

Alain Bioteau : Il y a quelque chose de sauvage et de rugueux dans ...*Textos*..., « opus 1 » de votre catalogue, que l'on ne retrouve plus après. A quoi pouvez-vous rattacher ce phénomène et cette évolution ?

Pedro Amaral : ...*Textos, Paráfrases, Perspectivas*... occupe, il est vrai, une place spéciale dans ma production. D'autres pièces l'ont précédé, mais je l'ai finalement gardé comme mon « opus 1 » et c'est une pièce d'apprentissage. J'ai composé une première version en 1993, pendant la fin de mes études à L'Ecole Supérieure de Musique de Lisbonne. L'œuvre avait déjà sa forme actuelle : les deux cadences du piano (les deux « Textes »), au début et à la fin, comme une sorte de cadre, et entre elles, la partition d'ensemble qui développe l'accord fondamental qu'on entend de façon réitérée tout au long de ces cadences.

C'était donc une pièce qui correspond à la fin de mon cycle d'apprentissage à Lisbonne. Mais il se trouve que, en même temps, je préparais l'entrée au Conservatoire de Paris, et qu'entre autres, il fallait présenter un enregistrement d'une de nos pièces devant le jury. Or, aucune des pièces que j'avais écrites n'avait jamais été jouée en public et, moins encore, enregistrée. Dans le printemps 1994, j'ai donc organisé mon premier concert en formant un ensemble avec mes collègues de l'Ecole Supérieure, et j'ai moi-même dirigé et enregistré cette pièce pour la radio.

Vous savez, aujourd'hui l'enseignement de la composition au Portugal a beaucoup évolué, de même que les moyens dont les conservatoires disposent, mais lorsque j'étais élève nous apprenions notre métier à l'ancienne, avec du papier, un crayon et une gomme. Nos pièces n'étaient jamais jouées, et on ne les entendaient que dans notre tête.

Ce concert et cet enregistrement ont donc constitué un moment déterminant pour moi, car pour la première fois j'ai été « physiquement » mis devant mon travail. Ce fut une expérience extraordinaire dont je me souviens comme si c'était hier : beaucoup de dimensions me sont apparues comme une sorte de confirmation naturelle – l'harmonie, par exemple, et tout le plan rythmique ne m'ont pas surpris, dans le sens où je les « entendais » parfaitement dans ma tête. En revanche, d'autres dimensions me paraissaient insuffisamment travaillées : le plan instrumental, par exemple, et surtout l'équilibre formel.

Or, en arrivant à Paris, en 1994, j'ai décidé de passer des mois et des mois à retravailler cette pièce, plus d'un an pour tout dire. Je l'ai beaucoup développée. Je pense que les proportions formelles marchent mieux maintenant et, en général, je crois avoir trouvé un certain équilibre dans la partition d'ensemble, entre une écriture très rigoureuse et contraignante, et une grande marge de liberté compositionnelle.

Si cette pièce est si importante pour moi, c'est donc qu'elle a été la base de mon apprentissage du métier. D'une certaine manière, c'est cette pièce qui m'a « enseigné » à composer, c'est à travers elle que j'ai appris. Et en même temps, elle témoigne d'un moment où je vivais une tension très forte entre une certaine conception de l'écriture, du point de vue technique et, disons, ma personnalité.

Je me sentais à la fois le fauve et le dompteur. C'est de cela, je crois, de cette tension intime très forte, que vient le côté sauvage et la rugosité dont vous parlez. Et, il est vrai que pour des raisons diverses, cette rugosité a pendant des années disparu de mon travail.

Alain Bioteau : Vous aimeriez la retrouver ?

Pedro Amaral : Je suis en train de la récupérer, mais d'une manière différente, peut-être avec une signification différente du point de vue psychologique. Aussi, si cette rugosité est si visible dans ...*Textos*... c'est d'abord parce que j'étais en train de forger ma propre technique, et que je ne la dominais pas tout à fait. Donc, tout y est visible. Et justement dans mes pièces suivantes, comme *Spirales*, je me suis efforcé de mener certains aspects de cette technique à un état d'équilibre maximal – le développement harmonique, l'orchestration, la « sonorité » même de la phrase (comme aurait pu dire un écrivain)... Et tout est devenu beaucoup plus subtil, plus poli, plus achevé. C'est donc avant tout une nécessité de perfection technique qui a opéré cette transformation sensible de mon style.

