



FESTIVAL

# PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

SOUZ LA PRÉSIDENCE DE  
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

## POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels...

Donner une image durable reste une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement sur notre site : printempsdesarts.mc, et sur toutes les plateformes numériques.

Artistes prometteurs ou confirmés interpréteront musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984...

**MARC MONNET**

## ANAMORPHOSES

La série des *Anamorphoses* de Johannes Schöllhorn pose de manière aiguë la question de la référence au modèle ancien dans le processus de création contemporaine. Ou dit autrement, le choix qu'un compositeur peut faire aujourd'hui de revenir à un fondement de l'acte même d'écriture : composer « à partir de » plutôt que de prétendre tout inventer.

Le modèle en question est celui des vingt-deux fugues de *L'Art de la fugue* (1740) de Johann Sebastian Bach, un recueil savant et complexe qui se situe aux antipodes de l'autre recueil de référence, le *Clavier bien tempéré*, tout aussi savant. Dans le *Clavier bien tempéré*, Bach-le-jeune faisait montre de l'ensemble de sa palette expressive ou contrapuntique en parcourant toutes les tonalités, chaque couple de prélude et fugue s'appuyant sur un « caractère » propre. Le tout dans un tempérament commun, c'est-à-dire une manière d'accorder le clavier permettant de jouer dans toutes les tonalités sans obtenir d'accords trop dissonants. Alors que dans les dix-huit « contrepoints » de *L'Art de la fugue*, Bach-le-vieux ne retient qu'une seule tonalité (ré mineur) et qu'un seul thème, de manière à montrer (en écho au rétrécissement du spectre de sa propre vie finissante) combien peu pouvait contenir *beaucoup*. Bach compose son *Art de la fugue* comme une déclinaison musicale de la pensée de Leibniz qui tient à démontrer que la multiplicité provient de l'unité fondamentale, que la matrice unique permet une somme infinie de possibles, que la création divine fait tout naître d'un phénomène d'expansion

liée à des calculs échappant à l'esprit humain... La prouesse de l'écriture de Bach consiste aussi à synthétiser toute l'histoire du contrepoint occidental depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, sans pour autant gommer l'expressivité des parties qui composent ce contrepoint. En un mot, la science absolue combinée à l'expression intime. Bach concilie les deux extrêmes grâce à un principe d'incarnation qui le préserve d'une pure démonstration spéculative et intellectuelle. Car c'est bien dans le timbre, les couleurs et le phrasé des sons que s'inscrit son écriture. *L'Art de la fugue* n'est pas destiné à rester lu ou compris, mais entendu. Sans que soient cependant précisés quels instruments et quels musiciens pourront l'interpréter. C'est donc toujours la multiplicité des possibles qui en fait la richesse.

Le recueil de *L'Art de la fugue* contient quatorze « contrepoints » (c'est-à-dire des fugues) et quatre « canons » (imitation stricte de deux voix décalées) ainsi que deux « miroirs » (des mouvements inverses de contrepoints précédemment entendus). Dans ce recueil qui n'en est pas un en fait (puisque l'ordre n'est pas défini exactement et qu'il est inachevé – le *Contrepoin XIV* est en effet une fugue non terminée), les fugues sont en apparence les morceaux les plus savants et les plus denses. Mais à y regarder de près, ce sont les canons qui, même s'ils ne sont écrits qu'à deux voix, exigent la science la plus aboutie du contrepoint. Il y a là un paradoxe à ponctuer un monde complexe par des respirations d'apparente légèreté, mais en fait encore plus complexes !

Pour répondre à une commande de l'ensemble belge Ictus (qui crée l'œuvre le 1<sup>er</sup> février 2002 à Anvers au centre De Singel), Johannes Schöllhorn s'empare avec gourmandise de ce recueil de Bach et des possibilités de relecture qu'il incarne à ses yeux. Entre 2001 et 2004, Schöllhorn compose ainsi ses *Anamorphoses* comme un nouveau recueil de huit mouvements, tous ces numéros pouvant être joués dans n'importe quel ordre ou dans n'importe quelle combinaison, en référence aux fugues de Bach. En 2010, Schöllhorn ajoute ensuite d'autres séquences (*Sätze*) pour arriver à une série de douze numéros : *Contrapunctus I, IV, VI, VIII, IX, X, XI, Variationen, Canon in Hypodiapason, Canon per augmentationem in contrario motu 1, Canon per augmentationem in contrario motu 2, Canon per augmentationem in contrario motu 3*.

Le terme d'anamorphose provient du verbe grec ἀναμορφώω (*anamorphoein*, « transformer »). Schöllhorn souhaite donc clairement distinguer sa démarche de celle d'une transcription ; il fait plutôt allusion à une appropriation en forme de réécriture. Dans sa notice de présentation, il emploie d'ailleurs le terme de *Gestaltwandlung*, littéralement « transformation de la forme », à la différence d'une transcription qui pourrait se limiter à une simple transformation des timbres ou des hauteurs. L'anamorphose revendique donc de s'inscrire dans « l'histoire du Maniériste au XVI<sup>e</sup> siècle ». « Le terme anamorphose », écrit le compositeur, « renvoie aux procédés de distorsion utilisés notamment dans la peinture

maniériste du XVI<sup>e</sup> siècle. Ces procédés permettent de modifier totalement la perception que l'on a d'un objet selon le point de vue à partir duquel on se trouve ou la direction du regard. Ainsi, par exemple voit-on un paysage si l'on se place face à la toile et un visage si l'on se place de côté. Ils peuvent également aider à préciser le regard, tel un miroir cylindrique ou conique, grâce auquel un enchevêtrement apparent de couleurs et de formes produit soudain des images identifiables».

