

## Alphonse Maily (1833-1918)

### Élévation

Vox Humana 34<sup>e</sup> Jaargang nr. 3 – volume 135 – juli 2023

Tommy van Doorn

#### **Biografische schets**

Alphonse Maily zag het levenslicht te Brussel op 27 november 1833. Muziek zat in zijn genen: zijn vader was kapelmeester van de Begijnhofkerk in de stad en werkzaam als cellist. Al in 1845 ging hij naar het Koninklijk Conservatorium van Brussel. Hij studeerde er onder meer solfège, harmonie, compositie en orkestratie; zijn hoofdinstrumenten waren piano en orgel. Hij bleek een uitstekende en snelle partituurlezer te zijn. Hij ging aan de slag als pianobegeleider in de Muntchouwburg, waar hij dit talent optimaal kon benutten. Van 1848 tot 1869 was hij organist van de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Finisterraekerk in Brussel. Later werd hij er organist van de Karmelietenkerk.

Hij maakte naam als concertorganist en pianist, en er volgde een internationaal succesvolle carrière. In 1858 gaf hij in Parijs een orgelconcert. Niemand minder dan Hector Berlioz omschreef hem als "*L'un des plus savants virtuoses que l'art moderne du grand orgue ait des produits*". Hij maakte diverse concertreizen

en speelde nieuwe orgels in. Met deze faam kwamen invloedrijke posities. In 1861 startte hij als pianodocent aan het Brusselse Conservatorium; in 1869 werd hij er orgeldocent. In die hoedanigheid volgde hij zijn orgelleraar Jacques-Nicolas Lemmens op – de gevierde Belgische organist die een belangrijke aanzet gaf tot de Frans-Romantische orgelkunst. Het was immers Lemmens die in Parijs organisten als Franck kennis had laten maken met de pedaaltechniek die nodig was voor het spelen van Bachwerken. Lemmens werd een lichtend voorbeeld voor de nieuwe Frans-Romantische orgelschool en leidde grootheden als Widor en Guilmant op; Maily ging als organist, componist en docent verder op de door zijn voorganger ingeslagen weg. Hij schreef vele orgel- en harmoniumwerken die stilistisch in het verlengde liggen van Lemmens. De waardering tussen Lemmens en Maily was wederzijds: Lemmens droeg bijvoorbeeld zijn virtuoze harmoniumcompositie *Walpurgisnacht* aan Maily op.



2. Walpurgisnacht  
pour orgue-Mustel,  
dédié à M. Alphonse Maily.

Animato.

Baryton. ③  
⑤

Harpe éolienne. ③  
Double expression.

Maily was niet alleen als componist en concorderend musicus actief. Hij werd ook een gezocht adviseur in de orgelbouw: hij was onder meer betrokken bij de bouw van het Cavallé-Coll-orgel in het Brussels Conservatorium, dat in 1880 opgeleverd werd. Tot op hoge leeftijd bleef Maily concorderen. Het leverde hem enkele eervolle onderscheidingen op; zo werd hij benoemd tot "*Premier organiste de sa Majesté le Roi des Belges*". Hij stierf op 10 januari 1918 op 84-jarige leeftijd in de Brusselse gemeente Elsene.

### Elévation

Bij de *Elévation* van Maily (gepubliceerd in het – aan Maily opgedragen – derde deel van Joseph Jouberts omvangrijke verzameling *Maîtres contemporains de l'orgue*) springen twee compositietechnieken in het oog: imitatie van twee stemmen en het zogenaamde orgelpunt. Om met het laatste te beginnen: bij een orgelpunt klinkt ergens in het stemmenweefsel een (zeer) lang aangehouden toon. Doordat de toon alsmar doorklinkt en de andere stemmen daarboven, of daar omheen hun eigen weg gaan, kan dit voor zeer spannende muziek zorgen. Je treft het vaak aan richting het einde van een compositie. Maar je hoort het ook in meer vredige muziek waarin het juist voor rust en stabiliteit zorgt – denk aan pastorales. De term 'orgelpunt' refereert aan het orgel, waar je op het pedaal lang een toets ingedrukt kunt houden terwijl er op de manualen van alles gebeurt.

In de compositie van Maily liggen een aantal orgelpunten in de baspartij. De onderstem laat gedurende vele maten een lang aangehouden, overgebonden toon horen. Dit zorgt ervoor dat de harmonie steeds op zijn plek gehouden wordt, hoewel de stemmen daarboven misschien andere plannen hebben. Bekijk de partituur maar eens: pas in het derde systeem wordt de basnoot G veranderd naar een Fis. Maar iets verderop, in de laatste twee maten voor de tweede bladzijde, zien we het orgelpunt op G alweer terugkeren. Ook tegen het einde van de compositie klinkt een lang orgelpunt.