Aujourd'hui, en revanche, à plus de dix ans de distance par rapport à ...*Textos*..., la stabilité de ma technique commence à me gêner profondément. Je me sens dans un moment où je dois tout réapprendre depuis le début. Donc, cette rugosité, si vous voulez, émerge à nouveau et je l'identifie parfaitement, par exemple dans mon *Abstract* pour hautbois solo. Mais est-elle si visible pour l'auditeur ?...

Alain Bioteau : Justement, à l'écoute de *Spirales* et d'*Organa*, deux œuvres qui semblent très proches esthétiquement, on est particulièrement séduit par la transparence de l'orchestration. Du point de vue du travail du timbre, et s'il est possible de généraliser une telle question, que recherchez-vous prioritairement ?

Pedro Amaral : Je dirais que le timbre constitue un moyen privilégié de tisser notre « sonorité » en tant que compositeurs – de même qu'on peut parler de la « sonorité » d'un instrumentiste ou d'un chef d'orchestre. Je suis extrêmement sensible à cette question de la sonorité et c'est d'ailleurs pour cela que je ne puis penser l'orchestration que de façon véritablement consubstantielle avec l'harmonie et le contrepoint. Par exemple, les toutes dernières mesures de *Spirales* ont une lecture harmonique très particulière, étrangement mobile, à cause de l'orchestration et de l'ondulation dynamique. Et dans quelques sections d'*Organa*, j'ai composé tout un jeu autour des contrepoints les plus rigoureux, souvent canoniques, où le croisement des lignes abstraites est tout à fait réinterprété par la conduite des lignes instrumentales. Il y a comme une superposition de plans, entre les fils de l'écriture et les couleurs qui les incarnent – comme si vous dessiniez un arbre, avec une profusion de branches entrelacées, et que vous utilisiez des crayons de couleur pour composer des parcours subtils entre une branche et une autre. Je n'ai pas une théorie générale

de l'orchestration. Ce que je puis vous dire c'est que la pensée instrumentale constitue une dimension si active et fondamentale dans mon travail, que je passe dix fois plus de temps à composer l'orchestration qu'à engendrer la matière harmonique ou rythmique. Et au fur et à mesure que les années passent ça va de pire en pire... [rires]

Alain Bioteau : Dans deux de vos œuvres pour ensemble (...*Textos*... et *Paraphrase*), le piano occupe une place particulière, à l'écart, privilégiée. Vous avez d'ailleurs souligné précédemment que pour ...*Textos*..., il expose le « Texte ». Qu'est-ce qui s'exprime par ce moyen pour vous ? Si l'on voulait prendre un chemin plus psychanalytique, qui s'exprime par cette voix ?

Pedro Amaral : Moi, évidemment ! [rires]

Mais la question est plus complexe et difficile, car le piano a été un instrument extrêmement important pour moi à plusieurs niveaux. Quand j'étais enfant, je vivais seul avec ma mère et pendant des années notre appartement était assez vide, sauf pour l'essentiel. Il y avait un piano car, pour ma mère, il faisait partie de l'essentiel. J'ai commencé à le pratiquer vers 7 ou 8 ans et il m'a accompagné tout au long de ma vie. Je pense que cet instrument fait symboliquement partie de ma structure affective, et il est vrai qu'il joue souvent un rôle structurant dans mes œuvres. D'autre part, il a toujours été lié au regard de ma mère qui est quelqu'un de très affectueux mais aussi d'excessivement critique. Je ne joue jamais en public car, même en son absence, je sens son regard et il me paralyse. Je peux jouer d'autres instruments, comme le synthétiseur, et je le fais d'ailleurs dans *Atlantis* de Peter Eötvös. C'est une expérience que j'adore. Mais pas le piano, par une sorte d'inhibition primordiale. Ainsi, si parfois j'écris des choses assez virtuoses pour cet instrument, quelques fois même à la limite de ses possibilités techniques, comme dans ...*Textos*..., c'est aussi, peut-être, par une sorte de compensation intime : comme si, en tant que compositeur, je tentait de dominer un instrument que je n'ai pas réussi à dominer entièrement comme interprète.