C'est en effet au XVI<sup>e</sup> siècle que les travaux en architecture ou en peinture ont été les plus avancés, certains considérant l'anamorphose comme l'«art de la perspective secrète» (Albrecht Dürer). En clair, l'anamorphose ne doit pas se confondre avec un trompe-l'œil; l'anamorphose cherche une particularité étonnante de la perspective. Le plus célèbre exemple est celui des *Ambassadeurs* (1533) d'Holbein le Jeune. Lorsque l'on regarde le tableau avec une vue rasante, on voit au premier plan en bas, au pied des personnages, une forme étirée énigmatique qui se révèle être un crâne d'homme (symbolisant une vanité). C'est donc l'angle de vue qui révèle le secret. Cette fascination pour les vues cachées s'est prolongée jusqu'à nos jours, notamment dans les travaux de l'historien de l'art Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) qui explique que la perspective n'est pas intéressante si l'on cherche sans cesse à la rattacher à la raison. «La perspective», écrit Baltrušaitis dans *Anamorphoses ou Perspectives curieuses* (1955),

«est généralement considérée, dans l'histoire de l'art, comme quelque chose de réaliste restituant la troisième dimension. C'est avant tout un artifice qui peut servir à toutes les fins. Nous en traitons ici le côté fantastique et aberrant : une perspective dépravée par une démonstration logique de ses lois».

Johannes Schöllhorn, sans chercher une quelconque dépravation, s'intéresse en revanche à la liberté face à un modèle existant. Ce qui l'attire dans l'anamorphose tient précisément à l'imprévu, tout comme l'angle que l'on doit trouver pour accéder à une autre réalité. Sa démarche musicale n'est d'ailleurs pas éloignée de celle des arts plastiques, lui qui a si longtemps hésité entre les deux voies. Ses professeurs de composition ont aussi eu une influence notable sur lui, au moment de fonder son rapport à l'existant : principalement Klaus Huber qui n'a eu de cesse de questionner le répertoire ancien pour le mettre en résonance avec son propre langage contemporain ; et Péter Eötvös qui, comme chef d'orchestre et comme compositeur, n'a jamais refusé le répertoire comme source d'inspiration. Schöllhorn précise qu'il doit à Huber «une ouverture de principe vers toutes sortes de musiques, y compris toutes les nombreuses musiques en moi-même» (2008). Comme si l'on ne soupçonnait pas notre propre richesse...

Schöllhorn a également toujours été fasciné par l'idée de transparence et de rationalité : ce n'est pas pour rien qu'il admire beaucoup la musique française et

les théories du Siècle des Lumières : « Certains aspects de ma musique sont liés à des caractéristiques qui me semblent importantes dans la musique française : une instrumentation si possible claire et sans lourdeur, et de façon générale la volonté de dire les choses de façon claire et transparente, ce qui était aussi la préoccupation du compositeur "allemand" qu'était Haydn – donc une notion liée aux Lumières » (2008).

Retenons aussi son attirance pour les timbres curieux et insolites. Dans le recueil des *Anamorphoses* se trouve un accordéon, ce qui en soi n'est pas si étrange ; mais cet instrument permet des combinaisons de timbres en revanche très surprenantes. Le reste de l'instrumentarium est plutôt conventionnel. On y trouve douze instruments couvrant tout le spectre : clarinette, clarinette basse, cor, trompette, trombone, tuba, accordéon, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse. Mais là encore, Schöllhorn arrive à nous étonner dans les combinaisons de couleurs et de modes de jeux. Chaque ligne de Bach devient ainsi prétexte à une *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres) chère aux Viennois de la Seconde École (Schönberg, Webern, Berg), surtout lorsque ces derniers transcrivaient pour ensemble de musique de chambre de grandes pages symphoniques. L'attirance de Schöllhorn pour la ré-instrumentation s'inscrit ainsi dans la droite ligne de la Société pour les exécutions musicales privées (1919-1921) créée par Schönberg qui nous a laissé des « lectures » absolument magistrales de Reger, Debussy,

Ravel, Stravinsky, Mahler ou Zemlinsky parce que ces versions, en apparence allégées, nous donnent aujourd'hui à entendre ce que Schönberg, Berg et Webern entendaient de ces œuvres monumentales. Comme si nous « entendions l'écoute » d'un compositeur face à un autre.

Chez Schöllhorn, les modes de jeux et les timbres changeants ne sont donc pas anecdotiques ; ils sont considérés comme « un élargissement de la palette des couleurs instrumentales qui clarifient la forme » (Marc Texier). La couleur influe donc sur la forme de l'œuvre. Cette réalité mérite une fois de plus d'être reliée aux arts plastiques. Car Schöllhorn agit en plasticien quand il compose ou qu'il « recompose » en changeant d'angle. « L'image, la sculpture, l'installation inspirent des attitudes où le compositeur, de son côté, tourne autour d'un objet, reprend, repeint, produit des anamorphoses, agrandit, se rapproche ou s'éloigne », écrit encore Marc Texier.

