

Extreme Ausprägungen verschiedener Sparten

Vandœuvre: «Musique Action», festival des musiques actuelles

Mit dem Standard französischer Festivals hat bereits der Ort Vandœuvre nichts gemeinsam. Kein *site historique* mit obligater romanischer Kirche oder Ancien Régime-Schloss, nicht einmal einen Menhir oder einen merovingischen Friedhof vermag diese Ortschaft vorzuweisen. Vandœuvre ist ein Vorort von Nancy, der in den vergangenen drei Jahrzehnten zu einer mittelgrossen Stadt mit einem Chaos von Betonwohnblöcken hochgepokert wurde, bei deren Konstruktion sich die Fantasie der Architekten im wesentlichen auf unterschiedlich gefärbte Balkongeländer beschränkte. In einem solchen Ort erwartet man in erster Linie soziale Probleme, eine hohe Deliktquote, viele Front National-Anhänger und sicher kein Avantgarde-Festival. Dieses findet aber seit zwölf Jahren in der Mitte dieser Stadt im *Centre culturel André Malraux* statt. *Musiques actuelles* ist sein Programm und der Plural bewusst gewählt, denn hier wird das Neue und Interessante, mit andern Worten: das kommerziell kaum Verwertbare aus Klassik, Jazz und Rock versammelt.

Schon von Anfang an spielte – und das mag der Grund sein für den Erfolg des Festivals – die Ideologie des Grenzbereichs und die damit verbundenen Vorstellungen von mehr Ganzheitlichkeit eine untergeordnete Rolle. So treten in Vandœuvre kaum Komponisten oder Gruppen jener mittleren Richtung auf, welche die Tatsache, dass es im 20. Jahrhundert stilistisch unterschiedliche Richtungen mit unterschiedlichen Publikumssegmenten gibt, mit den ästhetischen Kategorien des musikalischen Eintopfs überwinden wollen. Dominique Répécaud, der künstlerische Direktor von Vandœuvre, liebt die Extreme und akzentuiert deshalb die Differenzen zwischen den Sparten. Seine Programme zeigen, dass – wenn überhaupt – nur die extremsten und fortgeschrittensten Ausprägungen der verschiedenen Sparten miteinander vergleichbar sind.

Zunehmend an Bedeutung gewonnen haben in den letzten Jahren die Verbindungen zum Musiktheater. Auch hier versucht Répécaud das ganze Spektrum auszuschreiten. Dieses Jahr wurde neben der bitterbösen Operette *Carte Merveille* (der Titel spielt an den «Carte Vermeil» genannten französischen Rentnerausweis an) das abgründige und durch und durch schräge amerikanisch-deutsche Projekt *Sugar Connections* vorgestellt, wo aus Abfall und Alltag Musik gemacht wird. Eine richtige, wenn auch in jeder Hinsicht surrealistische Oper präsentierte das belgische Ensemble Walpurgis mit der Oper *Le Poisson Soluble* von Peter Vermeersch. Mit verschiedenen Hardrock- und Big Bang-Veranstaltungen wird versucht,

diese «Folklore» des 20. Jahrhunderts miteinzubeziehen und zugleich der Jugend von Vandœuvre Alternativen zur Techno-Ödnis anzubieten.

Der Bereich des instrumentalen Theaters wurde dieses Jahr vom Ensemble ALEPH vertreten, das sich mit seiner ungewöhnlichen Besetzung von Klarinette, Violoncello, Gesang und zwei Klavieren auf neue Musik spezialisiert hat. ALEPH stellte in Vandœuvre ein abendfüllendes Kagel-Projekt vor, bei dessen Einstudierung Thierry Roisin als Regisseur und Georges Foliot als Bühnenbildner für die szenische Seite verantwortlich waren. Sie entwickelten für jedes Stück ein eindrückliches Tableau von Kostüm, Bewegungsablauf, Gestik und Requisiten. In langer Robe und mit riesigem Leuchter stelte Sylvie Drouin über die Bühne, um *Unguis Incarnatus Est* für Klavier zu spielen; *MM51* für Klavier wurde von Françoise Matringe im Gangsterkostüm interpretiert; Christoph Roy spielte den einigermassen nichtssagenden *Generalbass* mit einer Gasmaske. Für *Atem* verwandelt sich der Klarinetist Dominique Clément schon einige Nummern vorher in einen Bühnenarbeiter, der zuerst die Sängerin Monica Jordan für die *Rezitativarie* auf die Bühne trägt und später dann wie hinter dem Rücken der andern Interpreten und wie einer, der noch nie ein Instrument gespielt hat, auf den herumliegenden Stücken der zerlegten Klarinetten zu experimentieren beginnt. ALEPH verändert damit den traditionellen Angang zu diesen Kagel-Stücken grundsätzlich; denn es stellt sich hier für die Interpreten nicht die Frage, wieweit die szenische Dimension realisiert, sondern in welchem Masse die diesbezüglich ziemlich fragmentarischen Hinweise von Kagel erweitert und zu professionellem Theater ergänzt werden sollen. Jedenfalls wurden diese Kagel-Kompositionen, die in ihrem zuweilen etwas bemühten Experimentalismus doch einigermassen gealtert haben, zu einem durchaus neuen Leben erweckt.