Alain Bioteau : Les titres de trois de vos œuvres (dont deux sont présentes sur cet enregistrement) sont directement rattachés à l'idée de l'écriture et de texte. Plus précisément ici, il s'agit d'une forme de distance par rapport à un premier état, distance qui s'exprimerait par paraphrase. Comment situeriez-vous cette démarche par rapport aux *Commentaires* que Boulez avait introduit dans son *Marteau sans Maître* ?

Pedro Amaral : Il est clair que l'œuvre de Boulez représente un antécédent historique fondamental, probablement le plus déterminant dans ma généalogie. Néanmoins, son influence sur moi fut très générale, jamais vraiment spécifique d'un point de vue technique, par exemple. Aussi, si l'on veut faire une analyse rigoureuse, la question du commentaire chez Boulez est induite par une nécessité concrète de reprendre des espaces de liberté, de subjectivité, au sein

d'une écriture extrêmement contraignante et objective. De ce point de vue, d'ailleurs, au cours des années cinquante, le commentaire chez Boulez correspond strictement aux « inserts » chez Stockhausen (je dis bien au cours de années cinquante, pas après, naturellement). Les inserts de *Gruppen*, interrompant la structure sérielle, ouvrent, tout comme certaines sections de commentaire au sein du *Marteau*, un espace de plus grande liberté du compositeur par rapport à l'écriture. D'autre part, les mouvements, proprement appelés *Commentaire*, mènent ce problème bien plus loin car ils constituent une sorte de variante formelle – ce n'est donc plus une simple question de liberté locale mais d'ouverture formelle, au sens large, qui se développera plus tard dans la *Troisième Sonate*.

En ce qui me concerne, je pense que cette question a des racines différentes. La paraphrase ne correspond pas, chez moi, au besoin d'ouvrir un espace de subjectivité à l'intérieur de l'écriture, car l'écriture est, aujourd'hui, bien plus flexible qu'elle ne l'était il y a un demi-siècle. Elle ne correspond pas non plus à cette nécessité latente d'ouverture formelle que l'on ressentait au début des années cinquante mais, bien au contraire, à une tendance à constituer des formes fermées, développées comme des spirales à partir d'elles-mêmes.

La première fois que cela apparaît, chez moi, c'est dans *Spirales*, justement. Dans *Spirales*, en effet, je me suis posé le problème de la forme comme chose en soi. Quel type de forme adopter ? Sur quels principes la développer ? Et pour quelles raisons choisir cette typologie formelle ou une autre : pour quelles raisons d'ordre architectonique, je dirais, si l'on pense à la cohérence avec l'ensemble de mon langage ? Des questions, remarquez-le, qui ont été comme suspendues pendant quelques décennies : on a beaucoup écrit sur la nécessité et l'avènement des formes ouvertes, mais lorsque les formes se sont refermées, vers la fin des années soixante, personne n'a vraiment voulu analyser le phénomène en profondeur.

Or cette question d'une pensée paraphrastique m'est venue comme une réponse possible au problème de l'engendrement formel. Ma pensée pouvait se résumer ainsi: de même que sur le plan des hauteurs, par exemple, mon langage procède par une expansion permanente des éléments dans l'espace mélodique et harmonique, la forme doit procéder par des zones d'expansion et de transformation de la matière à travers le temps. C'était l'idée de *Spirales*, où je commence par un tout petit noyau d'accords qui, à chaque fois, est réinterprété, transformé, agrandi, multiplié. Et à chaque nouvelle étape de transformation correspond une nouvelle section de la forme, où je tente une incarnation musicale différente et renouvelée d'une même matière abstraite.

Il s'agit donc de paraphrase, certes, mais à un niveau proprement génétique et fondamental. Ce n'est pas le commentaire d'une matière constituée, mais, si vous voulez, d'un ADN élémentaire qui se transforme progressivement et dont les transformations impliquent un type concret d'expansion et de développement formel.

Alain Bioteau : Ces notions d'ADN et d'éléments moléculaires de la musique me font penser à vos travaux théoriques qui ont abordé un des symboles de la musique du XXe siècle, c'est-à-dire Karlheinz Stockhausen et la musique sérielle de la période de *Gruppen* et *Momente*. Comment situez-vous votre rapport à l'idée de système ?

