

## **Noces, Igor Strawinski**

Émile Vuillermoz (*La Revue musicale*, vol. 4, n° 10, 1<sup>er</sup> août 1923, p. 69-72)

Dans cet article dédié à *Les Noces*, la plus récente composition de Stravinski à cette époque, Émile Vuillermoz se refuse à classer l'œuvre, mais la présente comme un des sommets de la carrière du compositeur, notamment après l'échec de *Mavra*. Abordant le sujet du « phénomène Stravinsky », l'auteur souligne que, malgré toute la fascination provoquée par le Russe, les jeunes compositeurs français ne devraient pas chercher à copier ses œuvres, mais plutôt à s'inspirer de sa méthode et de son « état d'âme » en appliquant notamment ses techniques au folklore national. Vuillermoz insiste particulièrement sur l'imagination rythmique du compositeur qui produit une musique à la fois envoûtante et en ligne avec le machinisme de son époque. L'article se conclut par une description détaillée de la présentation visuelle de l'opéra (costumes, décors et chorégraphie) et une appréciation sans équivoque de Stravinski, que Vuillermoz situe « parmi les génies les plus puissants et les plus irrésistibles » de l'histoire de la musique. [Kamille Gagné]

[1] Des historiens trop pressés s'efforcent, avec un zèle souvent maladroit, de faire régner dans l'esthétique musicale moderne une symétrie et un ordre un peu prématurés<sup>1</sup>. L'heure n'est pas encore venue du classement définitif et de l'évaluation précise des richesses un peu désordonnées de la production contemporaine. Il est impossible de définir avec assurance l'orientation des sensibilités et des imaginations de nos plus jeunes chercheurs. Il y a encore trop de tâtonnements, trop de raisonnements et trop de calculs dans les récentes

---

<sup>1</sup> Cette opposition à la classification est une figure récurrente chez Vuillermoz qui craint le calque de la succession des courants des arts visuels dans le domaine musical. En effet, Vuillermoz s'oppose au discours qui voudrait que l'impressionnisme musical soit désormais remplacé, comme en peinture, par le cubisme (voir Landormy 1921). Vuillermoz pourrait également penser à l'opposition Schoenberg/Stravinski proposée par Boris de Schlœzer dans *La Revue contemporaine* en février et rapportée dans *La Revue musicale* en mars (Cœuroy 1923).

prospections auxquelles s'attache notre attentive curiosité. Mais il est un fait qui ne laisse place à aucune incertitude : c'est le phénomène Strawinsky.

[2] Les musiciens russes ont par deux fois exercé sur l'idéal français une influence active. La révélation de l'orchestre de [Nikolaï] Rimsky[-Korsakov] et de l'écriture elliptique et puissante de [Modeste] Moussorgsky a frappé très vivement l'imagination des contemporains de [Claude] Debussy<sup>2</sup>. Mais l'arrivée de Strawinsky à Paris fut un événement historique d'un caractère encore plus saisissant. Cet être de génie a exercé sur tous ses auditeurs une sorte de fascination irrésistible. Fascination douce et insinuante d'abord : le charme slave. La palpitation ensorceleuse des ailes de *L'Oiseau de feu*, la caresse magique de sa « Berceuse », le scintillement de son vol phosphorescent endormirent toutes les défiances<sup>3</sup>. Mais *L'Oiseau de feu* était un programme. Après avoir hypnotisé ses victimes et les avoir plongées dans un engourdissement léthargique, Strawinsky, ménétrier d'enfer, changea brusquement de ton, cingla vigoureusement leurs oreilles d'un arpegge diabolique, et les obligea à se lever, à tourner, à danser de plus en plus vite, comme le roi Katscheï et sa cour, jusqu'à l'enivrement, jusqu'au vertige, jusqu'à l'épuisement final...<sup>4</sup>

[3] *Pétrouchka* [1911] entraîna rapidement dans sa giration joyeuse tous nos musiciens charmés<sup>5</sup>. Mais il fallait agrandir le cercle des danseurs. L'élan étant donné à la toupie de l'opinion, il s'agissait maintenant de ne pas laisser s'éteindre sa rotation éperdue. Sans aucun souci de snobisme<sup>6</sup>, par la seule force d'une puissance créatrice qui se renouvelle tous les jours, Strawinsky, pour lui

---

<sup>2</sup> Sur l'influence de la musique russe en France, voir Fauser 2005, p. 43-47 et Lockspeiser 1980, p. 61-79.

