

Alexandra Laederich

direction scientifique

***Nadia Boulanger
et Lili Boulanger
témoignages et études***

Karol BEFFA – Idil BIRET – Narcis BONET – Jeanice BROOKS
Myriam CHIMÈNES – Annegret FAUSER – Bruno GILLET
Elizabeth GIULIANI – Jean-Louis HAGUENAUER – Gail HILSON WOLDU
Sylvia KAHAN – Alexandra LAEDERICH – Florence LAUNAY
Catherine MASSIP – Dominique MERLET – Jean-Michel NECTOUX
Robert PICKERING – Fiorella SASSANELLI – Brian STIMPSON – Rémy STRICKER
Jean-Claire VANÇON – Ronald ZOLLMAN – Nicolas ZOURABICHVILI

collection Perpetuum mobile, 2007



collection
PERPETUUM MOBILE
dirigée par Malou Haine

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
<http://symetrie.com/>

ISBN 978-2-914373-29-6

dépôt légal : octobre 2007

© Symétrie, 2007

Crédits

illustration de couverture :

Nadia Boulanger et Lili Boulanger, rue Ballu, 1913,

cliché agence Meurisse © droits réservés,

signature autographe apposée le 5 octobre 1915 au bas de la première circulaire
du Comité franco-américain du Conservatoire national de musique.

monogrammes p. 298 et 478 :

prototypes d'un monogramme dessiné pour les éditions des œuvres
de Lili Boulanger (Ricordi, vers 1918), archives FINELB

autres illustrations : voir les crédits photographiques page 519.

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Sepec (Péronnas)

RONALD ZOLLMAN — Je voudrais revenir sur une chose à propos de la double possibilité d'analyse selon l'interprétation donnée par l'exécutant ou le compositeur. Elle m'avait joué dix fois le même extrait de la troisième *Étude* de Chopin. Et elle s'arrêtait à un endroit : « Je suis en quelle tonalité ? — On est en *mi* majeur, l'accord de *si* est dominante. — Je le rejoue. — Excusez-moi, Mademoiselle, je me suis trompé, on est en *si* majeur. — Qu'est-ce que j'ai fait comme différence ? » Je n'entendais pas, elle jouait les mêmes notes... plus ou moins. Elle reprenait, et chaque fois je lui donnais la réponse qu'elle voulait, mais je n'arrivais pas à saisir le pourquoi... En fait, à cet endroit, elle doublait la note sensible : quand elle la doublait, on était en *si* majeur, et quand elle ne la doublait pas, on était en *mi* majeur. Je n'avais pas remarqué ce qu'elle faisait... je n'avais pas le droit de regarder, c'était moi l'aveugle. Et c'était passionnant.

IDIL BIRET — Elle n'interdisait pas qu'on fasse ses devoirs au piano, mais elle demandait toujours qu'on fasse les devoirs à la table.

JEAN-LOUIS HAGUENAUER — Il fallait faire les deux, il fallait aussi les lui jouer.

IDIL BIRET — Oui, c'est une autre chose. On avait peut-être trente secondes pour pouvoir lui jouer tout cela. Mais à la maison on avait beaucoup plus le temps.

RONALD ZOLLMAN — Ensuite elle donnait des cours d'interprétation sur les devoirs d'harmonie quand on les jouait au piano.

BRUNO GILLET — Oui, cela débouchait sur de la musique en chair et en os ! On peut dire de son enseignement de l'harmonie qu'il était déjà du contrepoint : le contrôle du phrasé, des tensions et des détentes à l'intérieur de chaque partie était déjà là, de telle sorte que le contrepoint étudié avec elle n'était pas plus orienté vers la mélodie que ne l'était l'harmonie. C'était le contrôle des sonorités verticales, paradoxalement, à quoi elle faisait extrêmement attention puisque dans le contrepoint on rencontre des frottements qu'il faut analyser d'une façon spéciale. Je ne sais pas si d'autres ont connu la même chose, mais très rapidement elle m'a demandé d'écrire du contrepoint libre. Elle m'a dit : « Tu fais ce que tu veux, tu prends un thème en rondes et tu écris ce que tu veux dessus. » On écrivait d'une façon qui n'avait rien à voir avec le contrepoint classique, et c'était passionnant parce qu'il fallait justifier pourquoi tel frottement à tel endroit passait bien... parce que c'était quelque chose de passage qui allait vers tel accord, etc. Le faire totalement librement faisait que c'était un des canaux par lequel l'enseignement de la composition passait de façon indirecte, mais la plus efficace qu'on puisse imaginer.