We zien orgelpunten niet alleen in de bas, maar ook in de onderstem van de rechterhand – de alt, zo je wilt – klinken vaak lang aangehouden tonen. Niet zo lang als in de bas, maar toch ook orgelpunten die de harmonie evenwel wat meer sturen. De eerste vier maten laten een orgelpunt op de noot B horen, dat samen met het orgelpunt G in de bas een grote tertsvormt. Na vier maten B klinkt vier maten C, daarna weer vijf maten B. Enzovoort... Het is nuttig om de partituur eens door te lopen en alleen de bas en de altstem te spelen, waarmee je dus veelzijdig die orgelpunten hoort. Je hoort dan ook de momenten waarop de orgelpunten veranderen en er meer spanning in de harmonie komt. Voegen we de overige, meer melodisch bewegende stemmen daarbij toe, dan horen we nog meer momenten van spanning wanneer de stemmen 'botsen' met de lang aangehouden tonen. Maar de ontspanning is des te groter als alles weer in harmonie samenklinkt met het orgelpunt. Voor een *élévation*, een compositie die normaal een zekere mate van plechtigheid in zich heeft, is het een effectief middel om een gesloten en hechte klankwereld te creëren. Probeer bewust te worden van die spanning en ontspanning – dat een noot lang blijft liggen betekent zelden dat er niets gebeurt! Als je op een harmonium speelt en je kunt dynamiek

maken in de klank, dan is het nuttig om bij het spelen je gehoor eens te focussen op die orgelpunten, de dynamiek daarin en welke richting een veranderende klankintensiteit kan geven. Maak een crescendo in de loop van zo'n lang aangehouden toon en speel toe naar het moment wanneer bijvoorbeeld de toon verandert, of de dissonantie een hoogtepunt bereikt. Dat maakt de muziek veel spannender dan wanneer alles op één klankniveau blijft klinken. We kunnen wat dat betreft ook eens de oren te luister leggen bij blazers, zangers of strijkers. Wat kunnen – en vooral – wat dóen ze allemaal met een lang klinkende noot? Zelden zal de intentie 'statisch, spanningsloos en saai' zijn. Het harmonium, dat er juist voor is gemaakt om dynamisch te kunnen zijn in lange tonen, kan zich hier optimaal profileren.

Als tweede prominente compositietechniek zien we de imitatie. De bovenstemmen van beide handen – de tenor en sopraan, om het in de termen van een koorpartituur te houden – imiteren elkaar. De sopraan zingt voor, de tenor doet het een maat later een octaaf lager na. Mailly gebruikt een eenvoudig melodisch thema van twee maten. Dit klinkt in maat 3 nogmaals, maar dan met een subtiele verandering door het invoeren van achtste noten op de vierde tel. In maat 9 herhaalt hij het thema nog eens, maar nu heeft hij tel drie en vier veranderd in een motiefje van achtste noten. In maat 11 is het hele thema veranderd in achtste noten. Het is een proces dat vaker in negentiende-eeuwse muziek wordt toegepast (Franck was er ook een liefhebber van); je neemt een eenvoudig thema en bij herhaling verander je steeds een klein stukje waardoor het nét anders wordt. De tenorstem herhaalt alle veranderingen van het primaire melodische gegeven braaf. Halverwege het derde systeem maakt Mailly wat harmonische uitstapjes om aan het einde van de eerste bladzijde weer op een G uit te komen. We gaan nu echter in mineur verder. Hetzelfde procedé als eerder volgt; kleine wijzigingen van het thema die geïnitieerd worden door de sopraan, worden door de tenor geïmiteerd. Al snel bewegen we weer terug richting majeur, maar Mailly blijft toch nog even 'spelen' met andere toonaarden. In het tweede en derde systeem van de tweede bladzijde zien we nog wat mollen voor komen – daarna kruisen. Mailly gaat de textuur wat openbreken door zich langzaam los te maken van de orgelpunten. Bij het *a Tempo* in het derde systeem op de tweede bladzijde is er zelfs een moment van eenstemmigheid. Het orgelpunt doet nog even een poging, maar geeft in de laatste vijf maten toch op. We zijn als het ware 'bevrijd' van de lange tonen die alles op zijn plek houden. Er is nog wel een imitatie, maar nu zingt de tenor voor en imiteert de sopraan. In het laatste systeem initieert de tenor een melodie die begint op een B – twee tellen later imiteert de sopraan een octaaf hoger. Een eenstemmig slot van twee maten – met nog een smakelijke Cis net voor het eind – leidt naar het slotakkoord.

Met eenvoudige middelen maakt Mailly een samenhangend stuk dat hier en daar toch wat verrassingen biedt. Hij maakt effectief gebruik van de spanning die een orgelpunt kan bieden en de contrastwerking wanneer die techniek losgelaten wordt. De imitaties en subtiele aanpassingen van melodisch materiaal zorgen voor een logische eenheid tussen de stemmen en de muzikale ingrediënten.