



k
u
b
n

HANS ERICH APOSTEL

k
o
k
s
c
h
k
a

KUBINIANA 10 piano pieces

60 SCHEMEN after drawings by A. Kubin

10 VARIATIONEN after drawings by O. Kokoschka

THÉRÈSE MALENGREAU PIANO

APOSTEL, HANS ERICH (1901–72)

ZEHN VARIATIONEN ÜBER EIN EIGENES THEMA

für Piano-Solo, Op.1 (1928) *(Manuscript)* WORLD PREMIÈRE RECORDING 23'54

(nach der Mappe „Variationen über ein Thema“ von O. Kokoschka)

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Thema. <i>Andantino</i> | 1'28 |
| 2 | Variation I. <i>Un poco mosso</i> – ... | 2'33 |
| 3 | Variation II. <i>Andante semplice</i> | 2'06 |
| 4 | Variation III. <i>Vivace giocoso e lesto</i> – ... | 1'12 |
| 5 | Variation IV. <i>Moderato, sostenuto e dolce</i> – ... | 3'15 |
| 6 | Variation V. <i>Marcia grave e tragico</i> | 4'26 |
| 7 | Variation VI. <i>Vivace</i> | 1'05 |
| 8 | Variation VII. <i>Allegro furioso</i> | 1'00 |
| 9 | Variation VIII. <i>Allegro con fuoco</i> – ... | 2'05 |
| 10 | Variation IX. <i>Andante sostenuto</i> | 2'43 |
| 11 | Variation X. <i>Vivace furioso</i> – ... | 1'39 |

KUBINIANA, ZEHN KLAVIERSTÜCKE, Op.13 (1945) *(Universal Edition)* 15'10

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 12 | 1. <i>Lento assai</i> – ... | 2'23 |
| 13 | 2. <i>Marcia moderato</i> | 1'07 |
| 14 | 3. <i>Allegretto</i> | 0'35 |
| 15 | 4. <i>Grave</i> – ... | 1'31 |
| 16 | 5. <i>Andante molto</i> – ... | 1'02 |

17	6. <i>Tempo di Marcia</i>	0'53
18	7. <i>Allegro molto</i>	1'00
19	8. <i>Lento</i>	2'29
20	9. <i>Moderato – ...</i>	1'41
21	10. <i>Andante molto</i>	2'02

SECHZIG SCHEMEN NACH ZEICHNUNGEN VON ALFRED KUBIN (Abenteuer einer Notenfeder)

Op. 13a (1948–49) *(Manuscript)* WORLD PREMIÈRE RECORDING 31'13

22	1. <i>Lento</i> · 2. <i>Lento</i> · 3. <i>Maestoso</i>	
	4. <i>Andante molto</i> – <i>Allegro</i> · 5. <i>Marcia</i> · 6. <i>Andante</i>	3'33
23	7. <i>Moderato</i> · 8. <i>Marcia moderato</i> · 9. <i>Allegro moderato</i>	
	10. <i>Marcia vivace</i> · 11. <i>Moderato</i> · 12. <i>Allegro – Andante molto</i>	
	13. <i>Lento, molto espressivo e dolce</i>	3'11
24	14. <i>Mäßig</i> · 15. <i>Behäbiges Marschzeitmaß</i> ·	
	16. <i>Grave, misterioso</i> · 17. <i>Marcia</i> · 18. <i>Allegro moderato</i>	
	19. <i>Lento</i> · 20. <i>Bewegt</i> · 21. <i>Lento</i>	4'29
25	22. <i>Andante comodo</i> · 23. <i>Langsam</i> · 24. <i>Allegro moderato</i>	
	25. <i>Allegro moderato</i> · 26. <i>Lento</i> · 27. <i>Sehr rhythmisch</i>	
	28. <i>Allegro moderato</i>	4'08
26	29. <i>Andante molto</i> · 30. <i>Moderato</i> · 31. <i>Andante</i> · 32. <i>Lento</i>	
	33. <i>Moderato</i> · 34. <i>Moderato</i> · 35. <i>Breit</i> · 36. <i>Valse lente</i>	4'04
27	37. <i>Moderato</i> · 38. <i>Adagio misterioso</i> · 39. <i>Andante</i>	
	40. <i>Moderato</i> · 41. [] · 42. <i>Allegro moderato</i> · 43. <i>Vivo</i>	3'35

28	44. <i>Molto lento</i> · 45. <i>Vivace</i> · 46. <i>Marcia</i> 47. <i>Moderato</i> · 48. <i>Vivace</i> · 49. <i>Andante</i>	2'02
29	50. <i>Moderato</i> · 51. <i>Andante</i> · 52. <i>Tempo di Menuetto</i> 53. <i>Moderato</i>	1'27
30	54. <i>Andante</i> · 55. [] · 56. <i>Marcia</i> · 57. <i>Maestoso</i> 58. <i>Tempo di marcia</i> · 59. <i>Allegro vivace</i> · 60. <i>Lento</i>	4'27
		TT: 71'17

THÉRÈSE MALENGREAU *piano*

A rising from my interest in the relationship between music, the visual arts and literature – and also from my fortuitous discovery of two unpublished scores and their preparatory sketches in Swiss and Viennese archives – this disc includes three piano works by Hans Erich Apostel, all inspired by artwork by Kokoschka and Kubin. It also contributes to our knowledge of Apostel's music, which was relegated to the status of 'degenerate art' by the Nazi régime and has remained a rarity in performance, and allows us new insight into the numerous exchanges between composers and artists in other disciplines during the first decades of the twentieth century – in Vienna, Munich, Berlin and Dresden, in the context of movements such as *Die Brücke* and *Der Blaue Reiter*, the arts magazine *Der Sturm* or the Vienna Workshop.

Hans Erich Apostel was born in Karlsruhe in 1901 and died in Vienna in 1972. He was a pupil of Arnold Schoenberg from 1921 onwards, and his name is also linked to Alban Berg, with whom he commenced studies in 1925, and of whose operas he prepared a revised edition for Universal.

During the summer of 1920, Oskar Kokoschka was present at concerts at the home of the Viennese art historian Karl Swoboda. In twenty chalk drawings, the painter captured the reactions of two women in the audience, above all those of Kamilla Swoboda. In 1921 ten drawings were chosen, reproduced in phototype and issued by the Viennese publisher Richard Lányi in a portfolio entitled *Variationen über ein Thema*.

Seven years later, in 1928, Hans Erich Apostel completed his ***Zehn Variationen über ein eigenes Thema*** (*nach der Mappe «Variationen über ein Thema» von O. Kokoschka*), dedicated them to the painter, and sent them to him. No evidence of an actual performance has come to light although, in a letter to the composer from 1929, Kokoschka thanked him for the score and assured him that the work 'had received well-deserved applause'.

For his *Variationen über ein Thema*, Kokoschka chose an unusual title for a piece of visual art, one that refers to a common genre within classical music. The allusion to the world of musical composition is not in itself surprising, as he was attempting to

represent a musical experience. His representation, one of the earliest in the history of art that focuses on the listener rather than the performer, takes as its theme the portrait of women listening to a concert, and alludes to the art of variation on two levels: expressive fluctuations in the music that is being heard, and psychological fluctuations in the person who is in the grip of this musical experience. This shows that Kokoschka came within the scope of the contemporary conceptions as stated by Kandinsky, according to which art should become spiritual: music, being non-representative, is one way of reaching this ideal.

