen van piano's, met behulp van ingehuurd krachten uit Engeland en Duitsland, en al snel bereikte hij een hoog niveau.

In juli 1844 begon Liszt aan een concerttournee in Zuid-Frankrijk, die werd voortgezet in Spanje en Portugal en in april 1845 eindigde in Marseille. Gedurende de tournee over het Iberische schiereiland werd Liszt begeleid door Louis-Constantin Boisselot en zijn piano's.

De aankomst van de grootste virtuoos van die dagen was een gebeurtenis in Marseille. De vier belangrijkste concerten van Liszt (op 25 en 26 juli en op 2 en 6 augustus 1844) waren voorpaginanieuws.

Op 12 januari 1842 vertrokken zij naar Lissabon. Om de Portugese grens over te kunnen steken was de interventie van de Oostenrijkse ambassadeur bij de Portugese minister van Financiën nodig: de invoerrechten voor de vleugel waren zeer hoog. Er werd een decreet opgesteld dat verklaarde dat ieder voorwerp dat nodig was voor Maestro Liszt zonder kosten in het koninkrijk kon worden in- of uitgevoerd.



2. Liszts originele Boisselot, ter observatie in ontstelde vorm in Paul McNulty's werkplaats.

Tijdens een koninklijk concert speelde Liszt voor koningin Maria II van Braganza, die hem de titel 'Ridder in de orde van Christus' verleende en hem een gouden snuif-tabaksdoos, bezet met diamanten, schonk. De pers sprak van de "indrukwekkendste gebeurtenis die ooit in Portugal plaatsvond". Aan het eind van de tournee werd Liszts Boisselot-vleugel geschonken aan koningin Maria II. Dit instrument bevindt zich nog steeds in Lissabon, en werd onlangs gerestaureerd. Tijdens het *live* via de televisie uitgezonden inwijdingsconcert in het Koninklijk Paleis te Lissabon, in aanwezigheid van de verzamelde hoogwaardigheidsbekleders en sponsors van de restauratie, zeeg het instrument ineen onder de druk van de snaren, en scheurde het stemblok van de vleugel doormidden.

Liszt en Boisselot keerden op 21 april 1845 terug in Marseille, na een lange tournee met concerten in Madrid, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Lissabon, Malaga, Granada, Valencia en Barcelona. Tijdens deze tournee gebruikte Liszt de Boisselot slechts in de steden met een haven. In steden die niet per boot bereikbaar waren, zoals Madrid en Córdoba, moest hij lokale instrumenten gebruiken.

Volgens de verslagen in de pers was het welkom dat hem in Marseille te beurt viel een ware triomf voor Liszt, maar ook voor Boisselot en zijn werkplaats; er werden zelfs speciale munten geslagen ter ere van de virtuoos. In *Le Minestrel* van 18 mei 1845 verscheen de volgende 'causerie musicale':

"Vermoeid van zoveel koninklijk gezelschap neemt F. Liszt de eerste boot die beschikbaar is, laadt zijn enorme vleugel in en roept naar de stuurman: "Naar Marseille, de fabriek van Boisselot"



3. Paul McNulty's kopie van Liszts Boisselot.

*... & co!" Daar aangekomen treft men vier grote tafels aan, die in de vorm van een parallellogram zijn geplaatst op de grote binnenplaats waar de ateliers van Boisselot op uitkijken. Een honderdtal arbeiders neemt onder leiding van de zoon van Boisselot plaats aan het drietal minder belangrijke tafels, terwijl F. Liszt en de directeur van de fabriek plechtig plaatsnemen aan de vierde tafel, aan welke ook de belangrijkste vertegenwoordigers van de plaatselijke pers, de kunsten, de industrie en het muziekonderwijs gezeten zijn. [...] Tenslotte gaat F. Liszt, de keizer van de feestelijkheden, de tafels langs; zo naast zijn rijtuig lijkt hij wel wat op de god Bacchus; hij drinkt met de arbeiders, overstelpt hen met vriendelijke woorden, bedankt hen met vele handdrukken en rent daarna naar de piano, en speelt met een wilde furie, op de toppen van zijn inspiratie, *La Somnambule* en *La Cachucha*. [...] De mensen nemen de beroemde pianist op de armen, en dragen hem zo in triomf door de stad."*

