

Pierre Boulez, Yves Bonnefoy et Carol Bernier. *Quêtes d'absolus*, avec les voix d'Yves Bonnefoy et de Kathleen Ferrier et le violon de Jeanne-Marie Conquer, textes, oeuvres et documents réunis, présentés et commentés par Jean-Jacques Nattiez, avec le concours de Jonathan Goldman, Montréal, Simon Blais, 2009, 91 p. ISBN 978-2-9809852-6-3

Pierre Jasmin

Volume 12, Number 1-2, June 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054211ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054211ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Jasmin, P. (2011). Review of [Pierre Boulez, Yves Bonnefoy et Carol Bernier. *Quêtes d'absolus*, avec les voix d'Yves Bonnefoy et de Kathleen Ferrier et le violon de Jeanne-Marie Conquer, textes, oeuvres et documents réunis, présentés et commentés par Jean-Jacques Nattiez, avec le concours de Jonathan Goldman, Montréal, Simon Blais, 2009, 91 p. ISBN 978-2-9809852-6-3]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 139–142. <https://doi.org/10.7202/1054211ar>

Franck, Vincent d'Indy, André Messager, Ernest Chausson); ces photographies, assez faciles à trouver, auraient pu être omises, mais elles contribuent à rendre la lecture agréable aussi bien pour l'œil que pour l'esprit.

Malgré quelques imperfections somme toute bien mineures, les lettres d'Henri Duparc à Jean Cras présentées et annotées par Stéphane Topakian constituent un recueil absolument remarquable, et sans le moindre doute destiné à devenir un ouvrage de référence essentiel pour l'étude de la musique française au début du ^{xx}e siècle.

Marie-Hélène Benoit-Otis, chercheuse post-doctorale en musicologie, University of North Carolina at Chapel Hill

Pierre Boulez, Yves Bonnefoy et Carol Bernier. *Quêtes d'absolus*, avec les voix d'Yves Bonnefoy et de Kathleen Ferrier et le violon de Jeanne-Marie Conquer, textes, œuvres et documents réunis, présentés et commentés par Jean-Jacques Nattiez, avec le concours de Jonathan Goldman, Montréal, Simon Blais, 2009, 91 p. ISBN 978-2-9809852-6-3.

Eros

Volume séduisant d'un format inhabituel, *Quêtes d'absolus* permet à d'amples marges (du silence, approuverait Félix-Antoine Savard¹) d'aérer ses textes. En charge de ce projet interdisciplinaire, le musicologue Jean-Jacques Nattiez a su compenser un titre racoleur par la sobriété visuelle d'une couverture blanche, quadrillée de portées, telle une partition orchestrale.

La quatrième de couverture annonce « une rencontre exceptionnelle entre cinq grands artistes » mentionnés dans l'ordre suivant: le compositeur Pierre Boulez, l'écrivain Yves Bonnefoy, la peintre Carol Bernier, la violoniste Jeanne-Marie Conquer et la contralto Kathleen Ferrier. Boulez présente un fac-similé de son œuvre pour violon seul, *Anthèmes I* (1992), et l'analyse de sa version modifiée électroniquement, *Anthèmes II* (1997). À partir d'une réflexion de 1958, Bonnefoy développe deux textes intitulés *Poésie et musique* et *Ut musica poesis*. Bernier présente cinq toiles et les deux interprètes captent l'attention du mélomane par deux disques compacts insérés dans le volume.