Autre paramètre fondamental dans l'approche de Schöllhorn : la recherche d'un équilibre instable entre simplicité et complexité, dans l'esprit de la pensée classique (c'est-à-dire la perception et l'intelligence d'un ordre supérieur). Si Bach le fascine autant, c'est parce qu'il a déjà résolu à son époque cette tension entre le simple et le complexe ; mais que ce questionnement reste toujours d'actualité. Là encore, interroger Bach revient à interroger la possibilité d'un

ordre général, qu'il soit celui d'un univers physique, métaphysique ou musical. Bach nous incite en quelque sorte à nous poser la question de notre vision du monde.

Pour revenir au travail de composition de Schöllhorn, il convient de considérer cette élaboration comme un « travail sur » (*Bearbeitung*) ou une réélaboration, plutôt que comme une transcription. « Il y a dans mon travail », explique le compositeur, « de nombreuses transcriptions, mais elles ne se distinguent pas par principe des compositions *normales*, car dans tous mes travaux [...] la question de la traduction est opérante. La seule différence, mais qui n'est pas nécessairement spécifique, c'est que ce qu'on nomme d'habitude le matériau compositionnel n'aura pas été inventé, mais trouvé par moi. Mais pouvons-nous être si certains que *notre* matériau est vraiment de nous ? Je ne veux pas oublier qu'inventer contient toujours "trouver" et que parfois, moi-même et mes propres inventions me semblent des *objets trouvés* » (*Über Bearbeitung*, texte inédit). Voici donc clairement énoncé la volonté d'affirmer que le déclencheur d'une œuvre peut se trouver plutôt que s'inventer.

Cette réflexion vaut autant pour les réelles transcriptions qu'il a réalisées des œuvres du répertoire : *Kammersymphonie n° 2* et la *Musique pour l'accompagnement d'une scène de film* de Schönberg, les *Descriptions automatiques* de Satie,

les *Kindertotenlieder* de Mahler, les *Sonates XVIII et XX* de Gabrieli, les *Notations* de Boulez et la *Villanelle* des *Nuits d'été* de Berlioz, des lieder de Schumann et Schubert... Dans tous les cas, c'est le compositeur qui agit en portant un regard contemporain sur un objet trouvé. Les réélaborations de Schöllhorn rassemblent donc des objets « hors temps » et hybrides mais qui à chaque fois reprennent une question musicale : « Tout comme chacun de ses mouvements ou panneaux formels rappelle la forme de l'*étude*, les transcriptions veulent soulever ce qui, dans un langage, un objet du passé, reste à interroger, quitte à troubler nos certitudes quant à la nécessité d'un style personnel, ou à l'œuvre "originale" » (Marc Texier). La transcription, tout comme la traduction, met en tension l'auditeur ou le lecteur avec lui-même, pour savoir ce que l'on choisit de faire avec ce que l'on entend ou voit. De même que le compositeur se pose la question de son propre langage quand il le confronte à celui d'un autre. « Composer », disait Schöllhorn récemment, « ne veut pas dire simplement écrire dans un certain langage musical. Cela signifie également combiner différents langages et parfois même montrer les frottements entre différents langages » (*Musik Texte* n° 141, 2014, p. 36).

La recomposition l'incite enfin à confronter plusieurs dimensions temporelles. Pour faire simple, la réécriture met en scène une lutte entre le passé et le présent. Plus qu'une contrainte, Schöllhorn considère cette tension comme un sujet d'inspiration. Il écrit ainsi : « Hannah Arendt, dans son livre *La Crise de la culture* (1961),

## LE MONDE DE L'ART

cite Franz Kafka, qui décrit le passé et le présent comme deux lutteurs qui s'affrontent et combattent. Et le présent, nous, ici et maintenant, comme au milieu, entre ces lutteurs. Il n'y a pas d'issue vers l'une ou l'autre direction, il y a uniquement, comme le dit Arendt, la possibilité de s'échapper «diagonalement» de cette lutte. Et diagonalement veut dire inventer quelque chose de nouveau» (*Musik Texte* n° 141, 2014, p. 36).

### EMMANUEL HONDRE

## BIOGRAPHIES

### JOHANNES SCHÖLLHORN

Né en 1962, Johannes Schöllhorn a étudié la composition avec Klaus Huber, Emanuel Nunes et Mathias Spahlinger et la théorie musicale avec Peter Förtig. Il a fait aussi des études de direction d'orchestre avec Peter Eötvös.

Johannes Schöllhorn a travaillé avec nombreux solistes, ensembles et orchestres, notamment avec le Remix Ensemble Casa da Música, l'Ensemble Modern, l'Ensemble Intercontemporain, Ensemble l'instant donné, Ensemble recherche, Neue Vocalsolisten, Ensemble Musikfabrik, Klangforum Wien, Ensemble ascolta, das Neue Ensemble, et les orchestres de la radio de WDR et SWR, le DSO Berlin, le Seoul Philharmonic Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra et le Philharmonia Orchestra London. Il a obtenu de nombreux prix et distinctions dans les concours de compositions. Il a obtenu le prix de Comité de lecture de l'Ensemble Intercontemporain 1997 et le Prix Praetorius en 2009. L'opéra de chambre *Les petites filles modèles* était joué plusieurs fois en France, en 1997 à l'opéra de Bastille. En 2008 il était participant du projet *into* à Hongkong. La Musique de Johannes contient musique de chambre et vocale, musique pour orchestre et pour le théâtre. Johannes Schöllhorn a fait plusieurs transcriptions, par exemple de ...explosante-fixe... de Pierre Boulez.