<sup>3</sup> *L'Oiseau de feu* est la première œuvre composée par Strawinsky présentée à l'Opéra de Paris, le 25 juin 1910, sous la direction de Gabriel Pierné. Pour des exemples de comptes rendus enthousiastes de la création, voir Hahn 1910, Calvocoressi 1910, Souday 1910 et Delarue-Mardrus 1910.

<sup>4</sup> Vuillermoz fait ici référence au changement soudain d'atmosphère entre la troisième et la quatrième partie de *L'Oiseau de feu*, soit la « Ronde des princesses » et la « Danse infernale du roi Katscheï ».

<sup>5</sup> C'est à l'occasion de la première de *Pétrouchka* (13 juin 1911 au Théâtre du Châtelet) que Vuillermoz a associé pour la première fois la musique de Strawinsky au mouvement étourdissant des derviches : « ce maigre adolescent aux nerfs d'acier nous révèle l'ivresse dionysiaque du mouvement, nous étourdit de vitesse, nous grise de rythme exaspéré et nous affole de son infatigable frénésie. La déesse de la musique moderne avait ses délicieux fakirs, elle a désormais son derviche-tourneur » (Vuillermoz 1912, p. 19, § 13).

<sup>6</sup> Le snobisme, terme clé dans les débats autour de la modernité musicale, est caractérisé par l'esprit de conformation à un groupe élitiste qui maîtrise les codes d'une richesse culturelle. La volonté et la capacité de maîtriser un langage, ici musical, sont ponctuées d'une affirmation de soi et d'une démonstration du capital culturel acquis (Francfort 2015). Vuillermoz réitère plus loin [§ 4] que Strawinsky n'est pas snob, ce qui n'empêche pas ses admirateurs de le suivre par snobisme. Marie Gaboriaud offre à ce propos une double définition du snobisme musical dans la France de la Troisième République : d'un côté, il y a l'attitude du « petit bourgeois avide de distinction honorifique [...], qui bâille au concert » où il ne va que pour se montrer ; de l'autre côté, celle des « dilettantes lassés de la *Cinquième* » de Beethoven et qui promeuvent une musique moderne dont ils ne saisissent pas le langage (Gaboriaud 2017, p. 518-519).

imprimer une nouvelle vigueur, sait lui donner un coup de fouet opportun, à la minute exacte où son ardeur s'affaiblit. *Le Sacre du printemps* [1913] fut l'un des mieux assésés. La foule des derviches se multiplia aussitôt. *Mavra* [1922] fut, à mon sens, un geste inutile – du moins en France, où nous ne sommes pas encore préparés à goûter toutes les nuances du style Louis-Philippe d'un [Mikhaïl] Glinka et d'un [Piotr] Tchaïkowsk<sup>7</sup>. Mais après *Noces* [1923], la nuée tourbillonnante des envoûtés va s'étendre jusqu'aux confins de l'horizon<sup>8</sup>.

[4] Rien n'est plus normal que l'influence exercée par un aussi prodigieux créateur de rythmes. On chercherait en vain dans l'histoire de la musique un animateur plus énergique et un thaumaturge plus stupéfiant. Strawinsky, que les snobs assiégent, est tout le contraire d'un snob. C'est une force de la nature. C'est un bolide éblouissant qui traverse notre ciel musical d'Occident.

[5] Nos compositeurs, émerveillés de l'apparition de cet astre, sont tout disposés à suivre docilement sa trajectoire lumineuse, à la façon naïve des mages et des bergers de Bethléem<sup>9</sup>. Est-il besoin de dire qu'il y a là un malentendu profond ? Le génie essentiellement russe – dans ses réactions et dans ses audaces – d'un Strawinsky ne peut pas transformer d'une façon durable notre sensibilité française. Sa culture littéraire, ethnique et philosophique lui conserve une personnalité orientale que tous les brevets de naturalisation n'entameront pas<sup>10</sup>. C'est à quoi ne songent pas assez les jeunes musiciens d'aujourd'hui qui cherchent à s'assimiler ses procédés et qui n'obtiennent qu'un démarquage laborieux et systématique. Ce sont d'ailleurs ces copistes d'un de nos illustres visiteurs étrangers qui prétendent démontrer que l'art d'un Debussy ou celui d'un [Maurice] Ravel ne sont pas d'hérédité nettement française. Pour des nationalistes aussi chatouilleux, *Mavra* constituerait-il le trésor le plus rare de notre patrimoine intellectuel français ?