Un premier disque offre des interprétations des années 1950 d'œuvres de Bach, Berg, Boulez, Mahler et Mozart, ainsi qu'un raga indien, un chant grégorien et un air folklorique du Québec, le tout couronné de la lecture par la voix grave et intériorisée de Bonnefoy de trois de ses poèmes – deux d'entre eux sont dédiés à Mahler, dont un spécifiquement à Ferrier, interprète légendaire du dernier chant de *Das Lied von der Erde*. Le second disque révèle, par la violoniste franco-canadienne Jeanne-Marie Conquer, l'interprétation d'*Anthèmes I*, œuvre la plus accomplie de Pierre Boulez qu'il m'ait été donné d'entendre, vu son utilisation, à l'image de certaines *sequenzas* du grand Luciano Berio, d'un instrument monodique solo seyant à son langage d'austérité. Et quelle utilisation! Avec intériorité, justesse et virtuosité exemptes de tout cabotinage, l'interprète sait, par de longues tenues de notes vibrantes et d'éloquents silences, atténuer l'effet invariablement grisâtre, pointilliste et répétitivement monotone des traitements sériels usuels. Une autre version supervisée par le compositeur, *Anthèmes II*, pour violon et dispositif électronique, occupe la deuxième page. Cette réalisation électroacoustique de Gilbert Nouno, aux effets imaginatifs, ne craint heureusement pas de recourir aux ludiques gammes et arpèges, habituellement bannis par le dodécaphonisme. Mais quel rapport peut-il bien exister entre les œuvres de Boulez du deuxième disque et celle de Mahler, qui constitue plus des deux tiers du minutage du premier, outre un rapport formel accessoire, intelligemment débusqué par les notes analytiques de Jonathan Goldman?

Au centre du volume, la peintre Carol Bernier lève le voile, en une trop brève page, sur le processus de création de ses cinq toiles inspirées par l'écoute d'*Anthèmes I*. Leurs photographies par Guy L'Heureux révèlent un jeu de textures denses et de couleurs chaudes, mis en valeur par les mêmes contrastes de lumières fulgurantes quoique fugitives qui hantaient les toiles des années 1990 de Suzanne Dubuc. On rêve de les contempler un jour, côte à côte, à la galerie Simon Blais qu'on doit vraiment féliciter pour avoir généreusement endossé l'édition soignée du projet.

Une réussite, donc?

Thanatos

Quêtes d'absolus souffre hélas d'avoir décentré son foyer, originalement axé sur Bonnefoy, vers Boulez dont les six pages empêtrées d'explications techniques n'offrent, en maigre substance, qu'une explication du bricolage

¹ Félix-Antoine Savard, *Aux marges du silence*, Québec, Garneau, 1975.

2 La dédicace ne réussit à soutirer à Boulez aucun éloge posthume s'adressant à l'art du peintre en question! Notons que l'égoïsme du compositeur ne signifie pas absence de générosité, qualité que Boulez applique en priorité envers d'autres musiciens, tel le brillant compositeur Michel Tabachnik, qu'il a sauvé de l'ostracisme subi à la suite de ses déplorables activités dans l'Ordre du Temple Solaire.

3 « Ein so absurdes Ordnungsdiktat, einen so kindischen Rationalismus. » Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1947, p. 71.

4 En l'honneur du compositeur Pierre Mercure (1927-1966), la salle de concert du Centre Pierre-Péladeau porte son nom et une journée d'étude lui a été consacrée le 23 février 2011 durant le Festival Montréal/Nouvelles Musiques.

5 Le compositeur de 80 ans Pierre Jansen, membre de l'avant-garde de Darmstadt aux côtés de Boulez, déclare lucidement dans une entrevue de Stéphane Abdallah (« Pierre Jansen », *La Scena Musicale*, vol. 16, n° 5, février 2011, p. 22): « Il y avait vraiment un terrorisme musical. [...] Je ne crois pas qu'il restera quoi que ce soit des œuvres écrites pendant cette période ».

6 Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti, Paris, Flammarion, 1991.

7 Co-fondatrice de la SMCQ, « grand-mère des Artistes pour la paix », elle appuya la nomination de Gilles Tremblay comme artiste pour la paix 1992, en raison de son rôle joué pendant la crise d'Oka en faveur des Amérindiens et de son œuvre *Avec Wampum symphonique* créée par l'Orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Charles Dutoit.

8 Hannah Arendt, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique*, traduit par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972, p. 287.

bilingue de son titre *Anthèmes*, constitué de *thème* et *anthem*, en référence à la forme en strophes hymniques de l'œuvre.

Est-ce inutile d'attendre de la part de Boulez l'aveu que la beauté d'*Anthèmes* provient de son reniement du dodécaphonisme par l'emploi d'un mode de trois + cinq notes chromatiques, constituées de *ré*, pôle harmonique (quasi-tonal) clairement affirmé, avec ses satellites *ré* dièse et *do* dièse, puis *fa* dièse, *sol*, *sol* dièse, *la* et *la* dièse? Il amorce néanmoins, à la page 21, le début d'une timide autocritique, datant son anti-thématisme de « l'époque de [sa] très grande jeunesse » et évoquant vaguement « un tout petit noyau... d'explosante-fixe... », constitué de sept notes, pas plus », signe au moins qu'il a tourné le dos au dogme stérile de la série systématiquement dodécaphonique.