Apostel's cycle of *Zehn Variationen über ein eigenes Thema* is undeniably a work that the composer regarded as significant, because he gave it the opus number 1 in his catalogue of works, having destroyed many of his earliest compositions. By 1928 he must have been aware of the advances in the dodecaphonic system developed by Schoenberg, but in these variations he displays a style rooted in the tonal language of Viennese Classicism and the classical forms. Nonetheless, the heightened expression is that of the expressionist style, which leads him to adopt an exaggerated form of the Viennese idiom and to play with tonality and the expressivity of varying degrees of dissonance. A dodecaphonic series with many transformations appears only at a secondary formal level, in variation 3. On the other hand, the chromatic scale – which Apostel later proposed as an example of a series devoid of interest because its intervals were all the same – is used extensively. It underpins not only linear melodic progressions of details but also progressions on a higher, hierarchical level, sometimes separate, sometimes gathered together, and also harmonic tensions and evolutions between isolated passages within the same variation. In the theme, which has the feel of a naïve popular piece, chromatic tensions leading from one harmonic pillar to the next – and dominating the central episode – animate the ternary (Lied) form with the unusual profile $A^1-A^2-B-A^2$: the A section is a binary form in which A^1 ends on a half-cadence and A^2 is a reprise ending on a perfect cadence.

The pervasiveness of chromatic lines is coupled with an often persistent rhythmic

characterization and with writing that is frequently polyphonic, experimenting with the way the registers of the piano are used and creating groups of lines, of varying degrees of dissonance and density determined by the doublings of various intervals, sometimes superimposed: seconds, thirds, fourths, fifths, sevenths and octaves.

Apostel was proud of having an active and deep-rooted relationship with the world of visual arts: he made it clear that he owed the idea for his Op. 1 Variations to his knowledge of Kokoschka's illustrations; he also acknowledged that he had learned how to see from the painters Hosch and Rederer, had been helped by his exchanges with Kubin and Nolde, not to mention the inspiration he drew from Böckl, Wotruba, Haerdtl and Holzmeister. In a period that was rich in forward-looking experiments in the world of visual arts, the Bauhaus courses and Paul Klee's notebooks in particular were bursting with attempts to combine things – the polyphony of colours, textures and assorted geometrical devices.

The relationship between Apostel and visual artists may seem unlikely for a composer who followed Hanslick's example in being a fervent champion of absolute music, subscribing to the theory of eternal beauty governed by order and logic. But the surprise fades when we remember how much emphasis he placed on the formal aspect of his chosen works of art, while excluding all reference to their subject matter. In terms of the visual analogies to which he had recourse when describing his creative process, Apostel often insisted that it was important, indeed necessary to sketch out, like an architect, a plan of a musical work, like a 'cardiogram' of the future composition. More specifically, he said that the realization of this image is accomplished not only through the pitches and note values but also through indications of dynamics and articulation.

Careful observation of Kokoschka's ten phototypes reveals a whole range of nuances, from grey to black, more or less dense groupings of lines of varying thickness and intensity, which give different 'weights' to each portrait, sombre, dramatic, even violent, or at the other extreme almost translucent, almost invisible.

Studying Apostel's preparatory sketches leads me to believe that the composer based

the correspondence between the musical and visual works on precisely this ‘expressive weight’, establishing a parallel between the density of the musical lines, their dynamics, tempi and registers, and the density and force of the drawn lines. Although he did not adopt the dodecaphonic series, he did establish a dynamic series; this score anticipates developments in serial music as, in 1949, Messiaen composed his *Mode de valeurs et d'intensités* (*Mode of Durations and Intensities*), creating scales not only of pitches but also of note values, timbres, intensities and attacks.

In one of his drafts, Apostel numbered all the dynamic levels used in his variations, *pppp* to *ffff*, from 1 to 10, and on a second line he arranged each of the ten drawings from Kokoschka’s portfolio in order of intensity. He thus attempted to objectify his own subjective perception of this visual work, and in my opinion there is no doubt that the weight and density of the artworks justify such a connection. On the same page, the composer sets out a plan of his variations and, making reference to the figures numbering of the ‘expressive weights’ or intensities of Kokoschka’s portfolio, he determines the indications of character, tempo and intensity for each of his variations.

In Kokoschka’s portfolio, most art historians have looked for an almost narrative continuity as well as implied references, in particular regarding the attitudes of the women to the works they listened to – Beethoven, Stradella, a Slovak song, Gluck, Debussy, Beethoven and so on. Apostel instead offers an ‘interpretation’ that does justice to the aesthetic disposition of the portfolio. Like all great sets of musical variations, Kokoschka’s portfolio has a dramatic progression: variations 5, 8 and 10 in particular stand out owing to their expressive power. Apostel’s cycle has the same summits, derived from the correspondence between the intensity of sound and the drawings: the sum total of all the characteristics of each variation – tempos, dynamics, character, degrees of dissonance, polyphonic density – determines the degree of expressive intensity.

Kubiniana, Op. 13, is probably Apostel’s best-known work. Composed in 1945 and premièred the following year, played both in Paris and in Vienna and even recorded for the Austrian radio (RAVAG), this score consists of ten pieces and has its origins in

a very special composition that Apostel would not complete until 1948–49. Ever since 1937 Apostel had been very impressed by Alfred Kubin's works, which he had seen at the Albertina Museum in Vienna. Some years later, he started a regular correspondence with the painter, 24 years his senior, encouraged by his vigour and his combative spirit. In 1943 the publisher Kanter had issued a small collection by Kubin entitled *Schemen. 60 Köpfe aus einer verklungenen Zeit*, 'Sketches. 60 heads from past times'. In December 1945, profoundly shaken by the war, Apostel confirmed to the painter that he had received his copy of *Schemen* and, though unable to find the strength to compose a large-scale work, has started on 'some thirty sketches, like heads, small musical structures, often just a few bars long, but extremely concentrated, limiting that which is to be said to the most essential.'

Apostel dedicated his *Kubiniana* and ***Sechzig Schemen*** to the painter. He gave the latter work the subtitles *Abenteuer einer Notenfeder*, 'Adventures of a note-writing pen' – a tribute to Kubin, who had named one of his earlier albums *Abenteuer einer Zeichenfeder*, 'Adventures of a drawing pen'. Apostel wrote out two manuscripts, each page featuring one of Kubin's drawings from the series and the score of the corresponding piece of music.

If these two works dedicated to Kubin still belong to the composer's expressionist phase, we can nonetheless see an evolution, from the *Schemen* to *Kubiniana*, towards his period of maturity characterized by the demands of absolute music.

The heads drawn by Kubin are more caricatures than portraits, and to quote the writer of the preface, they 'all show a fairy-tale inventiveness in secret corners. They may frighten you with their truthfulness, bind you to something you have once experienced or seen, or remind you of past encounters'.

The musical correspondence imagined by Apostel in his *Schemen* is reminiscent of the entire tradition of pictorial music, but the irony and gaiety of these aphorisms create a sense of distance comparable to the position adopted by the painter, and secure the work its place within modern Viennese music.