Entre 1995 et 2000 Johannes Schöllhorn a enseigné à la Musikhochschule Zürich-Winterthur (CH). Il était chef d'orchestre de l'Ensemble für Neue Musik

de la Musikhochschule Freiburg (D). Entre 2001 et 2009 il était professeur de composition à la Hochschule für Musik und Theater Hannover (D). Maintenant il est professeur de composition et directeur d’Institut für Neue Musik à la Hochschule für Musik Köln. Il a aussi enseigné dans le séminaire de composition de la Fondation Royaumont (F), le Ictus Séminaire (B), le Bartók Festival (HU) et au Conservatoire de Paris, au Conservatory of Music de Tianjin (Chine), au Central Conservatory of Music Beijing (Chine), au Takefu-Festival (Japon), au Tokyo Ondai University (Japon), au Seoul Philharmonic Orchestra (Corée), le Centro San Fedele Milan (Italie), Kiev (Ukraine), Ticino Musica (Lugano en Suisse), le Trinity Laban College (London), Jakarta (Indonesie) et Manila (Philippines).

## REMIX ENSEMBLE CASA DA MÚSICA

L’ensemble Remix est une formation de musique contemporaine hébergée par la Maison de la musique (Casa da Música) de Porto. Depuis ses débuts en 2000, ce groupe a déjà créé plus de quatre-vingt cinq œuvres et a été dirigé par de nombreux chefs d’orchestre, comme Stefan Asbury, Ilan Volkov, Kasper de Roo, Pierre-André Valade, Rolf Gupta, Peter Rundel, Jonathan Stockhammer, Jurjen Hempel, Matthias Pintscher, Franck Ollu, Reinbert de Leeuw, Diego Masson, Emilio Pomàrico, Brad Lubman, Paul Hillier et Peter Eötvös.

À l’international, l’ensemble Remix a joué à Valence, Rotterdam, Huddersfield, Barcelone, Strasbourg, Paris, Orléans, Bourges, Reims, Anvers, Madrid, Budapest, Norrköping, Vienne, Witten, Berlin, Amsterdam, Cologne, Zürich, Luxembourg-Ville et Bruxelles. En 2011, il a participé au festival de Vienne et au festival Agora (IRCAM – Paris). L’orchestre a interprété les premières de deux commandes faites auprès de Wolfgang Rihm, compositeur en résidence à la Maison de la musique de Porto en 2011. Le projet *Ring Saga*, avec la musique de Richard Wagner adaptée par Jonathan Dove et Graham Vick, a permis à l’Ensemble Remix de se produire lors du festival Musica de Strasbourg, à la Cité de la musique de Paris, à Saint-Quentin-en-Yvelines, au théâtre de Nîmes, au théâtre de Caen, au Grand théâtre du Luxembourg et au Grand théâtre de Reims. En 2012, l’Ensemble est intervenu au festival Musica de Strasbourg, qu’il a clôturé avec la première du concertino pour piano *Jetzt genau!* de Pascal Dusapin ; il a également

joué pour la fondation Gulbenkian à Lisbonne, ainsi qu'à la Philharmonie de Berlin. La saison 2013 a été marquée entre autres par l'opéra *Quartett* de Luca Francesconi, joué à Porto et à Strasbourg, sous la direction de Nuno Carinhas. En 2014, l'orchestre a présenté en première mondiale le *Soldat inconnu* de Georges Aperghis (commandée par ECHO) et *Da capo* de Peter Eötvös. L'orchestre a également donné des concerts à Lisbonne, Paris, Orense et Cologne tout au long de l'année.

L'ensemble Remix a participé à dix CD audio sur lesquels figurent des œuvres de Pauset, Azguime, Cörte-Real, Peixinho, Dillon, Jorgensen, Staud, Nunes, Bernhard Lang, Pinho Vargas, Wolfgang Mitterer, Karin Rehnqvist et Pascal Dusapin. Des œuvres de Pascal Dusapin, interprétées par le Remix Ensemble Casa da Música et l'orchestre symphonique de la Maison de la musique de Porto, ont figuré parmi les enregistrements sélectionnés pour le Gramophone Critics' Choice de 2013.

José Pereira – Violon / Trevor Mctait – Alto

Filipe Quaresma – Violoncelle / Antonio A. Aguiar – Contrebasse

Vitor J. Pereira – Clarinette / Nuno Vaz – Cors / Ales Klancar – Trompette

Ricardo Pereira – Trombone / Adélio Carneiro – Tuba

Jonathan Ayerst – Piano / Paulo Jorge Ferreira – Accordéon

## PETER RUNDEL

Peter Rundel est l'un des partenaires les plus recherchés pour la direction d'orchestres européens. Il a dirigé les premières mondiales de productions opératiques à l'Opéra d'État de Bavière, à la Wiener Festwochen, le Deutsche Oper de Berlin, le Festival de Bregenz et la Schwetzinger SWR Festspiele. Son œuvre opératique comprend le répertoire traditionnel ainsi que les productions de théâtre musical contemporaines et révolutionnaires telles que les œuvres de Stockhausen, Mitterer, Haas, Isabel Mundry et Emmanuel Nunes. La production spectaculaire de *Prometheus*, qu'il a dirigée lors de la Ruhrtriennale, lui a valu le Carl-Orff-Preis en 2013.

