

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le piccolo dans l'œuvre de Maurice Ravel

Autrice : Méline Warzée
Promotrice : Anne-Emmanuelle Ceulemans
Lecteurs : Richard Sutcliffe et Fañch Thoraval
Année académique 2025-2026
Master [60] en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Warzée Méline

Date : 12 août 2026

Signature de l'étudiante :



Tout d'abord, je souhaite exprimer ma gratitude à ma promotrice, Anne-Emmanuelle Ceulemans, pour son accompagnement, sa bienveillance, ses précieux conseils et sa disponibilité. Nos échanges ont constitué un véritable pilier dans l'élaboration de ce mémoire. Je la remercie également pour la relecture et les corrections détaillées apportées aux versions préliminaires de ce travail.

Mes remerciements s'adressent également à l'ensemble des professeurs de musicologie pour la qualité et la richesse des enseignements dispensés tout au long de mon parcours.

Merci à Laurent pour sa relecture attentive de ce mémoire, en dépit de son peu d'affection pour le piccolo, qui lui vrillait les oreilles chaque mardi à l'orchestre.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis pour leur soutien et leurs conseils, tant au cours de la rédaction de ce mémoire que tout au long de mes études.

Table des matières

Introduction	6
Contexte et état de la question.....	7
Question de recherche	9
Méthodologie.....	9
Timbre et orchestration.....	11
Partie 1.....	14
Histoire du piccolo	14
Le fifre.....	17
Le piccolo dans l'orchestre.....	19
Avant Beethoven	19
Ludwig van Beethoven (1770-1827).....	20
Carl Maria von Weber (1786-1826)	34
Giachino Rossini (1792-1868)	36
Hector Berlioz (1803-1869)	42
Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).....	65
Robert Schumann (1810-1856)	68
Franz Liszt (1811-1886).....	71
Richard Wagner (1813-1883).....	75
Johannes Brahms (1833-1897).....	80
Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)	81
Antonín Dvořák (1841- 1904).....	84
Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908).....	90
Gustav Mahler (1860-1911)	94
Richard Strauss (1864-1949).....	102
L'apport des études quantitatives	108
Typologie des usages orchestraux du piccolo.....	110
Usage militaire ou de marche	110
Effets sonores puissants.....	111
Effets pastoraux et naturalistes	111
Extension de la flûte	112
Virtuosité et ornementation	112
Doublage et renforcement de la mélodie.....	112
Solo.....	113
Harmonie	113
Partie 2.....	114
Maurice Ravel	114

Courte biographie	114
Influences	116
L'orchestrateur	117
Analyse des œuvres	121
Rapsodie espagnole	121
Ma mère l'Oye.....	126
Tzigane	133
Concerto en sol	138
Discussion générale et conclusion.....	144
Bibliographie	148

Introduction

« Ravel, comme tous les musiciens de son temps, a la curiosité des sonorités exceptionnelles. Les instrumentistes d'aujourd'hui connaissent bien cette sorte d'avidité angoissée des compositeurs qui viennent leur demander en grand secret des recettes inédites pour tirer de la corde, du métal ou du bois, des accents insoupçonnés. [...] Les traités d'orchestration nous signalaient jusqu'ici, avec une noble candeur, les « mauvaises notes » de chaque instrument et leurs registres défavorables. Leurs auteurs espéraient ainsi épargner aux novices de fausses manœuvres et de fâcheuses déceptions. C'était bien mal connaître les aspirations des générations présentes. Saturés d'effets connus et catalogués, les musiciens d'aujourd'hui, soucieux de découvrir du nouveau à tout prix, explorent passionnément ces domaines interdits. Ils cherchent à tirer parti des zones jadis stériles où le cor s'étrangle, où la clarinette parle du nez, où le basson s'enrhume du cerveau, où les cordes sifflent et où le trombone se fêle... ¹ ».

Maurice Ravel est sans doute l'un des compositeurs les plus marquants de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Figure majeure de la musique française au style unique et influent, sa maîtrise de l'orchestre est régulièrement soulignée par la critique.