The musical interpretation of visual elements follows two paths: either the music complements the visual aspect in a realistic manner (for example by stylizing the shouts of a loudmouth in uniform) or the head suggests a movement or look that the musical motif translates into a sort of gesture – a furtive, ghostly slide, strutting about or proceeding solemnly, jumping, limping, getting lost in one’s thoughts – sometimes assuming the shape of a character piece, a French waltz, a Palestrina-like phrase or a *Schnadahüpfel* (a comic or even bawdy song).

For the first sketch, inspired by Kubin’s self-portrait, Apostel adopts to the musical cypher employed by Bach, much favoured by Schumann and also used by Alban Berg. The musical ‘anagram’ of Alfred Kubin’s name – the notes A F E D B (B = B flat) – begins the set with a motif that is full of energy and played *forte*. Hans Erich Apostel’s anagram, represented by the notes H A E s E C H A E s E (H = B natural; Es = E flat), then follows in a descending *pianissimo* figure, modest, slightly hesitant and conscious that it is lagging behind. In just nine bars, Apostel then manages to weave these two motifs together contrapuntally and to exploit the oscillation between B and B flat – the notes that identify the two protagonists.

The ten pieces of *Kubiniana* draw their musical material from the *Schemen* but free themselves of the mimetic approach that had so far been par for the course. Now Apostel abandons the visual source material and works with fragments to create a skilful montage – assembling them, linking them together and developing them.

The construction of the suite’s overall form might suggest a new mimetic interpretation. The note B flat in the piano’s lowest register begins the first piece and is heard again at regular intervals, in a dynamic progression from *ppp* to *ffff* at its twelfth and final appearance, which ends the piece – it is hard not to think of the twelve strokes of midnight. Twelve is also the number of semitones in the chromatic scale. If the dodeca-phonic series is still not used in *Kubiniana*, the resources of the chromatic scale are once again widely exploited: progressions in semitones on a small or large scale, superimposition or alternation of chords a semitone apart, and so on. In the tenth and final

piece, three six-note chords – with a chromatic internal structure and in the piano’s highest register – are repeated at regular intervals, twelve times in all. Their dynamic level drops from *mf* to *pp* before a low B flat, *fff*, provides closure both for the piece and for the work as a whole, like the formal equivalent of the tonic and a clock striking the hour. Do the B flat that frames the whole work and its sudden reappearance at the very end signify the dedication to Kubin and his ironic fairy-tale style? An insistence on the tritone is noticeable in several of the pieces both vertically (in chords, where it alternates with a perfect fourth) and horizontally (in the motifs, for instance in the ninth piece where, in a precise and sharp dotted rhythm, it reveals its full power as ‘diabolus in musica’). It is precisely this combination of strictly musical elements that reveals the visionary and spiritual, even demonic character of the painter to whom Apostel is paying tribute.

© *Thérèse Malengreau 2018*

The following sources were especially important in the preparation of this text:

Harald Kaufmann, *Hans Erich Apostel*, 1965, Vienna, Österreichischer Bundesverlag.

Monika Fink, *Alfred Kubin und Hans Erich Apostel – das bildhafte Programm zur Kubiniana*, *Musicologica Austriaca* 9, 1989, pp. 91–110.

For a more extensive musical analysis, please visit
www.theresemalengreau.com/apostel-kokoschka-kubin.html

Imagination, coherence and originality characterize the concert programmes of the Belgian pianist **Thérèse Malengreau**. Her career as a recitalist and chamber music player has taken her throughout Europe. Her repertoire ranges from Bach to the contemporary, with a predilection for music from the turn of the nineteenth and the twentieth centuries; she has discovered and given first performances of a number of scores both from the past and the present. Connections between music, visual arts and literature are at the core of her research and performing career, sometimes directly

realized in exhibitions and international artistic projects. Her recordings in this field include a number of acclaimed discs for solo piano, including world premières and featuring composers such as Delage, Vellones, Simonis and Riotte. Born into an artistic family, Thérèse Malengreau earned advanced diplomas at the Conservatoire royal de musique de Bruxelles and holds a Master in romance philology from the Université libre de Bruxelles. Her teachers include Nicole Henriot-Schweitzer, Bernard Lemmens, Yevgeny Malinin and Leon Fleisher.

www.theresemalengreau.com



THÉRÈSE MALENGREAU

Photo: © Roger Wibert

Die vorliegende Einspielung – die mein Interesse an den Beziehungen zwischen Musik, bildender Kunst und Literatur ebenso bekundet wie meinen glücklichen Fund zweier unveröffentlichter Partituren samt Skizzen in Schweizer und Wiener Archiven – vereint drei Klavierkompositionen von Hans Erich Apostel, die inspiriert sind von grafischen Werken Oskar Kokoschkas und Alfred Kubins. Gleichzeitig möchte sie dazu beitragen, die Kenntnis von Apostels Schaffen zu erweitern, das durch das NS-Regime als entartete Kunst geächtet wurde und bis heute kaum gespielt wird; zudem wirft sie ein neues Licht auf den mannigfaltigen Austausch, den die Komponisten und die Künstler anderer Disziplinen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts pflegten – in Wien, München, Berlin oder Dresden, im Rahmen von Künstlergruppen wie Die Brücke und Der Blaue Reiter, der Zeitschrift *Der Sturm* oder der Wiener Werkstätte.

Hans Erich Apostel, 1901 in Karlsruhe geboren und 1972 in Wien gestorben, war ab 1921 Schüler Arnold Schönbergs; sein Name ist gleichermaßen mit Alban Berg verbunden, bei dem er seit 1925 studierte und dessen Opern er für die Universal Edition in revidierten Ausgaben herausgab.

Im Sommer 1920 hielt der Maler Oskar Kokoschka bei Konzerten im Haus des Wiener Kunsthistorikers Karl Swoboda die Emotionen und das Verhalten zweier Zuhörerinnen – vor allem von Kamilla Swoboda – in mehr als zwanzig schwarzen Kreidezeichnungen fest. 1921 wurden zehn der Zeichnungen ausgewählt, fotografisch reproduziert und vom Wiener Verleger Richard Lányi unter dem Titel *Variationen über ein Thema* veröffentlicht.

Sieben Jahre später, 1928, setzte Hans Erich Apostel seine Unterschrift unter ***Zehn Variationen über ein eigenes Thema*** (nach der Mappe «*Variationen über ein Thema*» von O. Kokoschka), widmete sie dem Maler und übersandte sie ihm. Eine Aufführung der Komposition ist nicht überliefert, wenngleich Kokoschka ihm 1929 brieflich für die Partitur dankte und ihm versicherte, dass das Werk „in der Öffentlichkeit sicherlich den verdienten Beifall gefunden hat“.