Né à Friedrichshafen, en Allemagne, Peter Rundel a étudié le violon avec Igor Ozim, et a également assuré la direction d'orchestre avec Michael Gielen et Peter Eötvös. Le compositeur Jack Brimberg a été également l'un de ses mentors à New York. Il a été violoniste à l'Ensemble Modern, auquel il a été étroitement lié en tant que chef d'orchestre. Dans le monde de la musique contemporaine, il a entretenu des associations durables avec l'Ensemble Recherche, l'Asko|Schönberg Ensemble et le Klangforum Wien. Il est régulièrement invité de l'Ensemble intercontemporain et de l'Ensemble musikFabrik.

Peter Rundel a été directeur artistique de l'Orchestre Philharmonique Royal de Flandres, ainsi que directeur artistique fondateur du Kammerakademie Potsdam.

En janvier 2005, il a été nommé directeur artistique du Remix Ensemble Casa da Música de Porto, et connaît depuis lors une formidable réussite avec l'ensemble de musique contemporaine.

Peter Rundel a obtenu de nombreux prix pour ses enregistrements de musique du 20ème siècle, y compris le prestigieux Preis der deutschen Schallplattenkritik, le Grand Prix du Disque (Barraqué, œuvre complète), l'Echo Klassik et une nomination aux Grammy Awards (Heiner Goebbels, *Surrogate Cities*).



**Martin Maurel Sella**  
Banque Privée • Monaco  
Mécène d'Exception

*LE PRINTEMPS DES ARTS REÇOIT  
LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT  
PRINCIER.*

*Enregistré à la Casa da Música (Porto)  
Salle 2, du 15 au 17 septembre 2016  
Prise de son, direction artistique: François Eckert,  
assisté de Carlos Lopes  
Montage: Julien Podolak, François Eckert  
Mixage, mastering: François Eckert  
Photos: Olivier Roller. Graphisme : Atelier Champion*

FESTIVAL

# PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

UNDER THE PRESIDENCY OF  
H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

## WHY PUT TOGETHER A CD COLLECTION?

Festivals are ephemeral by their very nature, and recording them is an incredible memory of some truly exceptional musical moments... Creating something designed to last is an idea made all the more appealing in an age when record labels are disappearing as sales plummet and music formats change – which is why we've made the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection available for download on our website, [printempsdesarts.mc](http://printempsdesarts.mc), and across all digital platforms, in addition to broadcasting it in the traditional manner.

Budding talent and established musicians alike perform music from days gone by as well as new and original pieces. An attempt to keep memory alive that has been a priority since the festival's beginnings in 1984...

MARC MONNET

## ANAMORPHOSES

The series of *Anamorphoses* by Johannes Schöllhorn sharply poses the question of referencing old models in the process of contemporary creation. To put it another way, the choice a composer can make today to return to the foundations of the very act of writing: composing "from" rather than pretending to invent everything.

The model in question is that of the twenty-two fugues in *The Art of the Fugue* (1740) by Johann Sebastian Bach, a scholarly and complex collection which is the polar opposite of the other standard collection, *The Well-Tempered Clavier*, which is every bit as scholarly. In *The Well-Behaved Clavier*, Bach-the-younger demonstrated his entire expressive or contrapuntal palette by going through all the keys, each prelude and fugue pair drawing on its own "character". The whole is bound in a common temper, that is a way of tuning the clavier, allowing it to be played in all keys without the chords becoming too dissonant. While in the eighteen "counterpoints" of *The Art of the Fugue*, Bach-the-elder uses only one key (D minor) and a single theme, so as to show – reflecting the fact of the dwindling spectrum of his life coming to its end – so little could contain so much. Bach composed his *Art of the Fugue* as a musical declination of the thinking of Leibniz who was keen to demonstrate that diversity originates in a fundamental unity, that a single template can offer an infinite number of possibilities, that divine creation engenders everything from a phenomenon of expansion linked to calculations

beyond human wit... The prowess of Bach's writing consists also in synthesising the entire history of Western counterpoint from the 16<sup>th</sup> century, without at the same time erasing the expressiveness of the parts which make up this counterpoint. In a word, absolute science combined with intimate expression. Bach reconciles the two extremes thanks to a principle of incarnation which saves him from a pure speculative and intellectual demonstration. For it is very much in the timbre, the colour and the phrasing of sounds that his writing lies. *The Art of the Fugue* is not intended to be read or understood, but heard. Not, however, that it is detailed which instruments or musicians may interpret it. It is always, therefore, the multiplicity of possibilities which gives it its richness.

The collection, *The Art of the Fugue*, contains fourteen "counterpoints" (i.e. fugues) and four "canons" (strict imitation between two offset voices) as well as two "mirrors" (inverse movements of previously heard counterpoints). In this collection, which is not, in fact, a collection at all - since the order is not precisely defined and it is incomplete (the counterpoint XIV, indeed, is an unfinished fugue) - the fugues appear to be the most scholarly and dense pieces. But on closer examination, it is the canons which, even if they are only written for two voices, require the most accomplished knowledge of counterpoint. There is a paradox here in punctuating a complex world with breaths of apparent lightness, but which are, in fact, even more complex!