JEAN-LOUIS HAGUENAUER — Il y a une chose à laquelle elle était opposée et qui s'est faite beaucoup au Conservatoire par la suite, c'était d'écrire des exercices d'harmonie « à la manière de ». Elle était tout à fait contre.

BRUNO GILLET — Oui, et je n'ai pas compris pourquoi. Je défends tout à fait cette méthode-là, sinon on finit par croire qu'il n'y a qu'un type d'harmonie dans l'histoire de la musique, alors qu'il y en a un nombre considérable.

NADIA BOULANGER — Oui, mais il jouait plus pour lui-même que pour les autres. Et quand on lui disait qu'il n'y avait pas beaucoup d'indications dans sa nouvelle œuvre, [il répondait] : « Oh, c'est trop dangereux les indications, les gens les pousseront à l'exagération et ils déformeront tout. Ou ils sont musiciens, ils comprendront ou ils ne le sont pas. » Il ne s'expliquait pas beaucoup, les éditions [de ses œuvres] avaient peu de détails, c'était d'une sobriété extrême.

JEAN-MICHEL NECTOUX — Mais il était cependant bon pianiste.

NADIA BOULANGER — Oui, il avait joué paraît-il même très bien ; moi je ne l'ai pas entendu jouer beaucoup de piano en tant que piano, mais il jouait d'une sonorité très belle, mais avec une discrétion... Un peu comme s'il pensait, vous savez, Valéry dit quelque part : « Le peintre ne peint pas ce qu'il voit mais ce qui sera vu. » Et bien lui, il jouait pour lui-même, en se disant que ce qui devait être vu était dans la musique, qu'il n'avait pas besoin de l'extérioriser. Alors, on pouvait penser qu'il n'extériorisait pas assez.

JEAN-MICHEL NECTOUX — Oui, je crois que c'est Diémer qui lui reprochait de jouer froidement ses œuvres ?

NADIA BOULANGER — Mais écoutez alors, qui est-ce qui lui reprochait ça ?

JEAN-MICHEL NECTOUX — C'est Diémer³¹.

NADIA BOULANGER — Oui, je sais, mais c'est pour ça que je m'étonne. Parce que Diémer jouait très bien, c'était très, très bien, mais enfin ce n'était pas un monde d'expression.

JEAN-MICHEL NECTOUX — Quant à Fauré compositeur vous savez qu'il lui arrivait de composer mentalement, à table³².

NADIA BOULANGER — Ah, ça je sais précisément. Il avait invité à déjeuner Roger-Ducasse. C'était une des premières fois, peut-être la première fois qu'il venait déjeuner chez lui, je ne sais pas. Enfin Roger, dans tous ses états, venir déjeuner chez son cher Maître ! À table, les deux fils, madame Fauré ; on le reçoit très gentiment : « Bonjour, comment allez vous, asseyez vous », et on se met à table.

Pas un mot pendant le déjeuner et Roger, malade, se dit : « Visiblement il ne veut pas que je sois là, pourquoi m'a-t-il invité ? » – tout cela se passant à l'intérieur, un bouillonnement. Et à la fin du déjeuner, Fauré se lève, très gentil, et dit : « Pardonnez-moi je reviens dans un instant », et il s'en va. Et madame Fauré dit : « Je vous demande pardon, je n'ai pas pensé à vous prévenir. Très souvent, il profite du déjeuner pour composer. » Il est

31. Louis Diémer (1843-1919), pianiste, élève de Marmontel, fut nommé en 1887 professeur au Conservatoire de Paris où il forma des générations de pianistes parmi les plus remarquables : Cortot, Risler, Casadesus, Lortat furent ses élèves... Fondateur de la Société des instruments anciens, ses récitals de clavecin firent date dans la renaissance de la musique ancienne. Les quelques enregistrements qu'il a laissés reflètent un jeu parfaitement maîtrisé, un grand respect du texte et du style, mais une aptitude restreinte à l'expression.