Der Cellist des Ensembles, Christophe Roy, spielte am Vorabend ein Soloprogramm, in dem Paradestücke der neuen Cellomusik wie *Nomos Alpha* von Xenakis oder *Pression* von Lachenmann neben zwei Uraufführungen von Dominique Clément und Eric de Clercq gestellt wurden. Dass Neue Musik, wenn sie vom Interpreten so beherrscht wird wie von Roy, wegen ihrer technischen Seite auch wie eine Paganini-Caprice, d.h. als virtuoses Paradestück, rezipiert werden kann, zeigte Roys Interpretation von *Nomos Alpha*, wo er Doppelglissandi in Gegenbewegung und andere technische Künste präsentierte als wär's das Leichteste der Welt. Nach der instrumentalen Selbstreflexion von Lachenmanns *Pression*, und zumal nach der *Pression* von Roys Interpretation, wirkt jedes «normal» komponierte Solostück, das auf dem bei Solowerken häufig angewendeten Kadenzgestus beruht, einigermassen traditionell. So musste man sich auf die

harmonischen und klanglichen Feinheiten der Komposition *DiDyme* von Clément erst einmal einstellen.

Das Erstaunlichste beim Festival von Vandœuvre ist aber nicht, dass im Vorort der musikalisch – vorsichtig gesagt – eher konservativen Stadt Nancy Konzerte geboten werden, die auf internationalem Festivalniveau stehen, sondern vielmehr, dass sich in diesen Konzerten nicht einfach die Schickleria von Nancy einfindet, sondern die Bevölkerung von Vandœuvre selbst, z.B. auch Schulklassen der Grundschulstufen, die von ihren Lehrern so gut vorbereitet worden waren, dass sie offensichtlich als einzige etwas vom deutsch gesprochenen pietistischen Nonsens in Kagels *Rezitativarie* mitbekamen. Sozialistische Kulturpolitik scheint hier für einmal funktioniert zu haben. Inzwischen hat Vandœuvre bei den Kommunalwahlen in die Hände der Droite gewechselt. Es bleibt zu hoffen, dass das Festival dadurch nicht in Frage gestellt wird, denn es ist in dieser Ecke Frankreichs – und zumal, nachdem die Metzger Tage nicht mehr existieren – zu einer Rarität geworden. Von andern Vorstädten kann man sich Ähnliches nur wünschen.

Roman Brotbeck

Von den Gefahren des Teuflischen

Wien/Hamburg: Uraufführung zweier Opern von Alfred Schnittke

Während Schnittkes russische Oper *Leben mit einem Idioten*, womöglich weil darin eine Abrechnung mit dem «realsozialistischen System» gesehen wurde, mit geradezu hymnischem Jubel begrüsst wurde, stiessen seine im vergangenen Mai bzw. Juni uraufgeführten Opern *Gesualdo* und *Historia von D. Johann Fausten* auf entschieden weniger Begeisterung.