Kokoschka hatte für seine *Variationen über ein Thema* einen Titel gewählt, der in der bildenden Kunst überraschen mag, in der klassischen Musik aber ein gängiges Genre bezeichnet; der Anklang ans Komponieren ist freilich nicht verwunderlich, geht es doch darum, das Musikerlebnis darzustellen. Kokoschkas Zeichnungen – die zu den kunsthistorisch ersten gehören, die nicht Musiker, sondern ihr Publikum in den Mittelpunkt rücken – porträtieren Frauen, die einem Konzert beiwohnen, und sie beziehen sich dabei in zweierlei Hinsicht auf die Kunst der Variation: Zum einen geht es um das Ausdruckspektrum der erklingenden Musik, zum anderen um das psychologische Erlebnisspektrum der Zuhörerinnen. Mit anderen Worten, Kokoschka folgte der von Kandinsky damals deklarierten Idee, Kunst müsse „Geistiges“ zum Ausdruck bringen: Die Musik, bar augenscheinlicher Bedeutungen, ist eines der Mittel, dieses Ideal zu erreichen.

Apostel maß seinen *Zehn Variationen über ein eigenes Thema* zweifellos großen Wert bei, hat er dem Zyklus doch die Opuszahl 1 in seinem Werkverzeichnis verliehen, während er viele andere seiner frühen Kompositionen vernichtet hat. Auch wenn er im Jahr 1928 sicherlich um die Fortschritte des von Schönberg entwickelten Zwölftonsystems wusste, zeigt er in diesen Variationen einen Stil, der in der Tonsprache der Wiener Klassik und der klassischen Formenwelt wurzelt, wiewohl die ungestüme Expressivität mit ihrer überspitzten Faktur und dem Spiel mit der Tonalität und dem Ausdrucksgehalt unterschiedlicher Dissonanzgrade auf den Expressionismus verweist. Eine Zwölftonreihe mit mehreren Transformationen erscheint nur an formal nachrangiger Stelle innerhalb der dritten Variation. Auf der anderen Seite wird die chromatische Tonleiter (die Apostel später aufgrund ihrer identischen Intervallabstände als eher belanglose Reihe abtat) weidlich ausgenutzt, sie generiert – mal für sich, mal vernetzt – lineare melodische Detailverläufe, Verläufe auf höherer hierarchischer Ebene sowie harmonische Spannungen und Entwicklungen über mehrere Variationen hinweg. In dem Thema, das mitunter an ein naiv-populäres Klavierstück denken lässt, führen chromatische Spannungen von einem Harmoniepfiler zum nächsten; außerdem prägen sie den Mittelteil einer dreiteiligen Liedform mit dem ungewöhnlichen Profil A¹-A²-

B-A²: Teil A ist zweiteilig – A¹ endet auf einem Halbschluss, A² ist eine Wiederholung, die mit einer vollkommenen Kadenz schließt.

Die prägnanten chromatischen Linien gehen oft mit einem insistenten Rhythmus sowie einer polyphonen Schreibweise einher, die mit den Registern des Instruments spielt und mehr oder weniger dichte und dissonante Bündel von Linien erzeugt – je nach den Intervallverdopplungen, die bisweilen übereinander geschichtet werden: Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Septimen und Oktaven.

Seine aktive, tiefe Beziehung zur Welt der bildenden Künste erfüllte Apostel mit Stolz, und er hat darauf hingewiesen, dass er die Idee zu seinen Klaviervariationen op. 1 dem Erlebnis der Kokoschka-Zeichnungen verdanke. Außerdem bekannte er, dass die Maler Hosch und Rederer ihn das Sehen gelehrt hätten, wobei ihm der Austausch mit Kubin und Nolde half; nicht zu vergessen auch die Anregungen, die er durch Böckl und Wotruba, Haerdtl und Holzmeister erhalten habe. Zu jener Zeit, die im Bereich der bildenden Kunst reich an Zukunftsentwürfen war, zeichneten sich vor allem das Bauhaus und die Notizbücher eines Paul Klee durch eine überbordende Fülle an kombinatorischen Versuchen – Polyphonien von Farben und Texturen oder mannigfaltige geometrische Spiele – aus.

Apostels Beziehung zu bildenden Künstlern mag angesichts eines Komponisten verwundern, der sich im Gefolge Eduard Hanslicks zu den Anhängern der absoluten Musik zählte und die Lehre vom überzeitlich Schönen unter dem Regime von Ordnung und Logik vertrat. Doch diese Verwunderung weicht, wenn man einerseits berücksichtigt, wie sehr er die figürlich-literarischen Inhalte den formalen Elementen der bildnerischen Werke unterordnete, und andererseits die visuellen Analogien bedenkt, mit denen er seinen eigenen Schaffensprozess beschrieb: Oft hat Apostel betont, wie wichtig es sei, gleich einem Architekten einen Plan des musikalischen Werks zu entwerfen, eine Art „Kardiogramm“ der Komposition. Und er führte aus, dass dieser gezeichnete Entwurf nicht nur Höhe und Dauer der Töne, sondern auch Dynamik und Instrumentation zu berücksichtigen habe.

Variation I

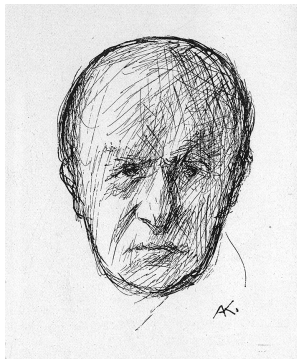


Variation X



From *Variationen über ein Thema* – a portfolio consisting of 10 drawings by Oskar Kokoschka

No. 1



No. 29



No. 15



No. 28



From *Schemen. 60 Köpfe aus einer verklungenen Zeit* by Alfred Kubin

Eine genauere Betrachtung der zehn Phototypien Kokoschkas offenbart eine Vielfalt von Nuancen von grau bis schwarz, mehr oder weniger dichte Bündel mehr oder weniger starker Linien, die mehr oder weniger betont wirken. Sie verleihen jedem Portrait ein eigenes Gewicht – dunkel, dramatisch, gewalttätig gar oder, im Gegenteil, fast transparent, am Rande des Verlöschens.

Das Studium von Apostels Skizzen führt mich zu der Annahme, dass der Komponist die Beziehungen zwischen dem musikalischen und dem zeichnerischen Werk auf dieses „expressive Gewicht“ stützte, indem er eine Parallele zwischen der Dichte der musikalischen Linien, ihrer Dynamik, ihren Tempi, ihren Registern und der Dichte und Stärke der gezeichneten Bündel zog. Auch wenn er keine Zwölftonreihe verwendete, griff er auf eine dynamische Reihe zurück, womit das Werk auf die Entwicklung der seriellen Musik vorausweist: 1949 sollte Messiaen das Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* komponieren, in dem Skalen nicht nur nach Tonhöhe, sondern auch nach Dauer, Klangfarbe, Dynamik und Anschlagsart organisiert sind.

In einem seiner Entwürfe nummeriert Apostel die Lautstärkegrade vom vierfachen *piano* bis zum vierfachen *forte* von 1 bis 10 – all diese dynamischen Abstufungen finden in seinen Variationen Verwendung –, und auf einer zweiten Ebene ordnet er jede der zehn Zeichnungen aus Kokoschkas Mappe diesen zehn dynamischen Nuancen zu. Auf diese Weise versuchte er, seine subjektive Wahrnehmung des zeichnerischen Werks zu objektivieren, und es kann meiner Meinung nach kein Zweifel daran bestehen, dass Gewicht und Dichte der bildnerischen Linien Grundlage dieser Entsprechungen sind. Auf dem gleichen Blatt entwirft der Komponist den Grundriss seiner Variationen und legt unter Bezugnahme auf die numerische Zuordnung der „expressiven Gewichte“ oder Intensitäten von Kokoschkas Mappe die Angaben zu Charakter, Tempo und Dynamik jeder Variation fest. Mit dieser Korrelation zwischen Ausgangswerk und Komposition hat er sein subjektives Empfinden ein zweites Mal objektiviert.