32. Voir à ce sujet *Bulletin. Association des amis de Gabriel Fauré*, 10 (1973), p. 5.

membres. On peut émettre l'hypothèse d'interactions parfois complexes : le début des relations de Francis Poulenc – également un proche de Marie-Blanche de Polignac – avec Nadia Boulanger, qui semblent avoir commencé à l'initiative de Nadia⁵, intervient plusieurs années après que se furent nouées avec Stravinski des relations confiantes. Les *Litanies à la Vierge noire* sont créées sous la direction de Nadia Boulanger à Londres le 17 novembre 1936 et exécutées à Fontainebleau pendant l'été 1938⁶ : l'amitié de Nadia Boulanger se fait ici résolument militante.

Parmi les interprètes, une place à part revient aux organistes, Marcel Dupré, Maurice Duruflé, Olivier Messiaen et à ceux qui gravitent autour de la Société des amis de l'orgue : Norbert Dufourcq, André Marchal, André de Miramon Fitz-James et Bernard Gavoty. Il peut paraître singulier de nommer Messiaen parmi les organistes, mais c'est en tant qu'organiste de la Trinité qu'il sollicite Nadia Boulanger dans les années 1930 pour faire de la publicité en faveur des premiers concerts où ses œuvres sont données. Les interprètes les plus importants seront cependant les musiciens auxquels Nadia Boulanger fait appel pour exécuter les œuvres de Lili Boulanger comme Claire Croiza, puis la petite phalange qui constitue l'ensemble vocal des années 1935 : Marie-Blanche de Polignac, Irène et Nathalie Kedroff, Paul Derenne, Hugues Cuénod et Doda Conrad auquel nous devons un précieux témoignage sur le « mystère Boulanger »⁷. L'abondant échange avec des chefs de chœur comme Yvonne Gouverné (54 lettres) ou Marcel Couraud témoigne de l'obstination avec laquelle Nadia Boulanger cherche à mettre en valeur l'œuvre d'André Caplet.

Les grands établissements d'enseignement auxquels Nadia Boulanger a appartenu soit comme élève, soit comme enseignante, soit à double titre – le Conservatoire de Paris et l'École normale de musique – sont représentés par des personnalités majeures : Paul Dukas, Georges Dandelot, Noël Gallon, Claude Delvincourt pour le Conservatoire, Alfred Cortot, Georges Enesco, Pierre Petit pour l'École normale de musique qui lui permettra aussi d'attirer de jeunes artistes aussi brillants que Yehudi Menuhin ou Ginette Neveu.

L'école d'art franco-américaine de Fontainebleau est, elle aussi, représentée par des épistoliers aussi divers que les membres de la famille Casadesus, comme Henri ou Robert, ou le fidèle administrateur Camille Decreus.

On trouvera aussi des chefs d'orchestre, des organisateurs de concerts (pour la Société de musique d'autrefois, Geneviève Thibault de Chambure) et enfin, les étudiants de tous âges et de toutes nationalités dont je me garderai bien d'entreprendre l'énumération.

5. Les lettres de Francis Poulenc à Nadia Boulanger sont publiées dans Francis POULENC, *Correspondance, 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam CHIMÈNES, Paris : Fayard, 1994. La première lettre date du 25 septembre 1925.

6. Voir à ce sujet Carl SCHMIDT, *Entrancing Muse. A Documented Biography of Francis Poulenc*, Hillsdale (NY) : Pendragon, 2001, p. 233.