Gesualdo, basierend auf einem zwar traditionellen, aber geschickt gemachten Libretto von Richard Bletschacher, tendiert mit 32 filmisch montierten Kurz-Szenen dramaturgisch zu epischer Diskretion und musikalisch zu musikbegleiteten Monologen, deren Text bis in die Akzente der Sprache hinein streng syllabisch auf das genaueste ausgedeutet wird. Schnittke beschränkt sich auf musikalisches Elementarmaterial, bevorzugt Sekunden, Quarten, Quinten und Nonen; die Sänger schont er mit weiten Sprüngen hierbei nicht. Am Anfang und Ende erklingen knappe madrigalartige Chöre – nicht zündend, nicht exzessiv chromatisch, sondern lakonisch neutral, matt oder mattiert, jedenfalls sowohl mit der Patina als auch der Aura einer vergangenen Zeit. Der retrospektive Charakter des homogenen Werks – mit den Stationen Hochzeit, missglückte Annäherung der Jungvermählten usw. – zeigt an seiner Oberfläche ein statisches, scheinbar zur Abstraktion tendierendes, scheinbar immer ähnlich geartetes, spärlich (oder

asketisch) begleitetes Recitativo, das aber eben doch genau ausgehört und auskalkuliert ist.

Trotz der zahlreichen Dialoge blieb bei dieser Art der Sprachvertonung der Tonfall insgesamt distanziert und ein jeder der Singenden mit sich allein. Eindringlich zur Geltung kam so zum Beispiel – als eine der raren Steigerungen hin zu einem grösseren Format – das einzige und knappe Terzett. Dieses Schluss-Stück vor der Pause ist dann auch noch eine Simultanszene: Das Liebespaar, Gesualdos lebensfrohe Ehefrau Maria d'Avalos (Graciela Araya) und ihr herzoglicher Freund Fabrizio Caraffa (John Dickie), hat Todesahnungen, während dem komponierenden Fürsten Gesualdo, überragend interpretiert durch Bariton Peter Weber, «das Lied zerbricht in der Kehle».

Fast nahtlos, weitgehend ohne die (zum Teil von fremder Hand nachkomponierten) Zwischenspiele, die sich die Wiener Staatsoper gewünscht hatte (und die Dirigent Mstislav Rostropovič dann wieder herausstrich), entstand eine Art musikalische Bleistiftzeichnung, die Geheimnis und Spannung besitzt. Wer eine grosse Oper erwartete, die das mit dem blutigen Doppelmord des Jahres 1590 verquickte Liebes- und Künstlerdrama grell in Musik setzen würde, erlebte dagegen die Tragödie um einen Menschen, dem der Frieden versagt bleibt.

Mit Hilfe der Lichtregie von Gigi Saccomandi ist es Regisseur Cesare Lievi und seinem Ausstatter Davide Pizzigoni an der Staatsoper Wien gelungen, die in zahlreiche kurze Szenen zerlegte Handlung sinnfällig zu machen, wie denn auch insgesamt dem gesungenen Trauerspiel dort eine werktreu-adäquate Realisierung zuteil wurde.

Nur einen Monat später gab es in Hamburg die Uraufführung von Schnittkes lange erwartetem Hauptwerk *Historia von D. Johann Fausten*. Die Anregung zur Komposition des Faust-Stoffes war um 1980 von dem Regisseur Andrej Ljubimov ausgegangen, ein Auftrag wurde bald hernach von Christoph von Dohnanyi für die Hamburgische Staatsoper erteilt. Aufgrund eines Intendantenwechsels in Hamburg geriet das Projekt ins Stocken, ging dann in der Ära Gary Bertini nach Frankfurt am Main und kam schliesslich dank Peter Ruzicka und Gerd Albrecht bzw. eines erneuten Wechsels an der Spitze der Hamburger Oper dorthin zurück.

Wiederholt hatte Schnittke darauf hingewiesen, dass seine Absicht, dieses «allumfassende» und «endlose» Thema für eine Oper zu bearbeiten, «ein gefährliches Vorhaben» sei. Das Riskante, auf das er mit der Komposition dieses Stoffes ohne Illusionen («denn die Realität hat sich verbessert, indem sie sich verschlimmert hat») sich einliess, dünkte ihm die Auseinandersetzung mit der Allgegenwart des Teufels und einer teuflischen Welt. Weil «etwas Wahrfahres» eben entstände nur durch eine Berührung mit realen Gefahren und den

steten Kampf um die Errettung vor denselben, lehnte Schnittke, der Thomas Manns «Doktor Faustus» mehrfach und zuerst 1949 gelesen hat, Goethes «Faust» ab. Goethes Version erschien ihm als das idealisierte Dokument eines aufgeklärten Zeitalters, das die wolgadeutsche Bevölkerung in Engels – dort wurde er am 24. November 1934 geboren – so nie erlebt habe. Das Handeln von Goethes Faust-Gestalt sei zu sehr von Neugier und Wissensdurst motiviert, während die dem Wolgadeutschen vague verwandte Sprache des Volks-