---

<sup>7</sup> Vuillermoz avait éreinté *Mavra* dans une critique pour *Excelsior* (1922). Comme plusieurs critiques, il ne comprenait pas la « parodie de l'idéal lyrique du Second Empire, du *belcanto*, des duos, des roulades et des cavatines » (p. 4) et exhortait le compositeur à ne pas « se livrer à des facéties aussi inutiles. Il a encore tant de belles choses à nous dire ! » (p. 5).

<sup>8</sup> La création de *Noces* se fait le 13 juin 1923 à la Gaîté-Lyrique sous la direction d'Ernest Ansermet. Pour que l'œuvre exerce son attrait « jusqu'aux confins de l'horizon », il faudra atteindre quelques années : la première représentation anglaise eut lieu le 14 juin 1926 au His Majesty's Theatre de Londres, et ce ne sera qu'en 1936 que la pièce sera présentée à New York (White 1983, p. 279-282).

<sup>9</sup> Vuillermoz avait d'ailleurs prévu, en 1912, que « c'est chez nous [en France] que ce prince Igor exilé trouvera des amis et des défenseurs » (p. 20, § 15), « les seules sympathies actives et les seuls enthousiasmes éclairés » (p. 21, § 15). Dans le présent article, il défend l'admiration qu'on peut éprouver – et qu'il éprouve lui-même – pour la musique de Stravinski, mais il n'accepte pas qu'elle soit imitée (le qualificatif de « copistes » utilisé un peu plus loin est révélateur de sa perception des « stravinskistes »).

<sup>10</sup> À cette époque, Vuillermoz ne pouvait pas savoir que Stravinski recevra la naturalisation française en 1934, puis états-unienne en 1945.

[6] Il est puéril de le nier. Ce qu'il y a de meilleur dans Strawinsky, c'est son patriotisme intellectuel fervent, religieux, intolérant. On ne saurait être plus éperdument russe. Toutes les légendes de son pays l'exaltent, qu'il s'agisse de la Russie de la préhistoire, des cérémonies populaires, des fêtes des villes ou des campagnes. Il donne à tous les musiciens du monde de magnifiques leçons, mais l'on se demande parfois si ces leçons sont comprises. Cet admirable professeur ne nous invite pas à le copier servilement ; il nous révèle une méthode féconde. Ce qu'il est intéressant d'imiter chez lui, ce ne sont pas ses procédés d'écriture ni ses trouvailles de style, mais son état d'âme. Ce n'est pas en utilisant les inventions techniques du *Sacre* ou des *Noces* que nous obtiendrons un Strawinsky français : c'est en appliquant à notre folklore et à nos traditions locales les méthodes créatrices et régénératrices que ce pieux artiste a si magnifiquement utilisées<sup>11</sup>.

[7] *Noces* est un sujet assez peu accessible à un public français. Les chœurs scandent rapidement et frénétiquement un texte russe entrecoupé d'exclamations et de cris dont la saveur échappe évidemment à la grande majorité des auditeurs parisiens. Cette mélodie étrange, violemment rythmée, nous apporte sans doute des détails extrêmement précieux sur les cérémonies populaires, que la mise en scène stylise<sup>12</sup>. Et il est fort possible que plus d'un admirateur de cet étonnant chef-d'œuvre s'émerveille ingénument à contre-sens. Mais, pour un mélomane ignorant de la langue russe et des coutumes nuptiales du pays, cette réalisation se présente de la façon suivante :

[8] Des personnages habillés exclusivement de noir et de blanc, et ramenés à une simplification plastique extrême, s'agitent avec une raideur de marionnettes cinématographiques sur l'écran d'une grande toile de fond suggérant très ingénument un décor. Une lucarne minuscule dessinée sur un rideau uni évoquera la maison du fiancé. Deux lucarnes peintes sur un rideau exactement semblable seront chargées, au tableau suivant, d'évoquer la maison de la fiancée.