7. Voir à ce sujet Doda CONRAD, *Grandeur et mystère d'un mythe. Souvenirs de 44 ans d'amitié avec Nadia Boulanger*, Paris : Buchet-Chastel, 1995.

Pour son second concert à l'École normale, Nadia Boulanger choisit un programme pour deux sopranos, dans lequel se produiraient Marie-Blanche et la soprano Maria Modrakowska¹³. Mais c'est alors que le caractère hautain et égocentrique de Marie-Blanche se fit de nouveau sentir : prise d'un violent manque de confiance en elle, Marie-Blanche cessa de venir aux cours de cantates et annonça de façon théâtrale qu'elle renonçait à se produire. Mais Nadia Boulanger savait comment réagir face à sa protégée : elle choisit de jouer la corde de la culpabilité et du chantage psychologique. Marie-Blanche ne pouvait tout annuler : Modrakowska avait besoin d'argent, et Marie-Blanche allait la jeter droit à l'hospice¹⁴. Marie-Blanche écrivit : « Il m'a donc fallu prendre sur moi et travailler un énorme programme de duos, dans cet état de dépression. C'était tout simplement horrible. Heureusement, la musique me fait sortir de moi-même¹⁵. » Le programme, qui consistait en œuvres de Lully, Purcell, Monteverdi, Mozart, Fauré, Brahms, Mendelssohn et Bach ainsi qu'en œuvres écrites tout spécialement pour l'occasion par Marcelle de Manziarly, Bernard Schulé et Jean Françaix, était en effet énorme¹⁶. Mais, après tout, l'effort était justifié. Après la représentation, Marie-Blanche écrivit :

Je crois que nous le chantions vraiment très musicalement, Stravinsky, Roland-Manuel [...], enfin tous les musiciens paraissaient emballés... Je n'avais parlé de ce concert à personne : il n'y avait dans la salle que des vrais musiciens, pas de gens du monde du tout, et les compliments que j'ai reçus m'ont fait grand plaisir, car vraiment, je crois que, grâce à Nadia, nous avons réalisé quelque chose de très raffiné et de très musical. Elle m'a dit plus tard, que son plaisir en nous entendant était égal à celui que lui avaient donné Ysaÿe et Pugno ! Ce qui n'est pas un petit compliment.

Mais la joie la plus pure avait été les répétitions, les merveilleuses heures de travail rue Ballu, où quelquefois nous avons répété près de cinq heures de suite. J'étais harassée de fatigue le jour même. Nous avons répété de 9 heures à 13 heures, debout... Moi, très mal disposée pour comble de chance. Enfin, je me suis couchée dans le noir tout l'après-midi. J'ai pris mes cachets d'aspirine, mon champagne habituel... et je suis arrivée très pâle, plus grise que ma jolie robe d'Ange, à l'École normale de musique. Malgré la peur, j'ai eu une grande joie en chantant. C'était très impersonnel : c'était plutôt du domaine de la prière, un service sur l'autel de la musique¹⁷.

La description que donne Marie-Blanche de ces concerts avec Nadia Boulanger, comme étant la manifestation d'une forme de religion, est l'un des grands thèmes de