Während die meisten Kunsthistoriker in Kokoschkas Mappe eine gleichsam narrative Kontinuität und verschiedene Referenzen erkennen wollten – insbesondere im Hin-

blick auf die Beziehung zwischen dem Verhalten der Hörerinnen und den erklingenden Werken (Beethoven, Stradella, eine slowakische Melodie, Gluck, Debussy, Beethoven ...) –, liefert Apostel eine „Interpretation“, die den ästhetischen Aufbau der Mappe würdigt. Wie jeder große musikalische Variationenzyklus weist auch Kokoschkas Mappe eine dramatische Entwicklung auf, wobei sich insbesondere die Variationen 5, 8 und 10 durch ihre expressive „Kraft“ auszeichnen. Apostels Zyklus baut seinen Verlauf auf denselben Polen auf, die bereits in der Wechselwirkung von „Klangintensitäten“ und Zeichnungen angelegt sind, und in der Summe der Charakteristika einer jeden Variation – Tempi, Lautstärke, Charakter, Dissonanz, polyphone Dichte – entsteht die jeweilige Ausdrucksintensität.

Die **Kubiniana** op. 13 sind Apostels wohl bekanntestes Werk. 1945 komponiert und 1946 uraufgeführt, in Paris und Wien gespielt und sogar vom österreichischen Radiosender RAVAG aufgenommen, hat dieser zehnteilige Zyklus seinen Ursprung in einer ganz besonderen Komposition, die Apostel erst 1948/49 beenden sollte. Bereits 1937 hatte Apostel eine Ausstellung von Werken Kubins in der Albertina tief beeindruckt. Beflügelt von Begeisterung und Wagemut, begann er einige Jahre später einen regelmäßigen Briefwechsel mit dem Maler, der vierundzwanzig Jahre älter war als er. 1943 hatte Kubin einen kleinen Band mit dem Titel *Schemen. 60 Köpfe aus einer verklungenen Zeit* beim Verlag Kanter veröffentlicht. Im Dezember 1945 bestätigte ein noch stark unter dem Eindruck des Krieges stehender Apostel dem Maler den Empfang eines Exemplars von *Schemen* und fügte hinzu, dass er in Ermangelung der Kraft zu großen Formen rund dreißig Skizzen komponiert hatte, „analog der Köpfe, kleine musicalische Gebilde, oft nur einige Takte lang, aber im höchsten Maße konzentriert, das zu Sagende auf das Notwendigste beschränkt.“

Apostel widmete dem Maler die *Kubiniana* und die **Sechzig Schemen**, denen er den Untertitel *Abenteuer einer Notenfeder* beigab: Hommage an den Mann, der eine seiner früheren Mappen *Abenteuer einer Zeichenfeder* betitelt hatte. Apostel fertigte zwei Manuskripte an und platzierte auf jeder Seite eine Zeichnung Kubins sowie den

Notentext des korrespondierenden Stücks.

Mögen die beiden Kubin gewidmeten Werke noch der expressionistischen Periode des Komponisten angehören, so erleben wir von den *Schemen* bis zu den *Kubiniana* die Entwicklung hin zur Reifezeit, die unter den Auspizien der absoluten Musik steht.

Die von Kubin gezeichneten Köpfe sind ebenso sehr Karikaturen wie Portraits; „... sie tragen alle“, so der Autor des Vorworts, „Märchengespinnst in heimlichen Winkeln. Sie erschrecken dich vielleicht in ihrer Wahrhaftigkeit, knebeln dich an ein von dir selbst einmal Erlebtes, Geschautes, erinnern dich an Begegnungen.“

Die musikalischen Korrespondenzen, die Apostel in seinen Schemen ersonnen hat, erinnern an die lange Tradition „malender Musik“, doch die Ironie und Fröhlichkeit der Aphorismen erzeugen eine Distanz, die mit der vom Maler eingenommenen Haltung vergleichbar ist und die die Musik in der Wiener Moderne verortet.

Die musikalische Interpretation des Visuellen verfolgt zwei Richtungen: Mal ergänzt die Musik das Bild auf realistische Art, indem sie z.B. die Rufe eines uniformierten Schreihalses stilisiert, mal suggeriert der Kopf eine Bewegung, eine Verhaltensweise, die das musikalische Motiv in eine Art Geste übersetzt: ein flüchtiges, schattenhaftes Huschen, eine Geste des Stolzierens oder feierlichen Voranschreitens, des Springens, Hinkens, in Gedanken Versinkens; die äußere Gestalt lehnt sich dabei mitunter an ein Charakterstück an, an einen französischen Walzer, eine Palestrina-Phrase oder ein Schnadahüpfel.

Für die erste Skizze, Kubins Selbstbildnis, huldigt Apostel dem musikalischen Rebus, den Schumann und Bach so schätzten und den auch Alban Berg verwendete. Alfred Kubins Anagramm – in Tonbuchstaben: A F E D B – eröffnet die Skizzenfolge mit einer musikalischen Figur voller Elan im *forte*; ihm folgt Hans Erich Apostels Anagramm – in Tonbuchstaben: H A Es E C H A Es E – mit einer absteigenden Figur im *pianissimo*, bescheiden, ein wenig zögerlich und sich dessen bewusst, im Schlepptau zu folgen. In nur neun Takten gelingt es Apostel dann, die beiden Motive kontrapunktisch zu verknüpfen und sich die Schwingungen zwischen dem H und dem B, die die

beiden Protagonisten kennzeichnen, zunutze zu machen.

Die zehn *Kubiniana* entlehnen ihr Material den *Schemen*, lösen sich aber von dem mimetischen Ansatz, der dort Spielregel war. Apostel lässt die visuelle Inspirationsquelle hinter sich und überführt die Fragmente mittels Zusammenstellung, Verknüpfung und Entwicklung in eine kunstvolle Montage.