Pedro Amaral : Je commencerai par vous dire que je fais certains travaux théoriques parce que pour moi l'acte – surtout l'acte de composer – est toujours accompagné par la pensée. Si vous voulez, je suis un peu pessoïen par nature : je fais et, en même temps, je me vois faire. Instinctivement, donc, j'ai une tendance innée à la réflexion. Et, naturellement, en pensant ma musique, je la pense par rapport à l'histoire et par rapport aux prédécesseurs directs. Si ma réflexion s'est concentrée, en particulier, sur la génération de Darmstadt, c'est parce que celle-ci est, de loin, la plus déterminante au niveau de la pensée musicale contemporaine, surtout à travers les œuvres et les écrits théoriques de Stockhausen et de Boulez.

En ce sens, j'aurai pu faire ma thèse sur Boulez, mais je n'y voyais pas un intérêt immédiat car, à certains égards, je connaissais déjà profondément sa pensée. J'ai donc cru plus utile pour moi, en tant que musicien, de me consacrer à une étude sur Stockhausen qui avait été moins important dans ma formation et de qui, comme compositeur, je me sens bien plus éloigné. C'est d'ailleurs assez paradoxal car humainement, je suis très proche de lui. Je passe de longues périodes chez lui, j'ai été son assistant et, comme chef, je dirige souvent ses œuvres ; néanmoins, comme compositeur, je n'ai pas véritablement subi son influence directe.

Par rapport à l'héritage, je pense qu'on a trop tendance à parler de système dans une époque où, justement, il n'en existe plus. Dans la tonalité, vous avez un système extrêmement logique et stable, à travers lequel s'articulent toutes les catégories du langage. Dans la première moitié du XXe, vous assistez à la dissolution des systèmes, et la génération de Darmstadt, dans sa synthèse historique, a réussi, catégorie par catégorie, à réinstaurer un langage systématique et cohérent. Néanmoins, ce langage brillant du point de vue rationnel, avait quelque chose de profondément artificiel – un peu comme ces villes, Brasilia par exemple, construites sur un terrain presque vierge, en tant que projet architectural et intellectuel, mais pas « existentiel » si l'on peut dire. En réalité, on ne peut parler de système que par rapport à vraiment très peu d'œuvres, comme *Le Marteau*, la *Troisième Sonate* et, sans doute, *Gruppen* qui constitue, à bien d'égards, une sorte d'apothéose du système. Et puis c'est fini : plus de système – ou presque. Dans *Momente*, il y a un système formel et des sous-systèmes qui l'accompagnent, et *Pli selon Pli* reste une œuvre paradoxale car c'est à la fois le chef d'œuvre du sérialisme et l'une de ses plus profondes négations.

Je pense qu'une fois l'univers tonal dissout, il n'y a plus de systèmes intégraux, mais des langages plus complexes et, certainement, moins cohérents. La cohérence profonde de la tonalité était basée sur le modèle acoustique ; une fois

que nous abdiquons d'un tel modèle, je vois mal comment on peut imposer un système qui ne soit pas artificiel.

Dans mon cas, je me concentre sur une solidarité maximale entre les catégories, et je m'obstine à chercher une cohérence intrinsèque entre elles. Je vous ai donné tout à l'heure l'exemple de l'évolution harmonique et formelle dans *Spirales*, et cela correspond à ma façon de travailler dans tous les plans. Mais je n'oserais certainement pas, pour autant, prétendre avoir un système, avec tout ce qu'un tel concept a impliqué dans l'histoire.

Alain Bioteau : Pour revenir aux implications de vos idées dans les œuvres présentées ici, j'aimerais que vous nous parliez du début de *Paraphrase*, qui est marqué par un jeu d'ostinato rythmique entretenant une pulsation rapide et qui fait circuler des points de polarités de hauteurs. Avez-vous pensé, de la même manière que Magnus Lindberg dans son œuvre *Corrente*, à écrire une sorte de *courante* d'aujourd'hui ?