In response to a commission from the Belgian Ictus ensemble (who performed the work 1 February, 2002 in the De Singel Centre, Antwerp), Johannes Schöllhorn seized with delectation this collection by Bach and the possibilities of re-interpretation it embodied from his point of view. Between 2001 and 2004, Schöllhorn thus composed his *Anamorphoses* as a new collection of eight movements, which could be played in any order or combination, referencing Bach's fugues. In 2010, Schöllhorn added further sequences (*Sätze*) thus bringing the series to twelve parts: *Contrapunctus I, IV, VI, VIII, IX, X, XI, Variationen, Canon in Hypodiapason, Canon per augmentationem in contrario motu 1, Canon per augmentationem in contrario motu 2, Canon per augmentationem in contrario motu 3*.

The term "anamorphosis" comes from the Greek verb ἀναμορφόω (*anamorphein*, "to transform"). Schöllhorn, therefore, clearly wishes to distinguish his approach to that of a transcription; rather, he is alluding to an appropriation as re-writing. In his notice of submission, moreover, he employs the term "Gestaltwandlung", literally "transformation of the form", unlike a transcription which could be limited to a simple transformation of tones or pitches. The anamorphosis thus stakes a claim to be part of the "History of 16<sup>th</sup> Century Mannerism". "The term anamorphosis," writes the composer, "refers to the processes of distortion utilised particularly in Mannerist painting of the 16<sup>th</sup> century. These processes enabled total modification of one's perception of an object according to one's point of view in relation to it

or the line of sight. So, for example one may see a landscape if one is directly in front of a painting and a face if one is side-on to it. They can equally help to clarify sight, like a cylindrical or conical mirror, thanks to which an apparent jumble of colours and shapes suddenly produces identifiable images."

It was indeed in the 16<sup>th</sup> century that work in architecture and in painting were most advanced, some considering anamorphosis to be the "art of secret perspective" (Albrecht Dürer). Clearly, anamorphosis must not be confused with *trompe-l'œil*; anamorphosis pursues an amazing feature of perspective. The most famous example is *The Ambassadors* (1533) by Holbein the younger. When one looks at the painting from an angle, in the lower foreground, at the feet of the figures, can be seen an enigmatic stretched shape which is revealed to be a human skull (symbolising a vanity). Therefore, it is the angle of sight which reveals the secret. This fascination for concealed views continues to this day, notably in the work of the art historian Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) who explained that perspective loses its interest if we constantly try to connect it to the rational. "Perspective," writes Baltrušaitis in *Anamorphoses or Curious Perspectives* (1955), "is generally considered, in art history, as something realistic helping to render the third dimension. Above all, though, it is an artifice which can serve many purposes. Here, we are discussing its fantastic and absurd side: a perspective corrupted by the logical demonstration of its laws."

Johannes Schöllhorn, without seeking any corruption, is interested, on the contrary, in freedom with regard to an existing model. What draws him to anamorphosis lies exactly in the unexpected, just like the angle which has to be found to access a different reality. His musical approach, indeed, is not far from that of the visual arts, as might be expected of one who hesitated a long time between the two pathways. His composition teachers also had a notable influence on him, at the time when he was establishing his relationship with existing structures: principally Klaus Huber who has never stopped interrogating the classic repertoire to bring it into line with his own contemporary language; and Péter Eötvös who, as a conductor and composer, has never been known to refuse the repertoire as a source of inspiration. Schöllhorn states that he owes Huber "a fundamental openness to all sorts of music, including all the music that is in me" (2008). As if we are unaware of our own riches ...

Schöllhorn has also always been fascinated by the idea of transparency and rationality: there is a good reason he is very admiring of French music and the theories of the Enlightenment: "Certain aspects of my music link to characteristics which seem to me to be important in French music: an instrumentation which is, if possible, bright and without heaviness, and generally a desire to communicate clearly and transparently, which was also the preoccupation of the "German" composer that was Haydn – therefore, a notion related to the Enlightenment." (2008).

Remember also his attraction to odd and quirky keys. In the *Anamorphoses* collection there is an accordion, which is not so strange in itself; but this instrument, on the other hand, allows for combinations of keys which can be very surprising. The remainder of the instrumentation is on the conventional side. There are twelve instruments covering the entire spectrum: clarinet, bass clarinet, French horn, trumpet, trombone, tuba, accordion, piano, violin, viola, cello, double bass. But there again, Schöllhorn manages to amaze us in his combinations of colours and playing modes. Every line of Bach thus becomes the pretext for a *Klangfarbenmelodie* (timbre melody) so dear to the Viennese of the Second School (Schönberg, Webern, Berg), mostly when transcribing grand symphonic scores for a chamber music ensemble. The attraction of Schöllhorn to re-instrumentation is firmly in the tradition of the Society for Private Musical Performances (1919-1921) created by Schönberg which has left us absolutely masterful "interpretations" by Reger, Debussy, Ravel, Stravinsky, Mahler and Zemlinsky because these versions, apparently simplified, enable us today to hear what Schönberg, Berg and Webern heard in these monumental works. It's as if we are hearing one composer listening to another.

