

Philip JARNACH

parle de la Musique contemporaine

J'ai franchi le jardinet qui sépare l'élégant cottage du professeur Jarnach de la rue... J'apprends avec plaisir qu'il est chez lui et qu'il pourra me recevoir. Intérieur moderne sans excès : des fauteuils confortables, une lampe articulée, indiquent le sens du pratique. Ce salon est aussi une bibliothèque ; au hasard je note Shakespeare, Balzac, Voltaire, des ouvrages philosophiques et musicaux. Quelques instants ; puis voici Philip Jarnach.

Grand, athlétique, il est certainement un sportif accompli. Son teint mat et ses cheveux noirs marquent son origine espagnole ; mais comme il me sait Français et comme il s'exprime en ma langue, nul ne peut plus douter qu'il soit né à Noisy. L'entretien sera court peut-être ; aussi exposé-je aussitôt mon but : Que faut-il penser du mouvement musical allemand actuel ? Quels en sont les éléments essentiels ? Y a-t-il une ou des écoles et que sera la musique de demain ? Tout en buvant son thé, Philip Jarnach me répond en ces termes :

« A l'heure actuelle, il est difficile de parler d'une manière dogmatique de la musique contemporaine : des documents manquent encore. De plus, il est toujours impossible de juger un compositeur avant qu'il n'ait achevé son cycle, ce qui ne veut pas dire qu'il faille attendre sa mort ; cela est tellement vrai qu'il existe en Allemagne un ordre musical nouveau dû à Hindemith, mais basé sur quatre précurseurs : Busoni un Italien ; Bartok, un Roumain ; Schoenberg, un Hongrois ; et Stravinsky, un Russe. Vous voyez qu'il faut déjà distinguer, et, lorsqu'on parle de musique moderne, ne pas faire chevaucher des noms contemporains.

L'évolution a été dominée par cette idée : affranchissons-nous des clichés. A force d'écrire de la musique suivant toute une série de conventions, nous avons, héritairement, acquis une idée de l'harmonie dont le sens conventionnel ne nous apparaît plus du tout ; de sorte que notre musique n'est qu'un cas particulier de la musique. Schoenberg l'a magnifi-

quement démontré en composant de la musique par 12 tons, dans laquelle il n'y a plus de hiérarchie d'accords : les 12 sont égaux en importance ; plus de gradation ni de centre.

— Mais je trouve que cela est parfaitement dans la tradition de Debussy qui se servait des gammes orientales sans demi-ton...

— Sans doute, mais uniquement parce qu'il puisait dans une civilisation différente de la sienne des conventions autres ; ce n'en était pas moins des conventions. Où il faut parler des influences étrangères, c'est dans le choix des instruments par exemple. C'est certainement au jazz que nous devons l'introduction, dans la musique de chambre, d'un grand nombre de cuivres ; grâce au jazz, on a pu se rendre compte de tous les effets que l'on pouvait tirer d'un trombone. Il y a souvent dans ces petits orchestres des instrumentistes dont la souplesse de jeu pourrait faire pâlir beaucoup de solistes d'opéra. Il est possible aussi que ce soit au jazz que l'on doive le rythme en honneur parmi les anciens classiques, puis délaissé par les musiciens romantiques...

— Faut-il en déduire que la musique moderne a, au point de vue rythmique, quelque affinité avec Bach, par exemple ?

— Mais certainement ; je ne crains pas de comparer à cet égard Hindemith à Haendel ou à Scarlatti...

— En somme, ce serait comme en peinture ; nos peintres modernes rappellent les primitifs.

— Je ne crois pas que la comparaison soit juste. Dites, si vous voulez, que Debussy c'est Cézanne, ou Schoenberg Picaabia, mais certainement pas Giotto.

— Je pensais cependant pouvoir le dire dans la mesure où Schoenberg s'est dégagé des contingences que Giotto ne connaissait pas encore.