Passons sur l'absence navrante de la part de Boulez (ou de Goldman) de tout commentaire positif sur le jeu de la violoniste. Si leur silence à propos de la réalisation électroacoustique d'*Anthèmes II* de Nouno s'explique sans doute comme une protestation muette contre son traitement postmoderniste, combien plus passionnante aurait été une critique de cette œuvre signée par les électroacousticiens Francis Dhomont ou Yves Daoust!

L'ouvrage débutait déjà très mal avec la dédicace « à la mémoire de Frédéric Benrath (1930-2007) » (p. 3), peintre trop tôt disparu pour mener à bien ce projet de livre qui était d'abord sien, où Boulez reconnaît son talent de lui avoir « fait apprécier la rareté de cet exceptionnel phénomène de vases communicants [c'est-à-dire l'interpénétration pluridisciplinaire des arts], car la profondeur de son amour pour la musique contemporaine lui permettait de trouver une source d'inspiration en dehors de son propre domaine » (p. 3). Cette formulation unidirectionnelle² jette une douche d'eau froide sur la (*rare et exceptionnelle?*) chance de réussite du projet de *rencontre* (?), courageusement repris en main par l'infatigable Jean-Jacques Nattiez, musicologue thuriféraire de Boulez.

Mais le musicologue s'égare dans l'analyse de la pensée de Bonnefoy - un auteur « qui, [d'après Nattiez], ne fréquente pas l'allemand » (p. 64) - au moyen d'oiseuses références aux Richard Wagner, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Anton Webern, Edouard Hanslick, Emmanuel Kant, Hugo Riemann, puis aux Roman Jakobson, Gershom Scholem, Soren Kierkegaard et j'en passe...! Ses quatre

premières références, deux à Boulez, une à Proust et une autre à Wagner via Thomas Mann, détonnent aussi, car le texte initial de Bonnefoy, écrit en vue d'un projet radio-phonique, était à l'origine accompagné de 38 minutes de Mahler contre deux minutes de Boulez... Rappelons que Mann, moins d'une décennie avant que le compositeur Iannis Xénakis ne le fasse irréfutablement dans *Gravesamer Blätter* (1955), réglait en une formule lapidaire imparable - « une dictature d'ordre si absurde, un si puéril rationalisme³ » - le compte du dodécaphonisme systématique d'Arnold Schoenberg, son voisin exilé comme lui en Californie à cause des exactions nazies. Mortifié, Schoenberg ne lui adressera plus jamais la parole, confirmant le manque d'humour des dodécaphonistes en général. On regrette que notre élite musicale n'ait pas adopté le jugement sensé des Mann et Xénakis, en suivant les traces, par exemple, du pionnier multidisciplinaire Pierre Mercure⁴ prématurément disparu, plutôt que de succomber, au cours du demi-siècle qui vient de s'écouler, à l'intellectualisme à la Boulez qui a guidé tant de compositions universitaires absurdes et mort-nées⁵.

Prenant prétexte d'un premier ouvrage sur-réaliste de Bonnefoy intitulé *Traité du pianiste* (1946), Nattiez a cru bon mimer la démarche de Bonnefoy à l'égard de Giacometti⁶ par une tentative alambiquée de psychanalyse de l'auteur à qui sa mère aurait interdit l'apprentissage du piano! Par-delà ce ratage, reconnaissons-lui tout de même le mérite d'avoir proposé d'utiles points d'ancrage à l'œuvre de Bonnefoy en rapport à la musique et d'avoir conclu par une envolée poétique plutôt réussie.