Parmi les instruments qu'il emploie régulièrement figure le piccolo. Or, cet instrument auxiliaire de la famille des bois occupe une place singulière dans l'orchestre symphonique. Son registre aigu et sa capacité à percer les textures orchestrales lui offrent des possibilités d'expression particulières. Plusieurs traités d'orchestration du XIX^e siècle conseillent toutefois de l'utiliser avec modération, dans des contextes bien définis. Jouant moi-même du piccolo, notamment en orchestre symphonique, j'ai voulu m'intéresser à la place que Ravel accorde à ce petit instrument. Traite-t-il réellement le piccolo d'une manière novatrice ? Quelle place lui accorde-t-il dans ses œuvres ?

¹ VUILLERMOZ Émile, « Le style orchestral de Maurice Ravel », dans *La Revue musicale*, 6, 1925, p. 24.

Contexte et état de la question

L'histoire, l'évolution et l'utilisation de la flûte traversière ont fait l'objet de nombreuses recherches, mais on ne peut pas en dire autant du piccolo. Il a longtemps été considéré comme accessoire et de nombreux auteurs n'y consacrent qu'un chapitre en le considérant comme une simple extension de la flûte. Ce n'est qu'au cours des dernières décennies que des études spécifiques lui ont été consacrées. On peut les regrouper en trois catégories.

La première catégorie rassemble les travaux historiques et organologiques. La thèse de Dombourian-Eby, *The Piccolo in the Nineteenth Century*², est une référence majeure. L'autrice y étudie l'évolution du piccolo à partir d'un large ensemble de sources : œuvres orchestrales, traités d'orchestration, méthodes de piccolo, catalogues et listes de prix de facteurs, collections d'instruments... Sa thèse comporte également un appendice biographique précieux sur les piccolistes du XIX^e siècle. Plus récemment, la thèse d'Angela R. Heck, *The Mechanical Development of the Piccolo*³, prolonge ce champ en se concentrant sur les évolutions mécaniques et sur l'instrument. L'ouvrage collectif dirigé par Jan Gippo, *The Complete Piccolo*⁴, présente quant à lui une étude historique et organologique accompagnée d'une mise au point sur les doigtés adaptés au piccolo, qui sont parfois différents de ceux de la flûte. La section historique, rédigée par Therese Wacker, retrace l'évolution de l'instrument depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne, ainsi que la place du piccolo dans les orchestres symphoniques, les orchestres à vents et la musique de chambre.

La deuxième catégorie regroupe les travaux d'orientation pédagogique, plus centrés sur les techniques de jeu. La thèse d'Allison Marie Flores Fletcher, *Ten Orchestral Excerpts for Piccolo: An Historical and Stylistic Analysis*⁵, examine dix traits d'orchestre incontournables, parmi lesquels figure d'ailleurs un solo écrit par Ravel. Pour chacun, elle aborde les difficultés techniques, les questions d'intonation, de rythme, d'articulation, de timbre, et propose des solutions pratiques accompagnées de suggestions de doigtés. *The flute book : a complete guide for students and performers*⁶, écrit par Nancy Toff, est également une référence. Il s'agit d'un ouvrage sur la flûte, les différents membres de sa famille, tous les aspects de l'interprétation, l'histoire de l'instrument ainsi que son répertoire⁷.

² DOMBOURIAN-EBY Zartouhi, *The piccolo in the nineteenth century*, Thèse de doctorat, Northwestern University, 1987.

³ HECK Angela Renee, *The mechanical development of the piccolo*, Thèse de doctorat, University of Oklahoma, 2010.

⁴ GIPPO Jan (éd.), *The complete Piccolo: a comprehensive guide to fingerings, repertoire and history*, Third Edition October 2009 éd., Malvern, Theodore Presser Company, 2009.

⁵ FLETCHER Allison Marie Flores, *Ten orchestral excerpts for piccolo: an historical and stylistic analysis*, Thèse de doctorat, University of North Carolina, 2008.

⁶ TOFF Nancy, *The flute book. A complete guide for students and performers*, 3e éd., New York, Oxford University Press, 2000.