13. Voir dans le cahier d'illustrations le portrait des trois musiciennes.

14. Voir à ce sujet Marie-Blanche de POLIGNAC, *Journal intime*, sans date [1934]. Manuscrit, archives privées.

15. Marie-Blanche de POLIGNAC, *Journal intime*, sans date [1934]. Manuscrit, archives privées.

16. « Notre programme était merveilleux. Nous commençons par un duo de Lully, 2 de Purcell – et 2 de Monteverde, avec petit orchestre. Ensuite, 2 duos de *Così fan tutte*, 1 des *Noces de Figaro*, et le sublime duo de *Titus*. Nous chantions ensuite un duo écrit pour nous par Schulé, pour 2 sop. et quatuor à cordes, aussi 3 de Marcelle de Manziarly, avec hautbois. Puis Modrakowska chantait seule la *Chanson d'Ève* de Fauré. Enfin nous chantions *Wir Schwestern* de Brahms, 1 merveilleux Mendelssohn, 3 premières auditions de Françaix *Les Oiseaux*, *Sulpice* et *Les Grenouilles* avec quatuor à cordes (écrites aussi pour nous) et nos 2 duos de Bach *Nimmer mich Mir* [sic] et *Wir eilen*... Nadia avait réalisé une basse adorable avec piano, 2 bassons, je crois. » Marie-Blanche de POLIGNAC, *Journal intime*, extrait non-daté [1934]. Manuscrit, archives privées.

17. Marie-Blanche de POLIGNAC, *Journal intime*, sans date [1934]. Manuscrit, archives privées.

sa classe de composition. Ravel fut-il victime de la misogynie de Lenepveu ? Peut-être. En fait, Nadia Boulanger confirma plus tard cette misogynie de Lenepveu⁴¹.

En 1906, une nouvelle concurrente rejoignait les candidates féminines : Nadia Boulanger (voir tableau n° 4 en fin d'article). L'histoire de ses tribulations aux concours de 1906 à 1909, avec « l'affaire fugue » en 1908 et le rejet de sa cantate en 1909, a déjà été relatée ailleurs⁴². Mais il importe peut-être de rappeler que les événements de ces deux années furent suivis de près dans la presse musicale et féminine, et que le signal envoyé aux autres femmes compositeurs était assez fort : si Nadia Boulanger, le grand espoir issu d'une famille de compositeurs et élève-étoile de Widor ne pouvait pas remporter le premier prix de Rome, qui d'autre pourrait donc y arriver ? En conséquence, aucune femme ne participa aux concours de 1910 et de 1911.

Les stratégies de Lili Boulanger

Voici donc le contexte socio-musical dans lequel Lili Boulanger déclara en 1909 qu'elle serait compositeur. Le métier de compositeur était par conséquent une profession qui commençait à être accessible aux femmes musiciennes même dans le contexte institutionnalisé de l'enseignement français. Ses devancières avaient montré par leurs succès au Conservatoire qu'elles pouvaient faire concurrence à leurs collègues masculins ; leurs œuvres commençaient à être jouées en concert, surtout dans des sociétés telles que la Société de musique nouvelle ; elles gagnaient des prix, comme Fleury qui recevait celui du concours de composition du *Monde musical* et qui remportait le deuxième second grand prix de Rome⁴³. Si le champ de la composition musicale était toujours dominé par les hommes, les femmes y tenaient néanmoins une part souvent sous-estimée. Pour une jeune fille issue d'une famille de musiciens, ce choix n'était donc pas aussi surprenant qu'on pourrait le penser.

De par sa position de l'intérieur – et grâce à sa famille et à ses amis – Lili Boulanger était dans une situation privilégiée pour observer les stratégies de deux femmes : sa sœur Nadia et l'amie de Nadia, Juliette Toutain⁴⁴. Les agendas de Lili Boulanger indiquent qu'elle suivait de près et analytiquement ce qui arrivait à sa sœur si professionnelle et si bien préparée face à un jury misogyne. Ainsi, âgée de quinze ans, elle notait dans son agenda au sujet de la fugue instrumentale de Nadia : « Nadia fait une fugue instrumentale et un chœur tout à fait joli – la fugue instrumentale n'est pas permise au jugement

41. Voir à ce sujet l'article de Jean-Michel NECTOUX, « Nadia Boulanger : la rencontre avec Gabriel Fauré », dans le présent ouvrage, p. 38.

42. Voir à ce sujet FAUSER, « La guerre en dentelles », p. 114-117 ; voir aussi Jérôme SPYCKET, *Nadia Boulanger*, Lausanne : Lattès-Payot, 1987, p. 28-29.

43. Voir à ce sujet « Nos portraits », *Le Monde musical*, XVI (1904), p. 149.

44. Cette amitié est mentionnée dans Léonie ROSENSTIEL, *Nadia Boulanger: A Life in Music*, New York-London : W. W. Norton, 1982, p. 42.