For Schöllhorn, playing modes and changing keys are not, in that case, trivial; they are considered to be "a broadening of the instrumental colour palette which clarify the form" (Marc Texier). The colour, therefore, influences the form of the

work. This reality is worth further comparison with the visual arts. For Schöllhorn proceeds like a visual artist when he composes or "recomposes" by changing the angle. "The image, the sculpture, the installation inspires attitudes where the composer, from his side, circles an object, looks at it again, repaints, produces anamorphoses, magnifies, approaches it, moves away," writes Marc Texier again. Another fundamental parameter in Schöllhorn's approach: the search for an unstable equilibrium between simplicity and complexity, in the spirit of classical thinking (that is to say perception and intelligence of a higher order). If he is so fascinated by Bach, it is because in his era he found a resolution to this tension between the simple and the complex; but this inquiry is still current. There again, interrogating Bach comes back to interrogating the possibility of a general order, whether of a physical, metaphysical or musical universe. Bach encourages us in a certain fashion to ask ourselves questions about our vision of the world.

To return to Schöllhorn's composition work, we need to consider this elaboration as a "processing" (*Bearbeitung*) or a reformulation, rather than as a transcription. "There are in my work," explains the composer, "many transcriptions, but they are not distinguished in principle from normal compositions, for in all my works [...] the question of translation is at play. The only difference, but which is not necessarily special, is that what is usually called the compositional material has not been invented, but found by me. But how can we be sure that *our* material is really from

us? I do not want to forget that “inventing” always contains “finding” and that sometimes, myself and my own inventions can seem to me objets trouvés.” (*Über Bearbeitung*, unpublished text). The will to affirm that the spark of a work can be found rather than invented is clearly spelled out here.

This reflection is also valid for the genuine transcriptions which he has made of works from the repertoire: *Kammersymphonie n°2* and *Accompanying Music to a Film Scene* by Schönberg, the *Descriptions automatiques* by Satie, the *Kindertotenlieder* by Mahler, *Sonatas XVIII and XX* by Gabrieli, *Notations* by Boulez and *Villanelle des Nuits d'été* by Berlioz, the lieder of Schumann and Schubert... In each case, it's a composer who brings a contemporary gaze to an *objet trouvé*. Schöllhorn's reformulations gather timeless hybrid objects but always return to a musical question: “As all of his movements or formal panels recall the form of the *étude*, the transcriptions are trying to raise that which, in a language, an object from the past, remains to be interrogated, even if that means disturbing our certainties as to the necessity of a personal style, or an ‘original’ work,” (Marc Texier). Transcription, just like translation, pits the listeners or readers against themselves, to understand what they choose to do with what they hear or see. In the same fashion, the composer questions his own language when he confronts it with that of someone else. “Composing,” said Schöllhorn recently, “does not simply mean writing in a certain musical language. It also signifies combining

different languages and sometimes even showing the friction between different languages,” (*Musik Texte* n° 141, 2014, p. 36).

Re-composition, finally, encourages him to confront several temporal dimensions. In simple terms, re-writing showcases a struggle between the past and the present. Rather than a constraint, Schöllhorn considers this tension as an inspiration. He writes: “Hannah Arendt, in her book *The Crisis of Culture* (1961), quotes Franz Kafka, who describes the past and the present as two wrestlers who confront each other in combat. And the present - us, here and now – we are in the middle, between these wrestlers. There is no way out in either direction, there is only, as Arendt says, the possibility of escaping this struggle “diagonally”. And diagonally means inventing something new,” (*Musik Texte* n° 141, 2014, p. 36).

**EMMANUEL HONDRE**

## BIOGRAPHIES

### JOHANNES SCHÖLLHORN

Born in 1962, he studied with Klaus Huber, Emanuel Nunes and Mathias Spahlinger and musical analysis with Peter Förtig. He also attended conducting courses with Peter Eötvös.

Johannes Schöllhorn's music is performed by many international Soloists, Ensembles and Orchestras like Remix Ensemble Casa da Música, Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien, Ensemble musikFabrik, Ensemble l'instant donné, Ensemble recherche, Musikfabrik, Klangforum, Neue Vocalsolisten Ensemble ascolta, das Neue Ensemble, the Radio Symphony Orchestras of the WDR and SWR, the DSO Berlin, the Seoul Philharmonic orchestra and the Philharmonia Orchestra London. He awarded prizes like the Comité de lecture of the Ensemble Intercontemporain in 1997 and the Praetorius Prize 2009. His chamber opera *Les petites filles modèles* was played many times in Paris and France and had its premiere at the Opera de Bastille in 1997. In 2008 he was participant of the *into*-project in Hong Kong. Johannes Schöllhorns music has a wide range of genres from chamber music, vocal music and orchestra music to music for theatre. Besides his own compositions he is also working on different kinds of transcriptions, i.e. he has made an own version of Pierre Boulez' ...*explosante-fixe...*

Johannes Schöllhorn was teaching from 1995 to 2000 at the Musikhochschule Zürich-Winterthur (CH). He was conductor of the Ensemble für Neue Musik at the Musikhochschule Freiburg (until 2004) and from 2001 to 2009 he was Professor for composition at the Hochschule für Musik und Theater Hannover and Director of the Institut für neue Musik. Since 2009 he is Professor for composition and director of the Institut für Neue Musik at the Hochschule für Musik in Köln. Johannes Schöllhorn gave several composition courses at the Fondation Royaumont (F) and at the Bartók-Festival (HU), in the Ictus-Seminar (B), at the Conservatoire de Paris, the Conservatory of Music in Tianjin (China), the Central Conservatory of Music in Beijing (China), in Hong Kong (China), at the Takefu-Festival (Japan), the Tokyo Ondai University (Japan), the Seoul Philharmonic Orchestra (Korea), at the Centro San Fedele Milano (Italy) in Kiev (Ukraine) and Jakarta (Indonesia).

