



© H. Wiederin

Johannes Maria Staud, la preuve par vingt.

On le connaît peu encore en France. Pourtant, alors qu'il fête ses trente-cinq ans cet été, sa musique est une des plus abouties de la jeune génération européenne. Musica lui a commandé – avec le Mozarteum de Salzbourg, l'Orchestre de Bamberg et les ZaterdagMatinee d'Amsterdam – *Im Lichte*, pour deux pianos et orchestre.

Il a composé une trentaine d'œuvres. Mais plus que le nombre, ce sont les dédicataires qui renseignent sur la place que Johannes Maria Staud, né le 17 août 1974 à Innsbruck, occupe désormais dans le concert mondial de la création. Les Berliner Philharmoniker et les Wiener Philharmoniker, sous la direction respective de Sir Simon Rattle et de Daniel Barenboïm, ont récemment créé sa musique. *Apeiron* pour grand orchestre (2005) et *Segue*, pour violoncelle et orchestre (2006) sont ainsi entrées

de plain-pied dans le répertoire de deux des plus illustres institutions musicales de la « vieille » Europe. Depuis 2007, le jeune compositeur est en résidence à l'Orchestre de Cleveland pour lequel il a écrit *On Comparative Meteorology* (2008) et, en mai 2009, c'est au tour de Riccardo Chailly, à la tête du Gewandhausorchester Leipzig, de créer sa dernière partition pour quatuor à cordes et orchestre. La liste, nécessairement, impressionne. D'autant plus qu'aux côtés de ces noms prestigieux – on pourrait en citer bien d'autres – s'inscrivent aussi ceux des plus exigeants ensembles de musique contemporaine : l'Intercontemporain à Paris, le Klangforum à Vienne, l'Ensemble Modern à Francfort...

Cet élève de Michael Jarrell à Vienne, puis de Hanspeter Kyburz à Berlin – qui a d'abord cofondé le groupe Gegenklang, avec sept autres jeunes compositeurs ayant étudié dans la capitale autrichienne au milieu des années quatre-vingt-dix – a très vite été le bénéficiaire de diverses bourses et distinctions (Fondation Alban Berg en 1999, Prix Hanns Eisler en 2000, du Festival de Pâques à Salzbourg en 2002, Daniel Lewis Young Composer Fellowship en 2007...). Sa musique séduit : elle est versatile, dans les choix instrumentaux comme dans ses développements, joue de virtuosité, montre une incroyable maîtrise et un sens de la forme peu commun. Elle se situe en bien des points dans une tradition de modernité classique, sans que les références soient jamais explicites. On entendra ici ou là quelques réminiscences, un fort désir d'organisation et un goût du son formé aux avant-gardes – ce qui est par ailleurs un des signes distinctifs d'une nouvelle génération européenne, affranchie de tout dogmatisme et d'a priori,

« Sa musique séduit : elle est versatile, dans les choix instrumentaux comme dans ses développements, joue de virtuosité, montre une incroyable maîtrise et un sens de la forme peu commun. »

désireuse de renouveler un « contrat » avec l'institution, que ce soit l'orchestre, la musique de chambre, voire l'opéra (*Bérénice* de Johannes Maria Staud a été créé en 2004 à la Biennale de Munich, dans une mise en scène de Claus Guth).

La conception de *Im Lichte*, pour deux pianos et orchestre, éclaire sur les aspirations du compositeur à trouver un langage libre, nouveau et pourtant rigoureux : « Le premier problème posé était comment utiliser les vingt doigts des deux pianistes, je devais d'abord organiser le matériau, trouver une harmonie, décider d'une organisation entre les nombres – chose que les compositeurs ont l'habitude de faire – sans tomber dans le piège d'une architecture parfaite qui peut dangereusement conduire à une forme ésotérique. J'étais un peu perdu dans ces considérations quand un ami écrivain

m'a redonné à lire l'*Ecce homo* de Nietzsche, et j'ai été incroyablement étonné par la liberté du propos, son absence de dogmatisme et de voir combien son scepticisme envers les systèmes et les idéologies était grand et porteur d'une vraie liberté, éloigné de tout autoritarisme, de toute approche socratique. Cela a eu sur moi un impact fort pour débiter la partition et choisir son instrumentation en privilégiant, par exemple, la résonance, les cloches, les flûtes... et un célesta que j'ai disposé au centre des deux pianos. Au début de la pièce, dans le prologue, tout est là dans une espèce de noyau un peu informe et libre. Je peux alors inventer un ordre nouveau ; j'avais besoin de ce moment initial pour décider d'une nouvelle manière d'organiser ma musique, j'avais besoin de me priver de mes propres clichés, d'éprouver cette liberté pour imaginer clairement la forme sonore que prendrait la pièce. Ce dispositif est très inductif,

Johannes Maria Staud :

Ce n'est pas un double concerto, mais bien une musique pour deux pianos, organiquement ensemble, comme un seul gros instrument avec orchestre.

génératif, disons, comme Morton Feldman aurait pu en inventer un. C'est vraiment l'illustration que la décision initiale a un impact extraordinaire sur l'acte de création. Ce n'est pas une approche déductive. J'invente ma propre forme, du petit vers le grand. »¹ Si Johannes Maria Staud refuse à sa partition le terme *Concerto*, auquel il préfère « musique pour deux pianos et orchestre », c'est pour signifier sa recherche formelle et sa volonté de ne pas se situer dans la tradition du genre. Dans les faits, les deux pianos ne dialoguent pas avec l'orchestre, ils se fondent avec lui, comme deux instruments qui n'en font qu'un et qui conduisent l'orchestre. On y entend des moments remarquables et très différenciés, comme par exemple cette cadence qui, à l'opposé de la fonction récapitulative ordinairement dévolue

à ce passage virtuose, convoque un tout autre matériau et ouvre soudainement un nouvel horizon sonore. À l'image de cette cadence, le compositeur joue constamment sur de très forts contrastes, sans jamais porter préjudice à la cohésion d'ensemble de la pièce. « C'est assez amusant que la pièce soit organisée en cinq parties, ce qui correspond au canon de la forme dramatique ancienne. C'est sans doute le subconscient qui opère, car je ne cherche pas consciemment à dramatiser ma musique, les tensions viennent plutôt de l'architecture sonore. Mais d'autre part, l'utilisation de deux pianos crée une sorte de théâtralisation, car ils jouent souvent sur des effets antiphoniques. La cadence par exemple provoque des effets visuels extraordinaires, quand un des pianos joue dans l'extrême aigu alors que le l'autre joue dans l'extrême grave. Ce n'est pas un double concerto.

mais bien une musique pour deux pianos, organiquement ensemble, comme un seul gros instrument avec orchestre. »

Antoine Gindt

1/ Propos recueillis le 11 mai 2009



D.R.