⁷ *Ibid.*

La troisième catégorie, qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de ce mémoire, regroupe les études consacrées à un compositeur en particulier. Le piccolo dans l'œuvre de Beethoven a fait l'objet de deux thèses récentes qui se recoupent en partie. Kuo-Jen Teng, dans *The Role of the Piccolo in Beethoven's Orchestration*⁸, propose une analyse du rôle du piccolo dans les œuvres symphoniques de Beethoven. Il propose une analyse comparative des techniques d'orchestration du piccolo de Beethoven telles que l'étendue de la tessiture utilisée, les associations instrumentales, l'utilisation de motifs, l'harmonie... Riki Avi Wolpowitz, dans *An Organological Approach to the History of the Flauto Piccolo*⁹ s'intéresse à l'écriture beethovénienne dans un contexte plus large. Il analyse des œuvres datant du XVII^e au XIX^e siècle et distingue trois grandes fonctions du piccolo orchestral : extension de la tessiture et des dynamiques, effets programmatiques et rôle soliste. Clorinda Panebianco-Warrens, quant à elle, a consacré une thèse de doctorat à l'utilisation des bois (dont le piccolo) dans les symphonies de Chostakovitch. Elle y démontre que le piccolo est un élément clé du son orchestral du compositeur, qui n'exploite pas seulement les capacités auxiliaires de l'instrument mais en fait également un soliste expressif¹⁰.

À ces recherches sur le piccolo s'ajoute un autre ensemble, d'une nature différente : la littérature abondante consacrée à Ravel lui-même. De nombreuses sources abordent son œuvre sous des angles multiples : biographie, esthétique, style, réception... Une partie seulement de ces travaux s'intéresse de près à son écriture orchestrale. L'article « Modes de jeu dans l'orchestration ravélienne », publié dans les *Cahiers Maurice Ravel* est en lien avec le sujet de ce travail puisque le musicologue et chef d'orchestre Jean-François Monnard y analyse la diversité des techniques instrumentales mobilisées par le compositeur¹¹. Le chapitre de Michael Russ, « Ravel and the Orchestra » dans le *Cambridge Companion to Ravel* dirigé par Mawer, aborde plutôt la forme, les liens thématiques et les structures post-tonales de la musique orchestrale de Ravel¹². L'article de Jennifer P. Beavers, *Ravel's Sound: Timbre and Orchestration in His Late Works*¹³, propose une analyse timbrique de ses œuvres tardives. Cependant, aucune étude ne s'est concentrée spécifiquement sur l'utilisation que Ravel fait des vents, et encore moins du piccolo.

⁸ TENG Kuo-Jen, *The role of the piccolo in Beethoven's orchestration*, Thèse de doctorat, University of North Texas, 2011.

⁹ WOLPOWITZ Rikki, *An organological approach to the history of the flauto piccolo with a pre- and post-Beethoven analysis, including the complete study of Beethoven's implementation of the "ottavino"*, Thèse de doctorat, The Royal Conservatoire and The University of The Arts of The Hague, 2020.

¹⁰ PANEBIANCO-WARRENS Clorinda Rosanna, *The piccolo in the fifteen symphonies of Dmitri Shostakovich*, Thèse de doctorat, University of Pretoria, 2009.

¹¹ MONNARD Jean-françois, « Modes de jeu dans l'orchestration ravélienne », dans *Cahiers Maurice Ravel*, 19, 2017, pp. 169-188.

¹² MICHAEL Russ, « Ravel and the orchestra », dans Mawer, Deborah, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 118-139.

¹³ BEAVERS Jennifer P., « Ravel's sound: timbre and orchestration in his late works », dans *Music Theory Online*, 1, 2021.

En conclusion, malgré des recherches approfondies sur le piccolo d'une part et sur l'orchestration de Ravel d'autre part, aucun travail n'a encore croisé ces perspectives. L'utilisation du piccolo dans les œuvres de Maurice Ravel reste un champ largement inexploré. Ce mémoire de Master 60 propose donc une contribution originale en analysant la manière dont Ravel s'approprie cet instrument, dans le prolongement des études similaires consacrées à d'autres compositeurs.

Question de recherche

La question principale de ce travail est la suivante : comment Maurice-Ravel s'approprie-t-il le piccolo dans son œuvre orchestrale, et quelles fonctions musicales et expressives lui assigne-t-il ?

Une question secondaire en découle. L'écriture ravélienne du piccolo peut-elle être considérée comme novatrice ? Comment se situe-t-elle par rapport à l'usage qu'en ont fait ses prédécesseurs ? Dans quelle mesure se conforme-t-elle aux prescriptions des traités d'orchestration du XIXe et du début du XXe siècle ?