Choreographin Donna Perilli als opulentes, sinnlich leuchtendes Tableau inszeniert. Zu dessen Beginn überbringt Mephistophiles im Kostüm eines Postboten Faust die Nachricht, dass die beiden Teufelsbünde über insgesamt vierundzwanzig Jahre nun abgelaufen seien. – Wesentlich ist für den III. Akt der grosse Ton, die Monumentalität musiksprachlicher Vielfalt – dazu gehören u.a. der mit den Motiven einer Jagdmusik durchsetzte Studentenchor beim «Morgenmahl» mit den Jüngern in Rimlich, der «falsche Trost» des Duets von



Historia von D. Johann Fausten. Premiere an der Hamburger Oper am 22. Juni 1995. Jürgen Freier (Faustus), Arno Raunig (Mephistophiles) © H. Kneidel

buchs, der von Johann Spies 1587 herausgegebenen *Historia*, dem ursprünglichen, «magischen» Charakter des Faustus näher sei.

Während der Entstehungszeitraum für den III. und letzten Akt, die bei den Wiener Festwochen 1983 uraufgeführte «Faust-Kantate» *Seid nüchtern und wachet* (1982/83), klar datiert werden kann, ist dieser für die Akte I und II derzeit nicht eindeutig zu klären. Librettist Jörg Morgener begann jedenfalls 1988 mit der Bearbeitung der von Schnittke ausgewählten Kapitel des Faust-Buches, und bis zum Herbst 1990 sollen die (unbegleiteten) Vokalstimmen vorgelegen haben. Als die Uraufführung in Frankfurt gescheitert war, wandte sich Schnittke der Komposition seines offiziellen Opernerstlings *Leben mit einem Idioten* (1991) zu. Das Particell der Faust-Oper entstand wohl in dreimonatiger Arbeit im Sommer 1992. Mit der Reinschrift der Partitur befasste sich Schnittke schliesslich 1993, nach Abschluss seiner zweiten Oper *Gesualdo* (1993), und vollendete sie im Januar 1994.

Der III. Akt, Fausts Ende als «guter und böser Christ» (diesen winzigen Einschub hat Schnittke, um sein Gewissen zu beruhigen, hier noch nachkomponieren «müssen»), wurde von John Dew (Regie), seinen Ausstattern Heinz Balthes (Bühnenbild), José-Manuel Vazquez (poppige Kostüme) sowie der

Mephistophiles mit seinem *alter ego* Mephistophilia sowie der überwältigende Sog des als rockigen Tango maskierten, lasziv-erotischen Berichts der Mephistophilia von Fausts grässlichem Ende.

Das Team um John Dew und Heinz Balthes griff auf eine zum Teil beliebige, doch phantasievolle, das an der Sprache des 16. Jahrhunderts orientierte Libretto jedenfalls aufbrechende Bilderwelt zurück: In einer an Leonardos «Abendmahl» angelehnten Figuration wandte sich der Erzähler in den «Kapiteln» 1 («Von Doctor Fausten Geburt und Studien») und 2 («Wie Faustus den Teufel beschworen») an den Kreis seiner Scholaren (und nicht an das Publikum). Mephistophiles fällt dank des raffinierten Licht-Designs von Manfred Voss als Feuerball vom Himmel herab und tritt vom Dach eines New Yorker Wolkenkratzers aus mit Faustus in Dialog. Wohl von Hieronymus Bosch inspiriert war ein höllisches Riesenrad mit nackten Leibern; Picassos «Guernica» wurde adaptiert für die (stumme) Erscheinung der schönen Helena: Während es im Libretto von Jörg Morgener und Alfred Schnittke um die Brunst geht, zeigt die Bühne (auch mit getötenen Soldaten) die Konnotation von Krieg. Auch hübsch Kitschiges und Klischeehaftes wurde bemüht, u.a. die (durch das Libretto freilich motivierte) Erscheinung des Erzengels mit dem

Flammenschwert, der Fausten bei seinem Himmelsflug den Eintritt ins Paradies verwehrt.