---

<sup>11</sup> Vuillermoz est l'un des premiers à comprendre que ce qui distingue les compositions de Stravinski n'est pas le matériel folklorique à proprement dit, mais plutôt l'ensemble des procédés compositionnels qu'il applique à tout matériel. Une perspective à l'opposé de celle-ci sera défendue par Schløezer ([1929]2012), qui critique la tendance à vouloir « retrouver toujours et partout » dans l'œuvre de Stravinski les mêmes procédés (p. 55) et prône plutôt l'étude séparée de chaque œuvre considérée comme l'accomplissement d'un défi technique spécifique (p. 56) – il relève tout de même quelques procédés formels récurrents (p. 80-81). La musicologie contemporaine a consacré au sujet de ces quelques formules compositionnelles typiques de la méthode stravinskiste plusieurs travaux de référence (de Van den Torn 1983 à Cross 1998, de Horlacher 2011 à Griffiths 2013 et Carr 2014).

<sup>12</sup> La chorégraphie du ballet est de Bronislava Nijinska (1891-1972) et la réalisation des décors et costumes de Natalia Goncharova (1881-1962).

Une cabane dont la porte ouverte laisse apercevoir un lit enfantinement dessiné symbolisera la chambre nuptiale. Par longues files, par brochettes solidement construites, ou par petits groupes isolés, ces personnages élémentaires se livrent à des évolutions inattendues. Ils avancent, reculent, font des exercices gymnastiques ou des manœuvres militaires, construisent des pyramides humaines, sont vraiment les matériaux sans âme d'un invisible architecte qui s'amuse à édifier et à détruire sans cesse de troublants équilibres linéaires avec ces objets sculptés dans l'ivoire et l'ébène. Nous sommes très loin de l'humanité, et pourtant tout nous y ramène avec une force saisissante. Ces familles mécaniques, taillées exactement sur le même modèle, et qui poussent l'un vers l'autre leurs deux enfants qui continueront leur humble destin, ont un caractère incroyablement émouvant. C'est de la géométrie sentimentale dont il est impossible de ne pas ressentir la puissance. Tout le machinisme et l'automatisme de la civilisation apparaissent ici isolés et brutalement éclairés à la lumière de la rampe. Sommes-nous autre chose, dans le jeu des rites sociaux et religieux, que des marionnettes obéissantes<sup>13</sup> ?

[9] Les fils de ces marionnettes sont à l'orchestre, et quel orchestre ! Un certain snobisme a bouleversé depuis quelque temps la hiérarchie des instruments. On sait que la grosse caisse, le triangle, le tambour et en général tous les instruments de la batterie, longtemps humiliés par la toute-puissance des instruments à archet, ont pris leur revanche brutale sur leurs aristocratiques oppresseurs. Plusieurs essais retentissants – dans toutes les acceptions du terme – ont attiré l'attention du public sur cette nouvelle formule. L'évolution est en soi assez légitime. Les compositeurs d'aujourd'hui, qui se flattent de réagir contre les irisations et les phosphorescences de l'orchestre diapré des impressionnistes, devaient forcément diminuer l'importance des violons, toujours prêts à introduire dans un ensemble sonore cet élément sentimental, ce frémissement voluptueux et cette sensualité languide dont l'austère jeunesse d'aujourd'hui a juré de nous guérir. Les sonorités mates des instruments à percussion, toute la gamme des chocs légers ou violents sur le bois, le métal ou la peau tendue offrent des possibilités nouvelles extrêmement précieuses pour traduire avec une netteté mathématique ce nouvel état d'âme.

[10] Quelques compositeurs ont fait l'essai de cette technique dans un esprit de gageure et de défi. Ce serait mal connaître Strawinsky que de le croire capable

---

<sup>13</sup> L'association entre la musique de Stravinski et le machinisme était un des points principaux de Vuillermoz 1912.

d'un aussi puéril opportunisme. C'est la logique, et non l'habileté, qui l'a décidé de faire cette expérience. *Noces* fut d'abord écrit pour un orchestre normal. Mais comme tout le pathétique puissant de cette œuvre résidait dans la force de ses accents rythmiques, Strawinsky fut amené peu à peu à alléger son instrumentation de tous les timbres inutiles. Et il est bien évident que, pour réaliser son idéal percutant, les instruments à archet et même les instruments à vent ne lui apportaient pas un grand secours. Quatre pianos traités en vaste jeu de timbres ou en *cymbalum* remplaceront toutes les vibrations inutiles de l'orchestre normal, et une batterie extraordinairement développée assénera les chocs rythmiques au bon moment.