Durée indicative : 4 min 40 s.

Transcriptions :

A. Deux pianos

F-Pn : Ms. 19536 par Jean Françaix en 1939. Édition : New York, Schirmer, *copyright* 1981, cotation 48211c. Première audition le 25 mars 1939 à Radio City de New York, par Nadia Boulanger et Jean Françaix.

B. Violoncelle et piano

FINELB, par Maurice Gendron, photocopie du ms., 2 p., s. d. [1979]. Inédit.

LB 42 *La Princesse Maleine*

composé de 1916 à 1918

Drame lyrique en cinq actes de Maurice Mæterlinck

« Voilà trois jours que je travaille »

Esquisses à partir de 1912.

Manuscrits autographes :

A. Fragments

1. F-Pn : Ms. 19470, [44] p. ; format oblong 20 × 13 cm. Au crayon. Reliure de cuir vert. Le verso des pages est vide. Papier portant l'estampage Lard-Esnault. Sur la page de garde : « Corrections Maleine / 1^{er} acte / Dernier acte ». Daté du 13 février 1917 au 18 janvier 1918. Après chaque nouveau fragment musical, Lili Boulanger a indiqué les dates suivantes : « Mardi 13 févr. 1917 / Arc. Hôtel Pins ; Mardi 13 févr. 1917 ; jeudi 15 févr. 1917 / Arcachon / Hôtel des Pins ; Jeudi 15 févr. 17 / Arcachon ; J. 8 mars 1917 ; L. 5 mars 1917 / copie du 2 mars ; J. 8 mars 1917 / copie d'avant / Arc. Hôtel Régina ; L. 5 mars 1917 / Arcachon ; J. 8 mars 1917 ; S. 10 mars 1917 ; L. 12 mars 1917 / voir Gd Cah. rouge ; S. 10 mars 1917 ; D. 18 mars 1917 ; J. 15 mars 1917 ; m. 14 mars / 1917 ; S. 17 mars ; choisir versions IV^e acte cahier rouge III ; V. 16 mars 1917 [trois fois] ; V. 16 mars 1917 ; S. 17 mars 1917 [deux fois] ; D. 18 mars 1917 ; L. 19 mars 1917 [trois fois] ; Jeudi 12 avril 1917 ; S. 14 avril 1917 ; 14 oct. 1917 ; mardi 27 mars 1917 ; début duo refait ; samedi 14 avril 1917 [deux fois] ; changer prélude V acte trop long ; avril 1917 [cinq fois] ; D. 14 oct. 1917 ; 19 nov. 1917 ; mai 1917 ; L. 19 nov. 1917 ; mai 1917 [trois fois] ; 11 mai 1917 [deux fois] ; J. 18 oct. 1917 ; pour les mesures + cahier rouge ; 11 mai 1917 ; D. 14 oct. 1917 ; demander à Nadia ici – ou cahier rouge ; Les pauvres d'après le thème de Maleine 13 oct. 1917 ; 11 mai 1917 ; 18 mai 1917 ; 18 mai / Arcachon ; 13 octobre 1917 ; L. 19 nov. 1917 [deux fois] ; IV^e acte p. 30 cahier rouge ; J. 11 octobre 1917 / Gargenville ; V. 12 oct. 1917 ; V^e acte 2^e cahier rouge ; Dimanche 14 octobre 1917 ; oct. 1917 ; V. 16 nov. 1917 ; V. 12 oct. 1917 ; D. 14 oct. ; 13 oct. 1917 ; m. 17 oct. 1917 ; Vend. 16 nov. 1917 ; copié le S. 13 oct. 1917 [deux fois] ; S. 27 oct. 1917 [deux fois] ; 1^{er} acte / C'est étonnant ; / L. 3 déc. 1917 / 36 rue Ballu [deux fois] ; Voilà une ferme ; Thème Maleine / Copié en / déc. 1917 / Il faut tout finir / avant le 1^{er} janv. / il faut !!! / Le pourrai-je ? ; – Fatalité – / comme des cloches / Reine Anne ; 15 déc. 1917 / 36 rue Ballu ; 15 déc. 1917 [trois fois] ; II^e acte (cahier rouge) ; 19 déc. 1917 ; 21 déc. 1917 ; 19 déc. 1917 ; mercredi / 19 déc. 1917 ; 21 déc. 1917 ; [à l'encre noire] L'araignée ; 18 janvier 1918 ; Pendant trois jours et trois nuits, pendant trois / jours et trois nuits, j'ai souffert âprement, j'ai souffert âprement ; 13 janvier 1918 ; 13 février 1918. » À la fin, le cahier est commencé à l'envers par une mélodie datée « 11 avril 1917 – Arcachon » sur les paroles suivantes : « J'ai des fripons [sic] dans le dos J'ai des fripons des p'tits fripons