Méthodologie

L'absence de méthode établie pour l'analyse de l'orchestration et de l'instrumentation constitue le défi central de ce travail. Les outils analytiques disponibles en musicologie ont été conçus pour rendre compte de paramètres comme la hauteur, la durée, l'harmonie, la forme ou le rythme. Ils sont peu opérants quand il s'agit de décrire un choix d'instrumentation, une combinaison timbrique ou une fonction orchestrale. Ce déficit n'a rien d'inédit. En 1976, Cogan et Escot constataient déjà que l'instrumentation, l'orchestration, la registration et les dynamiques, pourtant des « aspects cruciaux de la musique », avaient « largement échappé à la compréhension analytique¹⁴ ». Malgré les nombreuses contributions publiées depuis lors, aucun cadre méthodologique ne s'est véritablement imposé pour l'analyse d'un instrument particulier dans un corpus orchestral.

Avant de présenter la démarche retenue, il convient de préciser que la littérature distingue parfois instrumentation et orchestration, bien qu'elle n'offre pas de consensus sur la frontière qui sépare ces deux activités. La première désigne généralement l'étude du fonctionnement et des possibilités de chaque instrument tandis que la deuxième concerne l'assemblage des timbres de plusieurs instruments¹⁵. Cette distinction n'est pas étanche : décrire la fonction d'un instrument dans une partition suppose à la fois de connaître ses caractéristiques propres et de comprendre sa place dans le tissu orchestral. Le

¹⁴ COGAN Robert et ESCOT Pozzi, *Sonic design: the nature of sound and music*, New Jersey, Prentice-Hall, 1976, p. 397.

¹⁵ MARESZ Yann, « Pour un traité de l'orchestration au XXIe siècle », dans *L'Etincelle*, 2006, pp. 20-21.

présent travail emploie les deux termes comme largement équivalents, en s'autorisant à privilégier l'un ou l'autre selon le contexte : instrumentation lorsqu'il s'agit de caractéristiques propres au piccolo (tessiture, modes de jeu, sonorité), orchestration lorsqu'il s'agit de sa place dans un assemblage instrumental.

La présente recherche repose principalement sur l'analyse des partitions, qui constituent la source fondamentale de cette étude. Elles permettent d'observer directement les choix d'écriture de Maurice Ravel, indépendamment des interprétations ou des conditions d'exécution. Les traités d'instrumentation et d'orchestration du XIX^e et du début du XX^e siècle constituent une source complémentaire. Ces ouvrages constituent une source incontournable pour comprendre la perception et les usages des instruments à leur époque mais ils présentent de fortes disparités dans leur contenu et leur approche. Beaucoup d'informations reposent sur des appréciations subjectives : certains décrivent le piccolo comme un instrument dur et perçant tandis que d'autres lui reconnaissent, dans certains contextes, une sonorité douce et chantante, par exemple. L'analyse des traités permet également de dégager des indications sur les modèles de piccolo en usage à l'époque et dans les milieux des auteurs. Il faut toutefois garder à l'esprit que ces derniers décrivent avant tout les instruments tels qu'ils sont employés dans la pratique courante, et non nécessairement les modèles les plus avancés disponibles au moment de la rédaction. Enfin, les traités ne reflètent pas tous avec la même précision les pratiques compositionnelles de leur temps. Certains rendent compte d'usages contemporains tandis que d'autres s'appuient sur des exemples empruntés à des œuvres plus anciennes.

La démarche adoptée s'organise en deux étapes complémentaires. La première consiste à établir un panorama des usages du piccolo dans le répertoire orchestral antérieur à ou contemporain de Maurice Ravel, à partir des traités et d'un corpus de partitions. L'objectif n'est pas de proposer une histoire exhaustive de l'instrument, mais d'identifier les fonctions qui lui sont traditionnellement attribuées et d'élaborer une typologie des principaux usages orchestraux. Cette première étape occupe une place importante dans ce mémoire car elle constitue le point de référence indispensable à l'analyse du corpus ravélien. Déterminer comment Ravel s'approprie le piccolo suppose en effet de connaître les pratiques dans lesquelles il s'inscrit ou dont il s'écarte. De même, l'évaluation du caractère éventuellement novateur de son écriture ne peut être envisagée qu'à partir d'un cadre de comparaison suffisamment documenté.