[11] Il est impossible de décrire l'effet irrésistible du rythme strawinskyste, toujours imprévu et inattendu, et toujours juste. Qu'on ne prenne pas ce qui va suivre pour une plaisanterie : si j'étais directeur d'une grande usine métallurgique, si j'avais à ma disposition, par exemple, les ateliers du Creusot<sup>14</sup>, je n'hésiterais pas à organiser une grande fête du travail pour l'apothéose du labeur moderne, et je confierais à Igor Strawinsky le soin de composer une partition en se servant des instruments mêmes de ce travail. Il écrirait une symphonie pour sirènes, marteaux-pilons, laminoirs, sifflets, chalumeaux oxydriques, machines à percer, à fraiser ou à tarauder, forges, enclumes, marteaux, jets de vapeur, ventilateurs, moteurs à explosion, etc., avec quelques mélodies très simples mais frappantes confiées à la foule des ouvriers. Je suis certain que je permettrais ainsi à l'auteur du *Sacre* d'écrire, à la gloire du fer et du feu, un extraordinaire chef-d'œuvre<sup>15</sup>.

[12] Strawinsky possède en effet le secret du « pathétique rythmique ». Le rythme multiforme, désarticulé et pourtant admirablement équilibré, est le plus précieux élément de beauté de la partition de *Noces*. Le public français, qui avait résisté au décevant parti-pris de *Mavra*, a été subjugué et roulé sans défense dans le torrent rythmique de *Noces*. Strawinsky a retrouvé là un de ces succès

---

<sup>14</sup> Le Creusot est une commune française symbole de progrès par sa caractéristique de ville industrielle dont l'histoire est fortement liée à l'industrialisation. Dès 1836, les frères Adolphe et Eugène Schneider s'efforcent de pallier au déclin de la ville et, grâce à Schneider et C<sup>ie</sup>, Le Creusot devient le lieu de la première locomotive française, puis de l'invention du marteau-pilon. Le complexe industriel qui s'y développe sera formé, à la fin des années 1860, de mines de charbon, de haut-fourneaux, d'ateliers de construction mécanique et d'une grande forge dont le début de la construction remonte à 1861. Au moment où Vuillermoz écrit son article, la compagnie fait également commerce à l'étranger (Vadot 1875, Beaud 1995).

<sup>15</sup> Cette symphonie industrielle fait penser à une autre « hypothèse musicale » d'un critique, le poème symphonique *Quinze cents mètres* dont André Obey écrit un compte rendu fictif dans *L'Impartial français* (1924). Obey, critique musical et sportif, attribue fictivement cette œuvre imaginaire à Stravinski qu'il considère comme le compositeur le plus apte à rendre musicalement une compétition de course à pied (voir Lazzaro [à paraître]).

magnifiques et si rares qui jettent pêle-mêle, aux pieds d'un auteur, les snobs, les simples, les délicats, les érudits et les ignorants. Et, si l'on songe que l'obscurité du texte et l'absence de tout commentaire sur les coutumes populaires et les vieilles traditions ethniques, auxquelles cette chorégraphie fait sans cesse allusion, n'ont permis à cette foule enthousiaste que de se faire une idée très approximative des intentions exactes du compositeur, on avouera qu'une victoire aussi brillante, remportée dans ces conditions, classe Igor Strawinsky parmi les génies les plus puissants et les plus irrésistibles dont se soit jamais glorifiée la musique<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Bien que Vuillermoz reste abstrait quant aux « intentions exactes » de Stravinski, des propos rédigés plus tard par le compositeur permettent d'éclaircir le tout : « Selon mon idée, ce spectacle devait être un “divertissement”, et c'est ainsi que je voulais le nommer. Il n'entraît pas dans mon intention de reconstituer les rites de noces paysannes, et les questions ethnographiques me préoccupaient fort peu. Je tenais à composer moi-même une sorte de cérémonie scénique en me servant à ma guise des éléments rituels que me fournissaient abondamment les coutumes villageoises établies en Russie depuis des siècles pour la célébration des mariages. Je m'inspirais de ces coutumes, mais tout en me réservant la liberté complète d'en user comme il me conviendrait » (Stravinsky [1935]2000, p. 131).