Eros (reprise)

L'*urtext* du projet consiste en moins de cent lignes intitulées *Poésie et musique* rédigées en prévision du passage d'Yves Bonnefoy à Radio-Canada, en 1958, à l'invitation de la perspicace animatrice Maryvonne Kendergi⁷. N'oublions pas que Bonnefoy fut d'abord séduit par le *Chant de la terre*, œuvre-clé en prélude d'un siècle désormais sensible aux préoccupations écologiques et ouvert aux mélanges apportés par le blues, le gospel, la musique gitane, le klezmer et le tango. L'œuvre de Mahler exploite les percussions de l'Orient, ouvrant ainsi une voie revitalisante aux Edgard Varèse, John Cage, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Toru Takemitsu, Frank Zappa, Gilles Tremblay et Claude Vivier. Hannah

Arendt, dans une prophétique vision inspirée par Cicéron, affirmait :

Pour le véritable humaniste, ni les vérités du scientifique, ni la vérité du philosophe, ni la beauté de l'artiste ne peuvent être absolues. L'humaniste, parce qu'il n'est pas un spécialiste, exerce une faculté de jugement et de goût qui est au-delà de la contrainte que chaque spécialité fait peser sur nous. [...] Cet humanisme est le résultat de la *cultura animi*, d'une attitude qui sait prendre soin, préserver et admirer les choses du monde. En tant que tel, il a pour tâche d'être l'arbitre et le médiateur entre les activités purement politiques et celles purement fabricatrices [d'art, entre autres], opposées sur bien des plans.⁸

Comme tant d'autres spécialistes universitaires, Nattiez craint-il l'amateurisme d'un tel positionnement dont il a pourtant l'intelligence de supputer la vérité : « la musique pourrait bâtir ce 'séjour qui serait forme mais commune à tout être humain, ce qui peut aider chacun d'eux à reconnaître en autrui une valeur absolue⁹. » (p. 73)? Pourtant Bonnefoy le démontre, même contre Pierre Jean Jouve et Johann Sebastian Bach, en convoquant la musique de Gustav Mahler qui aurait eu le génie d'entrevoir, au seuil de la Grande Guerre, ce que j'ai l'impudence, en très humble émule d'Einstein¹⁰, de nommer « l'absolu de la relativité », avec son œuvre aux formes fragmentées si terriblement émouvantes. Sa poétique d'amour de la terre animera un demi-siècle plus tard la révolution écologiste de Pierre Dansereau, si bien accueillie au Brésil, patrie des métissages, mais si mal comprise par l'élite du Québec, encore attachée au gaz de schiste, à l'exploration uranifère et à l'exportation d'amiante.

Bonnefoy finit par proclamer que « la poésie cherche l'unité, l'indéfinit du monde sous la voile de nos concepts, qui fragmentent cette unité¹¹ » (p. 72). C'est pourquoi son texte cite en premier lieu le résistant René Char (1907-1988) – qu'Albert Camus révérait comme le plus grand poète français du siècle –, qui fera de l'écologie le combat de sa seconde vie. Son œuvre sera hélas trahie deux fois par les inertes musiques de Boulez dont on connaît maintenant le peu d'ouverture aux autres arts, à moins qu'ils fassent le chemin vers lui. Pourquoi n'a-t-on jamais pu achever le film-phare éponyme au poème anti-pollution de René Char, *Le soleil des eaux*, qui émeut aux larmes¹², plutôt que de subventionner une musique rabâchant son formalisme dépassé tournant en rond dans

ses calculs étriqués, aussi mortifère que son attaque contre une autre poésie de Char, *Le Marteau sans maître*? Œuvre à propos de laquelle Bonnefoy écrit, en usant avec bienveillance d'une polie formulation interrogative et de quelques compliments qui autorisèrent l'échafaudage-malentendu de Nattiez : « Sa musique, en un mot, semble y refuser la poésie. Mais le peut-elle, en dépit qu'elle en ait, et l'art le plus savant et qui se veut le plus froid, le plus calculé, parvient-il jamais à dissimuler une parenté essentielle? » (p. 11).

Hélas, la vanité de chercheurs sériels subventionnés par des élites financières destructrices de notre planète heureuses de voir l'art s'égarer dans une quête d'absolu qui ne remettait pas en question leur perverse inhumanité, s'est déployée, et pendant que Boulez, auréolé de son génie (véritable, celui-là !) de chef d'orchestre, avait le luxe de calculer ses étroites arithmétiques et arhythmies sérielles – luxe hélas retiré à ses successeurs Gérard Grisey, Tristan Murail et Alberto Posadas à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique –, René Char marchait seul, artiste courageux, dans des manifestations contre l'installation de missiles à tête nucléaire sur le plateau d'Albion, en scandant ses poèmes telluriques et rythmiques...