Eine seiner *Gesualdo*-Oper nicht unähnliche Ästhetik der ausgesparten bis reduktionistischen, aber durchaus präzisen und affektgeladenen (doch hier zuweilen melismatisch gedehnten) Wortvertonung verfolgt Schnittke auch in den ersten beiden Akten seiner Faust-Oper. Oratorisch ist der Grundcharakter. Es ging Schnittke dabei um den «Leidensweg» «eines guten und bösen Christen», um «die Anlehnung an die Passionsform», wie er in seinem Kommentar zur «Faust-Kantate» schrieb. *Prima le parole*: Der Text sollte, durch die Singstimmen verfremdend überhöht, gleichsam zeremoniell (und wie aus einer anderen Welt heraus empfunden) «deklamiert» werden. Nicht umsonst berührte Schnittke das «Falsche» (Verstellte sowie Umständlich-Geschwollene) und das «Dumme» (Plump-Einfältige), aber eben Wortgewaltige der eher antiklerikalen Sprache von 1587. Eine Ahnung von dem, was Schnittkes letzter Vokalstil vermag, vermittelte bei der Hamburger Uraufführung allein Eberhard Büchner in der Rolle des Alten, der einen Bekehrungsversuch bei Faust unternimmt: In der Doppeldeutigkeit eines Gottvaters einerseits und eines Devotionalienhändlers andererseits, mit Kreuzen und Kerzen auf einer zweckentfremdeten Mülltonne agierend, sang er seine Partie souverän und gelassen aus – einer der wenigen Ruhepunkte einer ansonsten äusserst hektischen und insgesamt ungenauen Aufführung.

Gerd Albrecht, versierter Dirigent nichtgenialer Musik, organisierte die beiden ersten Akte gleichsam als ein *Accelerando* hin zum III. Akt; durchweg waren die *Tempi* ge- und verhetzt. Albrecht hat mit der «Hamburger Fassung» dieser Uraufführung aber auch Eingriffe in die Partitur zu verantworten, wie sie Alfred Schnittke selber wohl kaum je vorgenommen hätte. Vor allem der II. Akt wurde erheblich zusammengestrichen, reduziert fast nur auf die dort zentralen Kapitel «Fausti Weheklag»; weiterhin gab es Umstellungen. Zu Albrechts problematischsten Einfällen gehört es jedoch, dass er die elfteilige Ballettsuite *Bacchanalien des D. Fausti zur Fastnacht* und sogar auch noch Passagen aus Schnittkes *Peer Gynt*-Ballett als Zwischenspiele einstreute, als wäre Schnittkes «polystilistischer» Ansatz eine stillose Angelegenheit. Eine werkgetreue *Historia des D. Johann Fausten* ist in Hamburg daher nicht zustande gekommen. Alfred Schnittke glaubte zwar daran, dass die Hoffnung möglich und das Hoffen notwendig sei, aber nicht, dass es für alle Fälle Lösungen oder gar Erlösungen gebe, – es sei denn in einem allmählichen Prozess der steten Auseinandersetzung mit der teuflischen Realität. Von diesem kann freilich nicht immer gesagt werden, wer nun gerade wem unterlegen ist.

Walter-Wolfgang Sparrer

Spirituelle mais Strop discrète

Biennale de Venise : 46^e festival de musique contemporaine

Alors que la Biennale de Venise fêtait cette année son centenaire, sa section musicale, toujours guidée par l'inusable Mario Messinis, brillait cette année d'un éclat particulier. Un mois de concerts quasi quotidiens (avec souvent même deux concerts par jour), des lieux prestigieux comme La Fenice ou la Basilique San Marco, les ensembles européens les plus célèbres (Ensemble Modern, Klangforum Wien, London Sinfonietta), des orchestres de réputation, des créations de compositeurs reconnus (Rihm, De Pablo, etc.) et surtout, une sélection d'œuvres connues mais rarement jouées.