## Bibliographie

- Beaud, Claude (1995), « L'innovation des établissements Schneider (1837-1960) », *Histoire, économie et société*, vol. 14, n° 3, p. 501-518, <https://doi.org/10.3406/hes.1995.1787>.
- Calvocoressi, M[ichel]-D[imitri] (1910), « Les premières », *Gil Blas*, n° 12 187, 26 juin, p. 3, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75277260/f3.item>.
- Carr, Maureen A. (2014), *After the "Rite". Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-1925)*, Oxford, Oxford University Press.
- Cœuroy, André (1923), « Le couple Schoenberg-Stravinski », *La Revue musicale*, vol. 4, n° 5, mars 1923, p. 189, <http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COA-1923-01.pdf>.
- Cross, Jonathan (1998), *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Delarue-Mardrus, Lucie (1910), « La Pantomime orchestrale par Mme Lucie Delarue-Mardrus. Ballets russes », *Comoedia*, n° 1 017, 13 juillet, p. 1-2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76541210/f1.item>.
- Fausser, Annegret (2005), *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester, University of Rochester Press.
- Francfort, Didier (2015), « Pour une histoire culturelle du snobisme musical », *Revista da Tulha*, vol. 1, n° 1, p. 43-60.
- Gaboriaud, Marie (2017), *Une vie de gloire et de puissance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Classiques Garnier.
- Griffiths, Graham (2013), *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hahn, Reynaldo (1910), « Premières représentations. Opéra – Ballets russes – *L'Oiseau de feu*, musique de M. Stravinsky ; *Les Orientales*. », *Le Journal*, n° 6 483, 27 juin, p. 3, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7628421f/f3.item>.
- Horlacher, Gretchen (2011), *Building Blocks. Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York, Oxford University Press.
- Landormy, Paul (1921), « Le déclin de l'impressionnisme », *La Revue musicale*, vol. 2, n° 4, février 1921, p. 97-113, <http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-LAPc-1921-01.pdf>.
- Lazzaro, Federico [à paraître], « Joindre musique et sport. Obey promoteur d'un "art sportif" dans la presse de l'entre-deux-guerres », dans Sophie Gaillard et Marie Soral (dir.), [Titre à confirmer], Paris, H. Champion.



- Lockspeiser, Edward (1980), *Debussy. Sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard.
- Obey, André (1924), « Hypothèses musicales. Ce que pourrait être une *Quinze cents mètres* d'Igor Stravinsky », *L'Impartial français*, 1<sup>er</sup> novembre, p. 13, dans la présente *Anthologie*.
- Schlœzer, Boris de ([1929]2012), *Igor Stravinsky*, édition établie et présentée par Christine Esclapez, Rennes, Presses de l'Université de Rennes.
- Stravinsky, Igor ([1935]2000), *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël.
- Souday, Paul (1910), « Les premières. Opéra (Saison russe). *L'Oiseau de feu*, ballet en un acte de M. Fokine, musique de M. Igor Stravinsky », *L'Éclair*, n° 7 882, 27 juin, p. 2, <https://www.retronews.fr/journal/leclair/27-jun-1910/2539/3254861/2>.
- Vadot, Napoléon (1875), *Le Creusot. Son histoire, son industrie*, Le Creusot, Pautet, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54778818>.
- Van den Toorn, Pieter C. (1983), *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, Yale University Press.
- Vuillermoz, Émile (1912), « Igor Stravinsky », *La Revue musicale S.I.M.*, vol. 8, n° 5, 15 mai, p. 15-21, dans la présente *Anthologie*.
- Vuillermoz, Émile (1922), « Au théâtre des Champs-Élysées : *Mavra* », *Excelsior*, n° 4 200, 12 juin, p. 4-5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46046899/f4.item>.
- Walsh, Stephen (2001), « Stravinsky, Igor », *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052818>, consulté le 5 janvier 2021.
- White, Eric Walter (1983), *Stravinsky. Le compositeur et son œuvre*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Flammarion.