Pedro Amaral : Pas du tout. D'ailleurs, à la suite de la sublime *Sarabande*, d'Ingmar Bergman, en 2003, il fallait oser pour composer encore une *Courante* deux ans après!...[rires]

Cela dit, la première partie de *Paraphrase* est, en effet, basée sur une sorte d'omniprésence de la pulsation à l'intérieur d'un flux temporel constant, mais je crois que pour comprendre les raisons de cette régularité il faut observer l'œuvre dans sa totalité. Formellement, elle se divise en deux grandes parties, séparées par une cadence du piano, suivie d'une transition *tutti* où les voix instrumentales commencent à s'individualiser. Les deux parties principales ont une durée relativement analogue, et elles se complètent à beaucoup d'égards. La première, justement, est marquée par un sens collectif très fort, étant basée sur cet élément unificateur par excellence qu'est la pulsation, toujours perceptible, toujours régulière. L'autre, au contraire, se développe à travers un ample solo de trompette, avec des interventions du piano en tant que soliste secondaire, étant toujours marquée par une écriture très individualisée et, naturellement, par une évolution rythmique et temporelle très irrégulière en apparence.

Si ces deux parties principales s'opposent et se complètent, c'est aussi parce que leur matière fondamentale est strictement la même. J'ai commencé mon travail par la dernière partie, le grand solo de la trompette. Comme dans *Spirales*, mais selon un procédé techniquement différent, je suis parti d'un noyau réduit de cinq notes, énoncées par le soliste ; puis, ces cinq notes se transforment en huit, en treize, etc., s'agrandissant de plus en plus, devenant une arborescence de plus en plus vaste et complexe. Cette structure intérieure du solo de trompette conduit l'évolution formelle de toute cette partie – ce qui est d'ailleurs perceptible à l'audition.

Lorsque, par la suite, j'ai commencé à composer la première partie de l'œuvre, j'ai intégralement transcrit le solo final de la trompette, note à note, et j'ai décidé que cette partie initiale devait correspondre au parcours non pas soliste mais

collectif, cette fois, de cette même ligne mélodique. Dans cette première partie, nous assistons ainsi à la composition de la « durée » entre chaque paire de notes, et nous parcourons note à note, et avec un découpage rythmique régulier, l'ensemble du solo final. Comme vous voyez, il y a deux actualisations différentes d'une même matière abstraite et, dans les deux cas, un travail différencié de transformation, d'expansion verticale et horizontale de la matière. Pour les opposer et les rendre complémentaires, j'ai fait en sorte que l'une soit vectorisée par une écriture collective et une rythmique très régulière ; et que l'autre, au contraire, le soit par une écriture individuelle et une rythmique plus riche et imprévisible.

Alain Bioteau : Par ailleurs, après le solo de piano de *Paraphrase*, il y a une transition qui mène aux interventions solistes de la trompette. Celle-ci est-elle un clin d'œil à la *5ème Symphonie* de Beethoven ?

Pedro Amaral : Je n'y ai jamais pensé, donc la réponse est non : il n'y a pas de clin d'œil. C'est vrai qu'il y a plusieurs fois cette séquence articulée de trois notes, mais si vous regardez bien cela a un sens – et un sens très concret. Tout à l'heure, vous avez parlé de la répétition de la pulsation dans la première partie de l'œuvre : or, cette pulsation y est presque tout le temps divisée par trois. Et puis, dans la dernière partie, dans un tempo relativement similaire vous n'entendez plus la pulsation. Ce qui arrive dans cette transition c'est que la division par trois se dilate, se transpose dans des durées plus larges et variables, jusqu'à se dissoudre. C'est cela le sens de cette section intermédiaire : entre une partie initiale, caractérisée par l'hégémonie de la pulsation, et une partie finale où vous ne la sentez plus, vous entendez, au cours de cette transition, une sorte de décomposition de la pulsation.

De même, par ailleurs, vous voyez que les lignes instrumentales commencent aussi à s'individualiser, et cela rejoint un sens plus large de la pièce dans son tout : je la vois comme une sorte de chemin entre une pensée et une existence collectives, et une pensée et une existence plus individuelles. Et en effet, au cours des quatre parties de cette pièce, vous avez l'extrême collectif, au début, suivi par l'extrême individualisation dans la cadence du piano ; puis vous avez cette transition où l'on assiste à un collectif plus équilibré, chaque voix s'individualisant peu à peu, participant avec sa subjectivité propre mais sans se superposer aux autres, pour se résoudre sur un équilibre final entre les différents degrés d'individualisation dans l'écriture. Cette question de l'équilibre entre l'individuel et le collectif a une certaine importance pour moi – importance qui était sûrement très présente au moment où j'ai composé cette œuvre.