22. *Soir sur la plaine*

22.1. Christine FRIEDECK *soprano*, Bernhard GÄRTNER *ténor*, Sabine EBERSPRÄCHER
piano, Heidelberger Madrigalchor, Gerald KEGELMANN *direction*

Enregistré à Sandhausen, Tonstudio van Geest, mai-juin 1988.

Chöre und Lieder, Heilbronn : Bayer Records, 1990, 1 disque 33 tours 30 cm, Bayer Records BR30041 ; réédition 1998, 1 disque compact Bayer Records BR100041 (avec des œuvres de Fanny Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann).

22.2. Amanda PITT *soprano*, Martyn HILL, *ténor*, Peter JOHNSON *baryton*, Andrew
BALL *piano*, New London Chamber Choir, James WOOD *direction*

Londres : Hyperion © 1994, 1 disque compact Hyperion CDA66726 ; réédition 2004, 1 disque compact Hyperion/Helios 571151533/CDH 55153.

23. *La Source*

23.1. Émile NAOUMOFF *piano*, Philharmonia Chor Stuttgart, Helmut WOLF *direction*

Enregistré en public à Stuttgart, Neues Schloss, 19 mars 2000.

Autour de Lili Boulanger, Paris : Saphir productions © 2000, 1 disque compact Saphir Records LVCO01015.

24. *Sous-bois*

24.1. Émile NAOUMOFF *piano*, Philharmonia Chor Stuttgart, Helmut WOLF *direction*

Enregistré en public à Stuttgart, Neues Schloss, 19 mars 2000.

Autour de Lili Boulanger, Paris : Saphir productions © 2000, 1 disque compact Saphir Records LVCO01015.

Sous-bois (arrangement)

24.2. Lionel BELMONDO *arrangeur, saxophone, direction*,

Stéphane BELMONDO *bugle*, François CHRISTIN *cor*, Bastien STIL *tuba*, Philippe GAUTHIER *flûte*,

Dominique DOURNAUD *cor anglais*, Julien HARDY *basson*, Jérôme VOISIN *clarinette*,

Laurent FICKELSON *piano*, Clovis NICOLAS *contrebasse*, Philippe SOIRAT *percussions*

Enregistré Paris, Acousti studio, les 29 et 30 mai 2002.

Hymne au soleil, Paris : Discograph © 2003, 1 disque compact B Flat Recordings BFCD 30519 (avec des œuvres de Maurice Duruflé, Gabriel Fauré, Maurice Ravel).

25. *Thème et variations pour piano*

25.1. Émile NAOUMOFF *piano*

Enregistré en 1993.

In memoriam Lili Boulanger, Munster : Naxos Deutschland, 1994, 1 disque compact Marco Polo 8223636 ; réédition Londres, 2002, Naxos Patrimoine 8550982.