Die großformale Anlage der Suite könnte eine neue mimetische Interpretation nahelegen. Ein B aus der tiefsten Tiefe des Klaviers eröffnet das erste Stück und kehrt in regelmäßigen Abständen wieder – dynamisch gesteigert vom dreifachen *piano* bis zum vierfachen *forte* beim zwölften und letzten Auftritt, der das Stück beendet. Wer dürfte nicht an die zwölf Schläge um Mitternacht? Zwölf ist auch die Anzahl der Halbtöne der chromatischen Tonleiter. Wenngleich die *Kubiniana* immer noch keine Zwölftonreihe aufweisen, wird das Potential der chromatischen Skala erneut weitgehend ausgeschöpft: Halbtonfortschreitungen in großen oder kleinen Skalen, Akkordschichtungen oder -wechsel im Halbtonabstand ... Im zehnten und letzten Stück werden drei chromatisch strukturierte und im hohen Register angesiedelte Sechstonakkorde in regelmäßigen Abständen wiederholt, bis sie zwölfmal mit abnehmender Lautstärke – von *mezzoforte* bis *pianissimo* – erklingen sind. Nun ertönt das tiefe B in dreifachem *forte* und beendet sowohl das Stück als auch das Werk – wie ein formales Pendant zur Tonika oder dem Stundenschlag einer Uhr. Soll das B, das das gesamte Werk einrahmt und ganz zum Schluss frappierend wiederkehrt, die Widmung an Kubin und seine Ironie im Märchengewand unterstreichen? In vielen der Stücke ist der Tritonus nachdrücklich präsent, sowohl in der Vertikalen – in den Akkorden, wo er sich mit der reinen Quarte abwechselt – als auch in der Horizontalen: in Motiven wie denen des neunten Stücks, wo er, begleitet von einer präzisen, scharfen Rhythmik, die volle Kraft des „diabolus in musica“ entfaltet. Zu guter Letzt ist es die Kombination von streng musikalischen Elementen, die den visionären und spirituellen, wenn nicht gar dämonischen Charakter des Malers, dem Apostel huldigt, Klang werden lässt.

© *Thérèse Malengreau 2018*

Dieser Text verdankt den folgenden beiden Publikationen wertvolle Anregungen:

Harald Kaufmann, *Hans Erich Apostel*, 1965, Wien 1965, Österreichischer Bundesverlag.

Monika Fink, *Alfred Kubin und Hans Erich Apostel – das bildhafte Programm zur Kubiniana*, in: *Musicologica Austriaca* 9 (1989), S. 91–110.

Eine umfänglichere musikalische und vergleichende Analyse finden Sie auf

www.theresemalengreau.com/apostel-kokoschka-kubin.html

Phantasie, Beziehungszauber und Originalität prägen die Konzertprogramme der belgischen Pianistin **Thérèse Malengreau**. Ihre Karriere als Rezitalistin und Kammermusikerin hat sie durch ganz Europa geführt. Ihr Repertoire reicht von Bach bis zur Gegenwart und bekundet eine besondere Vorliebe für Musik von der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert; sie hat eine Reihe von Werken der Vergangenheit und Gegenwart entdeckt und uraufgeführt. Verbindungen zwischen Musik, bildender Kunst und Literatur stehen im Mittelpunkt ihrer Forschungs- und Konzerttätigkeit, und sie werden teils direkt in Ausstellungen und internationalen Kunstprojekten umgesetzt. Ihre Aufnahmen in diesem Bereich umfassen eine Reihe von gefeierten CDs für Klavier solo mit Uraufführungen und Komponisten wie Delage, Vellones, Simonis und Riotte. Thérèse Malengreau wurde in eine Künstlerfamilie hineingeboren, hat am Conservatoire royal de musique de Bruxelles mehrere Diplome und an der Université libre de Bruxelles einen Master in Romanistik erworben. Zu ihren Lehrern gehören Nicole Henriot-Schweitzer, Bernard Lemmens, Yevgeny Malinin und Leon Fleisher.

www.theresemalengreau.com

Né de l'intérêt que je porte aux relations entre musique, arts visuels et littérature, né aussi de mon heureuse découverte, dans des archives suisses et viennoises, de deux partitions demeurées inédites et de leurs esquisses préparatoires, cet album discographique rassemble trois compositions pianistiques de Hans Erich Apostel, toutes inspirées par des œuvres graphiques de Kokoschka et de Kubin. Tout à la fois, il contribue à la connaissance de l'œuvre d'Apostel qui avait été reléguée au rang d'art dégénéré par le régime nazi et qui est restée peu jouée et il permet d'apporter un nouvel éclairage sur les échanges nombreux qu'ont eu les compositeurs et les artistes d'autres disciplines dans les premières décennies du XX^e siècle, à Vienne, Munich, Berlin ou Dresde, dans le contexte des mouvements *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*, de la revue *Der Sturm* ou aux Wiener Werkstätte.

Hans Erich Apostel, né en 1901 à Karlsruhe et mort à Vienne en 1972, fut l'élève d'Arnold Schönberg à partir de 1921 et son nom est également attaché à Alban Berg auprès de qui il avait étudié à partir de 1925 et dont il a réalisé pour Universal l'édition révisée de ses opéras.

Durant l'été 1920, lors de concerts donnés chez l'historien de l'art viennois Karl Swoboda, le peintre Oskar Kokoschka a saisi, dans plus de vingt dessins réalisés à la craie noire, les émotions et les attitudes de deux auditrices, principalement celles de Kamilla Swoboda. En 1921, dix dessins furent choisis, reproduits par phototypie et publiés par l'éditeur viennois Richard Lányi en un portfolio intitulé *Variationen über ein Thema*.

Sept ans plus tard, en 1928, Hans Erich Apostel signa ***Zehn Variationen über ein eigenes Thema*** (nach der Mappe «*Variationen über ein Thema*» von O. Kokoschka), les dédia au peintre et les lui envoya. Aucune trace d'exécution ne nous est parvenue bien que, dans une lettre adressée en 1929 au compositeur, Kokoschka le remerciait pour la partition et lui disait son assurance que l'œuvre «a trouvé des applaudissements certainement mérités de l'opinion publique».

Pour ses *Variationen über ein Thema*, Kokoschka avait adopté un titre qui surprend

en art plastique alors qu'il désigne un genre courant dans la musique de style classique ; l'écho au monde de la composition musicale n'est pour autant pas surprenant puisqu'il s'agit de représenter l'expérience musicale. Sa représentation, l'une des premières de l'histoire de l'art qui délaisse la scène musicale proprement dite, adopte comme thème le portrait de femmes écoutant un concert et fait référence à l'art de la variation sur deux plans : celui des fluctuations expressives des musiques écoutées et celui des fluctuations psychologiques de la personne se trouvant sous l'emprise de l'expérience musicale. C'est dire si Kokoschka s'inscrivait dans les conceptions contemporaines telles que déclarées par Kandinsky, selon qui l'art devait devenir spirituel : la musique, dénuée de référent, est l'un des moyens d'accéder à cet idéal.

Le cycle des *Zehn Variationen über ein eigenes Thema* d'Apostel est indéniablement une œuvre qui a compté pour le compositeur puisqu'il l'a retenue comme opus 1 de son catalogue et qu'il avait détruit nombre de ses premières compositions. En 1928, il ne peut qu'être instruit des avancées du système dodécaphonique mis au point par Schönberg mais, dans ces variations, il arbore un style enraciné dans le langage tonal du classicisme viennois et des formes classiques, bien que l'expression exacerbée soit celle du langage expressionniste qui le conduit à exagérer les traits d'écriture et à jouer avec la tonalité et l'expressivité des degrés de dissonance. Une série dodécaphonique dotée de plusieurs transformations n'intervient qu'à un niveau formel secondaire, au sein de la variation 3. Par contre, la gamme chromatique – qu'Apostel signalera comme un exemple de série dénuée d'intérêt par ses intervalles tous égaux – est exploitée largement, elle fonde aussi bien des progressions linéaires mélodiques de détails que des progressions d'un niveau hiérarchique plus haut, parfois isolées, parfois réunies en faisceaux, ainsi que des tensions harmoniques et des évolutions entre parties éloignées d'une même variation. Dans le thème qui a des allures de morceau populaire naïf, des tensions chromatiques menant d'un pilier harmonique au suivant et gouvernant l'épisode central animent la forme ternaire ou forme Lied au profil $A^1-A^2-B-A^2$ inhabituel : la partie A est une forme binaire où A^1 se termine sur une demi-cadence et A^2

est une reprise se terminant sur la cadence parfaite.