Coda (l'éthos de la musique¹³)

Me pardonnera-t-on cette critique, sans doute trop sévère, voire injuste, face aux *Quêtes d'absolus*? Au moment où l'injustice sociale, la mondialisation marchande et les dépenses militaires menacent la personne humaine de tous les côtés, cette dernière ne mérite-t-elle pas notre attachement passionné, comme Yves Bonnefoy nous y engage de toute son âme dans *L'improbable et autres essais*¹⁴ :

Car voici maintenant que je puis définir ce que j'entends par poésie. Nullement, comme pourtant on le dit si constamment aujourd'hui encore, la fabrication d'un objet où des significations se structurent, que ce soit pour prendre au piège la rêverie, ou pour la décevante beauté d'avoir fondu dans leur masse, parcelles de « vérité » fugitives, des aspects de ce que je suis. Cet objet existe, bien sûr, mais il est la dépouille et non l'âme ni le dessein du poème; ne s'attache qu'à lui, c'est rester dans le monde de la dissociation, des objets – de l'objet que je suis aussi et ne veux pas demeurer; et plus on en voudra analyser les finesses, les ambiguïtés expressives,

⁹ Yves Bonnefoy, « Boris de Schloezer », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 133.

¹⁰ Albert Einstein est le cofondateur avec Bertrand Russell et Joseph Rotblat des *Conférences sur la science et les affaires mondiales Pugwash*, organisme qui a reçu le prix Nobel de la Paix en 1995. L'auteur de ce compte rendu, président des Artistes pour la paix, siège actuellement sur les exécutifs de *Pugwash Canada* et du *Réseau canadien pour l'abolition de l'arme nucléaire*, ainsi qu'au *Mouvement Sortons le Québec du Nucléaire*, dont il vient de convoquer et d'animer la conférence de presse du 21 mars 2011, qui a lancé le leitmotiv « Il faut fermer la centrale de Gentilly 2 » repris par Pauline Marois, chef de l'opposition et par les éditorialistes de *La Presse* et *Le Devoir*.

¹¹ Yves Bonnefoy, *La poétique au Collège de France*, dans *Lieux et destins de l'Image, Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 277.

¹² Les larmes s'expliquent par l'exacerbation d'une sensibilité éveillée aux problèmes de pollution des eaux chez l'auteur, proclamé « porteur d'eau » en novembre 2010 par l'organisme Eau-Secours.

¹³ Titre utilisé par le musicologue Claude Dauphin pour le troisième chapitre, consacré aux bienfaits de la musique comme exercice éthique selon Platon et Aristote, dans *Pourquoi enseigner la musique?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

¹⁴ Yves Bonnefoy, *L'improbable*, suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Gallimard, 1980, p. 252.

plus on risquera d'oublier une intention de salut, qui est le seul souci du poème.

Tous les ingrédients d'une quête artistique vers l'humain réconcilié avec la nature prenaient pourtant place dans l'émission radiophonique de Kendergi/Bonnefoy, grâce entre autres à la sélection d'*À la claire fontaine*, œuvre de notre folklore d'une simplicité évocatrice limpide, prolongée par les vers de Bonnefoy (p. 17), eux-mêmes inspirés par un Mahler plongé dans sa relecture des poèmes de Li-Tai-Po de la dynastie T'ang (VIII^e siècle) :

La lumière du glaive s'était voilée. [...] Il semble que tu connaisses les deux rives, L'extrême joie et l'extrême douleur.

*Das Lied von der Erde*¹⁵, renouant avec l'urgence de la cinquième symphonie du compositeur, renonce au fatras symphonique wagnérien encombrant *La symphonie des Mille*. À la fin de « Der Abschied » - qu'on traduit par « L'adieu », alors que « La séparation ultime » serait plus respectueuse du terme laïc employé par le compositeur juif revenu de sa conversion chrétienne par sa fréquentation du panthéisme chinois -, l'hésitation terminale majeur-mineur, *extrêmes joie et douleur*, laisse retentir pendant de longues minutes ses pulsations de polytonalité, avant de nous abandonner sur son message exhalé de joie si difficilement consentie. Le premier disque compact contient d'ailleurs une très belle version interprétée par Bruno Walter¹⁶, chef de la Philharmonique de Vienne, et Kathleen Ferrier, tous deux choisis de façon inspirée par Bonnefoy lors de son entretien radiophonique.