Inventaire du fonds de correspondance reçue par Nadia Boulanger conservé au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France¹

Courriers individuels²

A

- ABRAMOVITZ, David 7, 1978-1979, N.l.a. 50 (1-15)
ACCART, Emeline 3, 1946-1948, N.l.a. 50 (15-19)
ACHARD, Marcel 1, 1968, N.l.a. 50 (24)
ACHARD, M^{me} Marcel 2, 1975-1976, N.l.a. 50 (20-23)
ACOSTA, Maria de [voir M^{me} Theodore CHANLER]
ADAMS, John 1, 1975, N.l.a. 50 (25-29)
ADENIS, Eugène 4, 1913-1915, N.l.a. 50 (30-38)
ADRÉANI, Paul 1, 1977, N.l.a. 50 (39-40)
AGAMEMNON, Lucien 1, 1961, N.l.a. 50 (41-42)
AICARD, Jean 1, 1918, N.l.a. 50 (43-44)
AIKEN, Louise 4, 1944-1945, N.l.a. 50 (45-50)
AKSES, Nacil Kâzim 1, 1954, N.l.a. 50 (51-52)
ALAUX, Jean-Paul 9, 1932-1955, N.l.a. 50 (53-62)
ALBRECHT, Lily 1, 1940, N.l.a. 50 (63)
ALCAN, Madeleine [M^{me} Félix ALCAN] 3, 1914-1918,
N.l.a. 50 (64-66)
ALEXANDRESKO, Romeo 47, [1927]-1976,
N.l.a. 50 (67-157)
ALEXANIAN, Diran 1, 1943, N.l.a. 50 (50-158)
ALFTHAN, Gertrud 4, 1931-1964, N.l.a. 50 (159-169)
ALHEIM, Marie Olénine d' 2, 1939-1948,
N.l.a. 50 (170-172)
ALIX, Yves 1, 1951, N.l.a. 50 (173)
ALLAN, Edward 1, 1938, N.l.a. 50 (174-175)
ALLANBROOK, Douglas 26, [1941]-1978,
N.l.a. 50 (176-211)
ALLARD, André 1, 1915, N.l.a. 50 (212)
ALLEN, David 6, 1963-1971, N.l.a. 50 (213-227)
ALLEN, Florence C. 1, [1938], N.l.a. 50 (234-235)
ALLEN, Fred 3, 1946-1966, N.l.a. 50 (230-233)
ALLEN, Fred et David 1, N.l.a. 50 (228-229)
ALMEIDA, Antonio DE 1, 1974, N.l.a. 50 (236-236 bis)
ALPHAND, Gabriel 1, 1922, N.l.a. 50 (237-238)
ALTAR, A. 1, 1913, N.l.a. 50 (239-240)
ALTAR, Cevad Menduh 1, 1959, N.l.a. 50 (90)
AMES, Bill 3, 1930-1962, N.l.a. 50 (241-247)
AMES, Elizabeth 1, 1942, N.l.a. 50 (248-251)
AMES, Sarah Ripley 1, 1925, N.l.a. 50 (252-253)
AMES, Thaddeus Hoyt 3, 1942, N.l.a. 50 (254-259)
AMOYAL, Pierre 1, 1977, N.l.a. 50 (260-261)
AMPENOVA, Rufina 1, 1974, N.l.a. 83 (374)
AMROUCHE, Tâos M. 1, 1964, N.l.a. 50 (262)
AMY, Gilbert 1, 1975, N.l.a. 50 (263-264)
ANDOR, Janos 1, 1964, N.l.a. 50 (265-266)
ANDREAE, Marc 15, 1962-1976, N.l.a. 50 (267-303)
ANDRICU, Mihail G. 51, 1937-1973, N.l.a. 50 (304-383)
ANHALT, Istvan 6, 1948-1958, N.l.a. 50 (384-389)
ANOUILH, Jean 1, 1970, N.l.a. 51 (1-2)

1. Cette liste a été saisie par Jean-Claire Vançon grâce à une bourse de l'Académie musicale de Villecroze (voir les deux articles de Jean-Claire VANÇON dans le présent ouvrage, p. 65 et 113).

2. Le premier nombre indique la quantité de lettres conservées. Suivent les dates extrêmes d'envoi et la cote.