La prégnance des lignes chromatiques s'assortit d'une caractérisation rythmique souvent persistante et d'une écriture volontiers polyphonique jouant avec l'occupation des registres de l'instrument et créant des faisceaux de lignes plus ou moins denses et dissonants selon les doublures opérées à différents intervalles parfois superposés, secondes, tierces, quarts, quintes, septièmes et octaves.

Apostel disait sa fierté d'entretenir des relations actives et profondes avec le monde des arts visuels : il signalait qu'il devait à l'expérience des planches de Kokoschka l'idée de ses Variations pour piano op. 1, il reconnaissait aussi avoir appris à voir grâce aux peintres Hirsch et Rederer, avoir été aidé par les échanges avec Kubin et avec Nolde, sans oublier l'inspiration qu'il tira de Böckl et de Wotruba, de Haerdtl et de Holzmeister. À cette époque riche en essais prospectifs dans le domaine des arts visuels, les cours du Bauhaus et les cahiers d'un Paul Klee en particulier regorgeaient d'essais de combinatoires, que ce soient des polyphonies de couleurs ou de textures et des jeux géométriques divers.

Les relations entre Apostel et les artistes du monde visuel peuvent étonner de la part d'un compositeur engagé à la suite de Hanslick parmi les fervents de la musique absolue, souscrivant à la leçon du beau éternel gouverné par l'ordre et la logique. Mais la surprise s'estompe quand l'on constate combien il mettait l'accent sur l'élément formel des œuvres plastiques, à l'exclusion d'un appel au contenu figuratif-littéraire, et quand on se souvient des analogies visuelles auxquelles il avait recours dans la description de son processus créatif : Apostel a souvent insisté sur la nécessité et l'importance d'esquisser, tel un architecte, un plan d'œuvre musicale comme un « cardio-gramme » de la composition envisagée. Il précisait que la réalisation de cette image dessinée ne se fait pas seulement par les hauteurs et les valeurs de notes mais aussi par les indications dynamiques et instrumentales.

Une observation attentive des dix phototypes de Kokoschka révèle tout une gamme de nuances, du gris au noir, des faisceaux plus ou moins denses de lignes plus ou moins

épaisses, plus ou moins appuyées, qui donnent des « poids » différents à chaque portrait, sombres, dramatiques, violents même ou tout au contraire quasi diaphanes, au bord de l'effacement.

L'étude des esquisses préparatoires d'Apostel m'encourage à penser que le compositeur a fondé la correspondance de l'œuvre musicale à l'œuvre dessinée selon ces « poids expressifs », en établissant un parallèle entre la densité des lignes musicales, leurs nuances, leurs tempi, leurs registres et la densité et la force des faisceaux dessinés. Alors qu'il ne cédait pas à la série dodécaphonique, il établissait une série dynamique ; cette partition constituerait une prémonition des développements de la musique sérielle puisqu'en 1949, Messiaen compose *Mode de valeurs et d'intensités* en établissant des échelles non seulement de hauteurs mais aussi de valeurs, de timbres, d'intensités et d'attaques.

Dans l'un de ses brouillons, Apostel ordonne de 1 à 10 les nuances du quadruple piano au quadruple *forte* – toutes indications dynamiques exploitées dans ses variations – et sur une deuxième ligne il place chacun des dix dessins du portfolio de Kokoschka en regard des dix intensités. Il tentait donc d'objectiver sa perception subjective de l'œuvre plastique et nul doute à mon avis que les poids et les densités des lignes plastiques fondent la correspondance. Sur le même feuillet, le compositeur dresse le plan de ses variations et se référant à l'attribution chiffrée « des poids expressifs » ou intensités du portfolio de Kokoschka, il fixe les indications de caractère, de tempo et d'intensité de chacune de ses variations. Dans cette mise en rapport de l'œuvre-source et de sa création, il objectivait une seconde fois son appréciation subjective.

Alors que la plupart des historiens de l'art avaient voulu voir dans le portfolio de Kokoschka une continuité quasi narrative et des traces référentielles, en particulier le rapport des attitudes des auditrices aux œuvres écoutées – Beethoven, Stradella, une mélodie slovaque, Gluck, Debussy, Beethoven... –, Apostel apporte une « interprétation » qui honore la construction esthétique du portfolio. À l'instar de tout grand cycle de variations musicales, le portfolio de Kokoschka offre une progression dramatique : les variations 5, 8 et 10 en particulier ressortent par leur « force » expressive. Le cycle

d'Apostel construit sa progression sur ces mêmes pôles, qui ressortaient déjà de la correspondance entre « intensités sonores » et dessins et c'est l'ensemble des caractéristiques de chaque variation – tempi, nuances, caractères, degrés de dissonance, densité polyphonique – qui crée les degrés d'intensité de l'expression.

Les *Kubiniana* op. 13 sont probablement l'œuvre la plus connue d'Apostel. Composée en 1945, créée dès 1946, jouée à Paris comme à Vienne et même enregistrée à RAVAG, la radio autrichienne, cette partition constituée de dix pièces trouve son origine dans une composition très particulière qu'Apostel ne terminera qu'en 1948–49. Dès 1937, Apostel avait été très impressionné par une exposition des œuvres de Kubin à l'Albertina. Quelques années plus tard, il entama une correspondance régulière avec le peintre de vingt-quatre ans son aîné, encouragé par son élan et son esprit combatif. En 1943, Kubin avait fait paraître chez l'éditeur Kanter un petit recueil titré *Schemen. 60 Köpfe aus einer verklungenen Zeit*, « Esquisses. 60 têtes du temps passé ». En décembre 1945, fortement ébranlé par la guerre, Apostel confirme au peintre avoir reçu son envoi des *Schemen* et, à défaut de trouver la force de composer des grandes formes, avoir entrepris une trentaine d'esquisses, « analogues aux têtes, des petites structures musicales, ne dépassant souvent pas quelques mesures, concentrées au plus haut point, limitées à l'indispensable ».

Apostel dédia au peintre ses *Kubiniana* et ses *Sechzig Schemen* qu'il sous-titra *Abenteuer einer Notenfeder*, « Aventures d'une plume [à dessiner] des notes », rendant hommage à celui qui avait intitulé l'un de ses précédents albums *Abenteuer einer Zeichenfeder*, « Aventures d'une plume à dessin ». Apostel réalisa un manuscrit en deux exemplaires, faisant figurer sur chaque page un des dessins de Kubin tirés de l'édition et la partition d'une pièce correspondante.

Si les deux œuvres dédiées à Kubin participent encore de la période expressionniste du compositeur, on assiste, des *Schemen* aux *Kubiniana*, à une évolution vers la période de maturité marquée par l'exigence d'une musique absolue.