Sur le thème de la spiritualité dans la musique contemporaine, Messinis a ainsi rassemblé des œuvres aussi diverses que la *Dahlemer Messe* de Dieter Schnebel, le *Scardanelli-Zyklus* de Heinz Holliger, le *Requiem* de Hans Werner Henze, *Liturgien* de Mauricio Kagel, *Composition I, II et III* de Galina Ustvolskaja, *La Terre des Hommes* de Klaus Huber, *Coro* de Luciano Berio et bien d'autres. Toutes ces œuvres ont bien entendu déjà été présentées ailleurs, mais leur juxtaposition permet de les écouter sous un angle particulier : sans doute y a-t-il chez de nombreux compositeurs actuels un besoin de spiritualité mystique et (souvent) athée, témoin également d'un humanisme profond, qui transcende les limites de l'art musical. Le contexte si particulier de Venise se prête magnifiquement à ce thème et ce n'est pas par hasard que la Basilique San Marco aura servi de cadre exceptionnel à certains concerts. A Wolfgang Rihm fut commandée une œuvre pour orchestre spécialement adaptée à ce lieu : loin de vouloir séparer les musiciens dans l'église, à l'instar d'un Gabrielli, Rihm a au contraire concentré la matière orchestrale (composée essentiellement de vents et de percussions) de manière à ce que, partant d'une source unique, le son emplisse progressivement tout le volume de la basilique. Cette œuvre émouvante est certainement une des grandes réussites de ce compositeur pourtant si prolifique, et son interprétation très réussie par le Würtembergisches Staatsorchester de Stuttgart constitue un des grands moments de la Biennale (au même programme figurait *Ekklesiastische Aktion* de B. A. Zimmermann, œuvre spirituelle tout aussi majeure).

D'autres thématiques traversaient la programmation, notamment la section « Aperto », consacrée à des compositeurs plus jeunes. Parmi les œuvres les plus intéressantes que nous ayons eu l'occasion d'entendre, lors de la première semaine du festival, citons celles d'Ivan Fedele (remarquablement interprétées par l'Ensemble Contrechamps), de Luca Mosca, de Stefano Gervasoni

(un concerto pour alto et ensemble, certes un peu long, mais remarquablement inventif) ou de Paolo Aralla. Parmi les compositeurs issus de la mouvance électro-acoustique, on retiendra le nom de Roberto Doati, auteur d'une pièce très intéressante pour voix et *live electronics*. Loin de tous stéréotypes, l'écriture navigue entre les voix de l'interprète Marianne Pousseur et une environnement sonore qui mélange limpidité et rugosité, prolongement de la voix et opposition à celle-ci – le tout inspiré par des styles musicaux très divers. Enfin cette section a permis de redécouvrir des compositeurs certes moins jeunes, mais peu entendus, tels Camillo Togni ou Niccolò Castiglioni. A part Contrechamps déjà cité, cette section faisait essentiellement appel à des interprètes italiens, dont l'Ensemble Ex Novo de Venise, qui a tout à fait sa place parmi les ensembles européens de qualité.

Bien entendu, comme dans tous les festivals, tout n'était pas de la même qualité : on regrettera que *Tristan*, opéra de Francesco Pennisi, ait été tellement annihilé par une mise en scène ringarde, qu'Alessandro Melchiorre se soit aussi attelé à un sujet d'opéra de chambre d'une manière peu réfléchie ou que la qualité des prestations de l'Ensemble Klangforum n'ait fait que décliner au fil des concerts : la dernière œuvre, le magnifique *Tehillim* de Steve Reich, que l'on a tellement rarement l'occasion d'entendre en concert, fut proprement « massacrée ».

On reste parfois aussi pantois devant l'organisation quelque peu chaotique et la présence trop clairsemée du public : il y aurait, de la part de la Biennale, un gros effort à entreprendre pour la promotion et la diffusion d'une telle manifestation, car la haute tenue de la programmation pourrait certainement attirer de nombreux mélomanes, italiens et étrangers, intéressés par la création musicale de ce siècle.

Eric de Visscher

Servir la musique sous toutes ses formes

Hommage à André-François Marescotti

« On l'a appelé le *Chabrier suisse* parce qu'il a été très influencé par les impressionnistes français », déclare Daniel Marescotti. Mais André-François Marescotti, son père, qui nous a quittés en mai dernier à l'âge de 93 ans, était bien plus qu'un héritier. Conscient de l'importance cruciale du dodécaphonisme, le compositeur s'est aussi inlassablement employé à défendre l'ouverture et la richesse de la vie musicale en Suisse.

Dans les années vingt, André-François Marescotti a certes été très profondément marqué par son admiration pour Caplet et Dukas ainsi que par l'étude approfondie des œuvres de Ravel, Fauré et Chabrier ; comme, plus tard, par son amitié pour Roussel. Ce qui explique