— En ce sens, je suis de votre avis, mais je crois en plus à un certain progrès au point de vue musical. Nous sommes très près de nous trouver doués de toutes les possibilités. Désormais, en effet, nous ne sommes plus limités par la soumission

à telle ou telle règle d'harmonie ; nous disposons d'un choix considérablement plus grand d'instruments, auxquels il faut encore ajouter l'apport des timbres nouveaux fournis par les appareils utilisant les ondes électriques. Voici les éléments. Quel en sera le produit?... A mon point de vue, sans vous faire un tableau prophétique de la musique pure, il est probable que la musique à programme disparaîtra, parce qu'elle est un non-sens : c'est de la littérature, ce n'est plus de la musique...

— Mais si je préfère la *Danse Macabre* quand je sais exactement ce que Saint-Saëns a voulu suggérer ?

— Vous limitez simplement la musique, dont la supériorité sur le langage est de ne pas borner l'expression à telle suite de mots.

— Et si cette conception de la musique me satisfait ?

— C'est que vous préférez Delacroix, pour reprendre votre comparaison picturale ; mais soyez persuadé que l'intérêt de la musique n'est pas d'imiter les accords produits par un tibia sur un crâne, ni le chant du coq quand sonne une heure ; ce par quoi elle nous intéresse, c'est précisément par son caractère *sui generis*, caractère si marqué qu'un de nos meilleurs Néo-Kantiens, le professeur Cohen, propose de retrancher la musique de l'esthétique...

— Il me semble cependant que la musique est pour nos oreilles ce que la peinture est pour les yeux, et ainsi de suite pour chaque sens, lequel n'est, à tout prendre, qu'un appareil interprétant, suivant sa fonction, les vibrations de fréquences différentes dont le monde est fait ?

— Je suis parfaitement d'accord sur cette communauté d'essence, et à vrai dire je suis bien embarrassé pour vous fournir des arguments scientifiques prouvant la présence de la musique sur les sensations esthétiques perçues par nos autres sens. Peut-être est-ce tout bonnement à cause de notre constitution physiologique qu'il en est ainsi ; mais avouez que,

de tous les arts, c'est elle qui donne les plus fortes émotions artistiques.

Un instant de silence ; j'en profite aussitôt : « Maître, quelques mots sur vos œuvres... » Philip Jarnach me regarde comme si je lui posais une question difficile.

« Mes œuvres?... je les connais bien mal... »

Il y a d'abord celles que je ne connais plus du tout, qui furent composées à Paris quand j'étais étudiant et éditées chez Durand. Straram a joué ma *Sinfonia brevis*. Récemment, mon *Quintette* a été joué à Londres.

Ici mes œuvres les plus connues sont la *Sonatine* et les 3 *Pièces pour piano*. J'ai terminé le *Docteur Faust* de Busoni. Le reste?... Je ne sais pas... une demi-page du catalogue de Schott... »

Cette demi-page, c'est le *Concerto* pour orgue ; ces remarquables compositions orchestrales telles *Les bruits du matin*, toute sa musique de chambre et de délicats *Lieder* sur des poésies de Heine, Ritter et Stéfan Georges.

L'entretien dure quelques instants encore, deux mots sur les événements politiques, la rentrée du Conservatoire de Cologne où le professeur Jarnach dirige avec tant de science la classe de composition ; et je prends congé, confus d'être remercié pour lui avoir donné l'occasion de s'exprimer en français.

Dès mon retour de Brauenfelds, je m'en fus dire à mon ami, le professeur Wertheimer, le résultat de ma visite ; après m'avoir écouté sans m'interrompre, le vieux pianiste, un vieux wagnérien, de m'affirmer :

— Philip Jarnach, c'est le théoricien de la nouvelle école : vous qui êtes jeune, vous le verrez un jour à la tête de cette phalange, où, avec Hindemith, se retrouveront Conrad Beck, Ernst Toch, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Korngold, Alexandre Tansman Igor Markevitch, Wilhelm Maler, d'autres encore. Mais laissez le temps faire son œuvre.

L.-ROBERT POTET.