## REMIX ENSEMBLE CASA DA MÚSICA

Remix Ensemble is Casa da Música's contemporary music group. Since its debut in 2000, the group has already performed the world premieres of more than eighty five new works and has been conducted by Peter Rundel, Stefan Asbury, Ilan Volkov, Jonathan Stockhammer, Matthias Pintscher, Franck Ollu, Reinbert de Leeuw, Emilio Pomàrico, Brad Lubman, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Paul Hillier and Baldur Brönnimann, amongst others conductors.

At international level, the Remix Ensemble performed in Valence, Rotterdam, Huddersfield, Barcelona, Strasbourg, Paris, Orleans, Bourges, Toulouse, Reims, Antwerp, Madrid, Ourense, Budapest, Norrköping, Vienna, Witten, Berlin, Amsterdam, Köln, Zürich, Luxembourg and Brussels, including festivals such as Wiener Festwochen and Wien Modern (Vienna), Musica Strasbourg, Agora (IRCAM – Paris) and Printemps des Arts (Monte Carlo).

World premieres included commissions from Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin, Georges Aperghis, Peter Eötvös and the opera *Giordano Bruno* by Francesco Filidei, performed in Porto, Strasbourg, Reggio Emilia and Milan. Remix Ensemble also premiered a new production of the opera *Quartett* by Luca Francesconi (in Porto and Strasbourg). The *Ring Saga* project, with Richard Wagner's music adapted by Jonathan Dove and Graham Vick, took Remix Ensemble to Musica Strasbourg, Cité de la Musique Paris,

Saint-Quentin-en-Yvelines, Théâtre de Nîmes, Le Théâtre de Caen, Grand Théâtre du Luxembourg and Grand Théâtre de Reims.

Remix Ensemble appears on thirteen CDs featuring works by Pauset, Azguime, Côrte-Real, Peixinho, Dillon, Jorgensen, Staud, Nunes, Bernhard Lang, Pinho Vargas, Wolfgang Mitterer, Karin Rehnqvist, Pascal Dusapin, Luca Francesconi and Unsuk Chin. *Gramophone* has included the CD featuring works by Pascal Dusapin, performed by Remix Ensemble and Orquestra Sinfônica do Porto Casa da Música, in its Critics' Choice 2013.

José Pereira – Violin / Trevor Mctait – Viola

Filipe Quaresma – Cello / Antonio A. Aguiar – Double Bass

Vitor J. Pereira – Clarinete / Nuno Vaz – Horn / Ales Klancar – Trumpet

Ricardo Pereira – Trombone / Adélio Carneiro – Tuba

Jonathan Ayerst – Piano / Paulo Jorge Ferreira – Accordion

## PETER RUNDDEL

Peter Rundel is one of the most sought-after partners for leading European orchestras. He has conducted the world premieres of opera productions at the Bavarian State Opera, Wiener Festwochen, Deutsche Oper Berlin, Bregenz Festival and Schwetzingen SWR Festspiele. His work in opera includes traditional repertoire as well as groundbreaking contemporary music theatre productions, such as works by Stockhausen, Mitterer, Haas, Isabel Mundry and Emmanuel Nunes. The spectacular production of *Prometheus*, which he conducted at the Ruhrtriennale, was awarded the Carl-Orff-Preis in 2013.

Born in Friedrichshafen, Germany, Peter Rundel studied violin with Igor Ozim i.a., as well as conducting with Michael Gielen and Peter Eötvös. The composer Jack Brimberg was also one of his mentors in New York. He was a violinist in Ensemble Modern, to which he remains closely affiliated as a conductor. In the contemporary music world, he has enjoyed long associations with Ensemble Recherche, the Asko|Schönberg Ensemble and Klangforum Wien. He is also a regular guest with Ensemble intercontemporain and Ensemble musikFabrik.

Peter Rundel has been artistic director of the Royal Philharmonic Orchestra of Flanders, as well as the founding artistic director of the Kammerakademie Potsdam. In January 2005, he was appointed artistic director of the Remix Ensemble Casa da Música in Porto and has since enjoyed great success with the contemporary music ensemble.

Peter Rundel has been awarded many prizes for his recordings of 20th century music, including the prestigious *Preis der deutschen Schallplattenkritik*, the *Grand Prix du Disque* (Barraqué, complete work), the *Echo Klassik* and a Grammy Award nomination (Heiner Goebbels, *Surrogate Cities*).



**Martin Maurel Sella**  
Banque Privée • Monaco  
Mécène d'Exceptions

THE PRINTEMPS DES ARTS FESTIVAL  
RECEIVES THE SUPPORT OF THE  
PRINCELY GOVERNMENT

Recorded at the Casa da Música (Porto)  
Room 2, from 15 to 17 September 2016  
Recording engineer and producer: François Eckert  
Assistant engineer: Carlos Lopes  
Editing: Julien Podolak, François Eckert  
Mixing and mastering: François Eckert  
Photos: Olivier Roller. Graphic design: Atelier Champion

COLLECTION

PRINTEMPS  
DES ARTS  
DE MONTE-CARLO

12 AVENUE D'OSTENDE  
98000 MONACO  
TÉL +377 93 25 58 04  
[WWW.PRINTEMPSDESARTS.MC](http://WWW.PRINTEMPSDESARTS.MC)