VS

3. Het bouwen van een Boisselot

Zich dankzij de recente gebeurtenissen in Lissabon (zie hiervoor) terdege realiserend welke risico's er vastzitten aan een restauratie, gaven de autoriteiten in Weimar er de voorkeur aan bij mij een replica te bestellen van de Boisselot-vleugel nr. 2800: het instrument dat naar Odessa was verscheept voor Liszts tournee van 1847 door Oekraïne en Turkije. In een brief aan Boisselot uit 1860 prijst Liszt nr. 2800 in gloedvolle bewoordingen: "Een dagelijkse makker in mijn strijd met de muziek van verleden, heden en toekomst... Ik heb inmiddels bijna door de toetsen heen gespeeld, maar ik houd van hem, en zal nooit van hem scheiden."² Sindsdien heeft nr. 2800 het zwaar te verduren gehad, vooral door de restauratiewerkzaamheden van vijftig jaar geleden, en door de onzorgvuldige opslag gedurende de DDR-tijd.

De gecompliceerde bouw van nr. 2800 laat zien dat Boisselot er gedurende de jaren 1840 voor koos om de ijzeren framebalken onder de zangbodem te verbergen, terwijl hij deze in de periode ervoor nog boven de zangbodem monteerde. Daarbij moest hij diepe inkepingen in de kam maken, die van nadelige invloed zijn op de klank van de aangrenzende tonen. Uit aversie tegen dit akoestische effect ging Boisselot er toe over om, naar analogie van de Weense fortepiano's, zogenaamde *Blindchöre* te maken: dit zijn extra snaarkoren die niet worden aangeslagen, maar die tot doel hebben om een egaal klankverloop te bewerkstelligen. Hij voegde zelfs een driesnarig koor toe voor een niet bestaande bes⁵, teneinde de a⁵ beter te laten zingen.

De besnaring van vleugel nr. 2800 is buitengewoon zorgvuldig uitgevoerd. In 1847 waren pianosnaren niet langer van ijzer, maar van Engels Webster-staal, dat nog steeds wordt geproduceerd en dat voor dit project door de originele fabriek volgens de oorspronkelijke specificaties kon worden geleverd. Op een gegeven moment zijn de hamerkoppen van nr. 2800 opnieuw bevil, waarbij de oorspronkelijke dubbele laag van 5 mm werd vervangen voor een dikke laag. Ik kreeg de gelegenheid Christopher Clarkes Boisselot uit dezelfde periode te onderzoeken, een instrument dat de originele hamerkoppen nog heeft, en heb mijn hamerkoppen gekopieerd naar dit voorbeeld, waarbij ik ook dankbaar gebruik kon maken van de gedetailleerde foto's die hij zo vriendelijk was mij te verstrekken. De hamers bestaan uit een kern van cederhout, die bedekt wordt met twee lagen ossen- of paardenleer (ik heb koeienleer gebruikt), plus een laag hertenleer en twee lagen vilt, waarvan de buitenste de zachtste is. In het hoge register is het aantal lagen beperkt tot drie. Het vilt dat ik heb gebruikt komt van de Würzen Filzfabrik; de binnenste laag werd speciaal gefabriceerd, omdat die te zacht is voor moderne hamerkoppen, hoewel de buitenste laag nóg zachter is; voor die buitenste