Le poète n'hésite pas à renforcer son premier hommage à Ferrier par un autre poème, créé un demi-siècle plus tard, intitulé *Mahler, Le chant de la terre*, dont je m'en voudrais de ne pas citer en conclusion l'admirable extrait reproduit dans *Quêtes d'absolus* (p. 18) et récité par Bonnefoy dans le premier disque :

Désir d'être, sache te renoncer
Les choses de la terre te le demandent [...] Ô parole du son, musique des mots,
Tournez alors vos pas l'un vers l'autre
En signe de connivence, encore, et de regret.

*Pierre Jasmin, pianiste et professeur au
Département de musique de l'Université du
Québec à Montréal*

Bruce Haynes. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, New York, Oxford University Press, 2007, 304 p., 72 exemples sonores¹. ISBN 978-0-19-518987.

Voilà un ouvrage au titre paradoxal dont la traduction française littérale, « La fin de la musique ancienne », ne laisserait aucunement entrevoir le métadiscours qu'il recèle, « Early Music » signifiant ici un ensemble de pratiques musicales, fruit de recherches-crétions sur les musiques du Moyen Âge, de la Renaissance et des époques baroque et classique. Le concept de musique ancienne tel qu'évoqué par Bruce Haynes a vu le jour vers les années 1960 et est devenu un phénomène mondial. Il ne s'agit donc pas d'une fin de la musique ancienne en soi, mais plutôt de la décadence d'une certaine culture de l'interprétation musicale globalisante qui menace aujourd'hui d'étouffer l'objet qu'il cherchait à faire revivre.

Les avatars de cette culture de l'interprétation de la musique ancienne ont fait leur apparition sous plusieurs noms au fil du temps. Les expressions « Authentic Music » et « Period Music » ont été remplacées par « Historically Reconstructed Music », et plus tard, « Historically Informed Music ». Les façons de nommer cette culture devenant de plus en plus euphémiques, voilà que Haynes propose pour le XXI^e siècle - et ceci est clairement énoncé dans le sous-titre de l'ouvrage - l'appellation « Historically Inspired Music » (HIP), nous libérant définitivement des boulets de l'authenticité, de la reconstruction et, somme toute, de l'objectivation de l'acte musical. N'emprisonnons plus la musique ancienne dans le modernisme qui l'a engendrée. « La musique ancienne est morte, vive la musique ancienne² ! »

L'ouvrage est dédié aux muses grecques Érato et Euterpe et à la grande chansonnière canadienne Joni Mitchell, qui, en 1966 dans le chant « The Circle Game », affirmait : « Nous sommes prisonniers du carrousel du temps. Nous ne pouvons pas revenir en arrière³. » Dans la préface, Haynes reprend l'idée de Mitchell, mais précise que ce sont seulement les mots (et non la musique) qui restent derrière. Citant le théoricien et chroniqueur anglais Roger North (1653-1734), il affirme que la musique ne peut être comprise par l'entremise des livres (on pense aux multiples traités de musique dont s'abreuvent les tenants de l'*Aufführungspraxis*), pas plus que les mets ne peuvent être goûtés

¹⁵ Merci à la musicologue Dujka Smoje, auteure des notes musicographiques de l'enregistrement en 2009 par l'Orchestre Symphonique de Montréal et Kent Nagano de *Das Lied von der Erde* et merci au Musée des beaux-arts de Montréal pour son exposition qui fait écho « aux deux rives » du poète.

¹⁶ Ce chef d'orchestre s'est vu confier, six mois après la mort du compositeur, la première de *Das Lied von der Erde* au Tonhalle de Munich le 20 novembre 1911.

¹ Les exemples sonores sont disponibles sur le site de la maison Oxford University Press à www.oup.com/us/earlymusic.

² Stephen Stubbs, cité sur la couverture de *The End of Early Music* : « 'Early Music' (with its off-putting 'scare-quotes') is dead; long live early music ! ».

³ « We're captive on the carousel of time, we can't return, we can only look behind from where we came. »