Les têtes dessinées par Kubin sont autant des caricatures que des portraits et pour citer l'auteur de la préface : « Elles portent toutes des trames de contes de fée dans leurs

coins secrets. Elles peuvent t’effrayer dans leur véracité, te ligoter à quelque chose que tu as toi-même vécu ou vu un jour et te rappeler des rencontres ».

La correspondance musicale imaginée par Apostel dans ses *Schemen* rappelle toute la tradition de la musique « qui peint » mais l’ironie et la gaieté des aphorismes créent une distanciation comparable à la position adoptée par le peintre et inscrivent la partition dans la modernité musicale viennoise.

L’interprétation musicale du visuel emprunte deux chemins : soit la musique complète le visuel de manière réaliste, en stylisant par exemple les cris d’un braillard en uniforme ; soit la tête suggère un mouvement, une allure que le motif musical traduit dans une sorte de geste – une glissade furtive et fantomatique, le geste de se pavaner ou d’avancer solennellement, de sauter, de boiter, de s’attarder en pensées –, parfois en empruntant les contours d’une pièce de caractère, une valse française, une phrase à la Palestrina, un *Schnadahüpfel* ou chanson comique voire grivoise.

Pour la première esquisse qui répond à l’autoportrait de Kubin, Apostel sacrifie au rébus musical tant chéri par Schumann après Bach et employé aussi par Alban Berg. L’anagramme d’Alfred Kubin traduit par les lettres-notes AFEDB (la fa mi ré si bémol) ouvre la série des esquisses dans une figure musicale pleine d’élan donnée en *forte* et l’anagramme d’Hans Erich Apostel traduit par les notes HAEsECHAesE (si la mi bémol mi do si la mi bémol mi) lui succède dans une figure *pianissimo* descendante, modeste, un peu hésitante et consciente de son rôle à la traîne. En seulement neuf mesures, Apostel parvient ensuite à tisser contrapuntiquement les deux motifs et à exploiter l’oscillation du H et du B (si et si bémol) qui identifient l’un et l’autre des protagonistes.

Les dix morceaux des *Kubiniana* empruntent leur matériau aux *Schemen* mais se dégagent de l’attitude mimétique qui avait été la règle du jeu ; Apostel abandonne la source visuelle et opère à partir des fragments un savant travail de montage : il assemble, enchaîne, développe.

La construction de la grande forme de la suite pourrait suggérer une interprétation mimétique nouvelle. Un si bémol au plus grave de la tessiture du piano ouvre la

première pièce et se fait entendre à intervalles réguliers dans une progression dynamique allant du triple *piano* au quadruple *forte* pour la douzième et dernière occurrence qui clôt la pièce. Comment ne pas songer aux douze coups de minuit ? Douze est aussi le nombre des demi-tons de la gamme chromatique. Si, dans les *Kubiniana*, la série dodécaphonique n'est toujours pas adoptée, les ressources de la gamme chromatique sont à nouveau largement exploitées : progressions par demi-tons à grande ou petite échelle, superpositions ou alternances d'accords situés à un demi-ton d'intervalle... Dans la dixième et dernière pièce, trois accords à six sons, à structuration interne chromatique et situés dans la tessiture aigüe de l'instrument, sont répétés à intervalles réguliers jusqu'à former un ensemble de douze occurrences, de dynamique décroissante du *mezzoforte* au *pianissimo*, avant que le si bémol grave se fasse entendre en triple *forte* et clôture à la fois la pièce et l'œuvre, comme une équivalence formelle de la tonique et le coup d'une heure sonné par une horloge. Le si bémol qui encadre l'œuvre entière et sa réapparition surprenante à l'ultime fin signeraient-ils la dédicace à Kubin et à son ironie de contes de fées ? Une insistance sur le triton se fait sentir dans plusieurs des morceaux autant dans la construction verticale – dans les accords où il alterne avec la quarte juste – que dans la construction horizontale, dans des motifs tels que ceux du neuvième morceau où, assorti d'une rythmique pointée précise et acérée, il révèle sa pleine puissance de « diabolus in musica ». C'est en définitive la combinatoire des éléments strictement musicaux qui donne à entendre le caractère visionnaire et spirituel sinon démoniaque du peintre à qui Apostel rend hommage.

© **Thérèse Malengreau 2018**

Cet essai doit beaucoup à deux ouvrages et articles :

Harald Kaufmann, *Hans Erich Apostel*, 1965, Wien, Österreichischer Bundesverlag.

Monika Fink, *Alfred Kubin und Hans Erich Apostel – das bildhafte Programm zur Kubiniana*, *Musicologica Austriaca* 9, 1989, pp. 91–110.

Pour une analyse musicale et comparée plus étendue, se rapporter à
www.theresemalengreau.com/apostel-kokoschka-kubin.html

Imagination, cohérence et originalité caractérisent les programmes de concerts de la pianiste belge **Thérèse Malengreau**. Elle joue en récital et en musique de chambre dans la plupart des pays d'Europe, son répertoire s'étend de Bach aux œuvres contemporaines avec une prédilection pour la musique du tournant des XIX^e et XX^e siècles ; elle a découvert et créé de nombreuses partitions du passé et du présent. Les rapports de la musique, des arts plastiques et de la littérature sont au centre de ses recherches et de sa carrière, parfois en lien étroit avec des expositions et des projets artistiques internationaux. Des CD-livres réalisés dans cette perspective – *Parade clowns et bouffons*, *Belgium Musical Visions* – s'ajoutent à une discographie appréciée par la critique internationale d'albums pour piano seul comportant des premières mondiales et des œuvres peu connues – Delage, Vellones, Simonis, Riotte ou des œuvres peu connues telles que le *Weihnachtsbaum* de Liszt. Née dans une famille d'artistes, elle a obtenu ses premiers prix et diplômes supérieurs au Conservatoire royal de musique de Bruxelles et est titulaire d'une maîtrise en philologie romane de l'Université libre de Bruxelles. Ses maîtres comptent Nicole Henriot-Schweitzer, Bernard Lemmens, Yevgeni Malinin et Leon Fleisher.

www.theresemalengreau.com

With the support of Fédération Wallonie-Bruxelles, Belgium

Thanks to Eberhard Spangenberg; Fondation Kokoschka, Vevey; Zentralbibliothek Zürich;
Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Fazioli F 278 No. 2780649

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 4.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: August 2013 at the Église évangélique Saint-Marcel, Paris, France
Producer: Nikolaos Samaltanos
Sound engineer: Evi Iliades
Piano technician: Kasuto Osato

Equipment: Neumann CMV 563 customised microphones with M70 omni (for stereo version); Schoeps MK2S microphones (additionally for surround); DCS 900 A/D converter; Grado headphones and Lecontour loudspeakers
Original format: 24-bit / 44.1 kHz

Post-production: Editing: Evi Iliades
Mastering: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff (BIS); Libre Esthétique asbl

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Thérèse Malengreau 2018
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover design: David Kornfeld
Back cover: Hans Erich Apostel at his desk in 1957, photo by Charlotte Till-Borchardt. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek
Photo of Thérèse Malengreau: © Roger Wibert
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2405 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.

HANS ERICH APOSTEL



BIS-2405