laag gebruikte ik een ander type Würzen-vilt, namelijk het vilt dat wordt gebruikt aan het eind van de toets van staande piano's, van een gemiddelde dichtheid, en verkrijgbaar in verschillende diktes – ik koos voor 5,5 mm, en maakte dat iets dunner. Christopher Clarke was zo vriendelijk zijn prachtige replica van een beviltingsmachine beschikbaar te stellen, waarmee lagen vilt onder druk op de hamerkop kunnen worden aangebracht, een druk die kan worden ingesteld door middel van gewichten die aan een sterk koord van darm worden opgehangen. Het bevilten van deze hamerkoppen vergt drie weken tijd, en het was niet mogelijk zo lang van de werkplaats van Clarke gebruik te maken, maar het lukte mij ook thuis door het vilt tegen een personenweegschaal te drukken. De taps toelopende uiteinden van de lagen vilt worden van bovenaf afgesneden, en door het wigje materiaal slechts gedeeltelijk weg te snijden voordat de laag wordt aangebracht ontstaat een flapje; dit flapje biedt houvast aan klemveren waarmee het vilt kan worden vastgehouden als er de druk van 23 kilo op wordt uitgeoefend, waarmee ik de lagen vilt heb vastgezet. Wat de constructie betreft is het dempingsmechanisme in feite modern, alleen zijn alle dempers voorzien van vlak vilt (dus geen wigjes die tussen de snaren vallen, red.). De demping kan eerder 'etherisch' dan precies worden genoemd.

Het eindresultaat is een beest van een vleugel in vergelijking met de Pleyel uit 1830 die ik ook bouw. Toch heeft de klank een doorzichtigheid en een kleurenrijkdom die je niet vindt bij moderne instrumenten. Ondanks de relatief zware hamers van Boisselot behoudt het Engelse mechaniek zijn lichtheid, doordat zowel de hamerkoppen als de hamerstelen van cederhout zijn gemaakt.

Op de tentoonstelling in Weimar bevond zich een prachtige originele Érard uit 1845, geplaatst in de zaal naast die waarin mijn Boisselot-kopie stond. De vergelijking van deze twee instrumenten doet denken aan "aunt calling to aunt, like mastodons bellowing across a primeval swamp" (P.G. Wodehouse). De Érard is ronder en voller van toon dan de Boisselot, maar niet zo helder en kleurrijk. De Boisselot is zeer rijk van toon, in aanmerking genomen dat zijn snaren even dik zijn als die van een moderne vleugel, hoewel iets korter.

PMcN

De musicoloog dr. Erich Tremmel is als docent werkzaam in Weimar aan de Hochschule Franz Liszt. Met Gert-Dieter Ulferts stelde hij in 2011 de catalogus Kosmos Klavier samen.

Viviana Sofronitsky studeerde piano aan het Moskause Conservatorium. Aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag specialiseerde zij zich in de uitvoeringspraktijk op klavecimbel en fortepiano. Zij behaalde prijzen op diverse concoursen en heeft zich in Praag gevestigd, van waaruit zij rondreist met haar fortepiano's. www.sofronitsky.com.

Paul McNulty raakte geïnteresseerd in instrumentbouw na zijn muziekstudie aan het Peabody Conservatory in Baltimore. Hij studeerde pianotechniek in Boston. Na enkele jaren in Amsterdam een werkplaats te hebben gehad verhuisde hij in 1995 naar de Tsjechische Republiek. Hij bouwde meer dan 150 fortepiano's naar Stein, Walter, Hofmann, Graf en Pleyel, die te horen zijn op vele opnamen en in het bezit zijn van bekende musici en toonaangevende muziekinstituten. www.fortepiano.eu.

Nederlandse vertaling Bert Mooiman.

Noten:

- ¹ Zie het artikel van Christo Lelie elders in dit blad (noot redactie).
- ² Voor een groter citaat uit deze brief, zie pagina 108-109 (noot redactie).
- ³ Dit is in verband met de eigenschappen van de Webster-staalsnaren uit de jaren 1840, die niettemin veel sterker zijn dan de ijzeren snaren uit de jaren 1830 en eerder.