La construction de cette typologie s'appuie sur plusieurs sources complémentaires : les traités, les travaux d'orientation pédagogie, historique ou organologique concernant le piccolo, ainsi qu'un corpus de partitions. Les travaux plus directement comparables à celui-ci (Teng, Wolpowitz, Panebianco-Warrens) constituent également un point d'appui précieux. Ils adoptent une démarche descriptive ancrée dans l'analyse des partitions organisées autour de catégories construites pour les besoins de leur enquête. Chacun propose sa propre grille d'analyse. Wolpowitz distingue trois fonctions

du piccolo orchestral : extension de tessiture et de dynamique, effets programmatiques et rôle soliste. Teng s'organise plutôt autour de paramètres techniques : tessiture, doublages, équilibre, organisation mélodique. Panebianco-Warrens retient des catégories proches : extension de la tessiture de la flûte, création d'effets et de couleurs particulières... Ces grilles ont chacune leur cohérence mais elles sont conçues pour un corpus précis et ne seront donc pas reprises telles quelles. Elles servent plutôt de point de départ à l'élaboration d'une typologie adaptée aux objectifs de ce mémoire. Celle-ci demeure volontairement ouverte et pourra être complétée ou ajustée si l'analyse des œuvres de Ravel met en évidence des fonctions qui n'avaient pas été envisagées initialement.

Dans un second temps, cette typologie sera appliquée au corpus des œuvres orchestrales de Maurice Ravel faisant intervenir le piccolo. Chaque intervention de l'instrument fera l'objet d'une analyse. Seront notamment observées la tessiture employée, les associations instrumentales, les indications dynamiques, les modes de jeu lorsqu'ils sont précisés ainsi que la fonction remplie par le piccolo au sein de l'écriture orchestrale. Les observations recueillies seront ensuite confrontées d'une œuvre à l'autre afin d'identifier les constantes de l'écriture ravélienne et les spécificités propres à certaines partitions.

Cette démarche vise à répondre aux deux questions qui structurent ce mémoire. Il s'agit, d'une part, de déterminer comment Maurice Ravel utilise le piccolo dans son œuvre orchestrale et quelles fonctions musicales et expressives il lui assigne. D'autre part, cette analyse doit permettre d'évaluer dans quelle mesure cette écriture peut être considérée comme novatrice, en la confrontant aux usages hérités de ses prédécesseurs ainsi qu'aux conceptions de l'instrument exposés dans les traités et les différents travaux consacrés à l'instrument.

Enfin, cette méthode assume certaines limites. Elle ne cherche ni à mesurer la perception effective des phénomènes timbriques ni à analyser les choix interprétatifs propres aux différentes exécutions de l'œuvre. Son objet est exclusivement l'écriture orchestrale telle qu'elle est fixée dans la partition. Les approches contemporaines consacrées au timbre et à l'orchestration constituent néanmoins des références importantes pour situer cette recherche dans le paysage actuel des études sur l'orchestration. Elles font l'objet des paragraphes suivants.

Timbre et orchestration

Les études sur le timbre et l'orchestration constituent aujourd'hui un champ de recherche assez large, marqué par une forte dimension interdisciplinaire : elles se situent à la croisée de la musicologie, de l'analyse et de la théorie musicale, de la psychologie, de l'acoustique ou encore de l'organologie, sans oublier leur lien étroit avec la pratique et la création musicale. Cette diversité explique qu'elles mobilisent des objets et des méthodes très variées, et qu'elles poursuivent souvent des buts différents.

Ce champ s'est surtout développé depuis le tournant des années 2010, après avoir été longtemps marginal. L'analyse musicale s'est traditionnellement concentrée sur des paramètres comme la hauteur et la durée, laissant la dimension sonore de côté. Les approches qui cherchent aujourd'hui à combler ce manque ne forment pas un ensemble unifié et on ne saurait toutes les recenser ici. Nous allons en évoquer quelques-unes seulement, pour situer la position adoptée dans ce mémoire.

Nathalie Hérold, qui a bien décrit ce champ, fait une remarque qui nous concerne directement. Selon elle, l'analyse du timbre repose sur la mise en relation des partitions et des enregistrements, qui s'éclairent mutuellement : elle ne délaisse donc pas la partition, mais la confronte à la réalité sonore¹⁶. Elle ajoute que la perception y joue un rôle essentiel puisqu'elle sert de fondement à l'analyse¹⁷. Ce sont justement ces deux traits qui distinguent son projet de celui-ci. Ce mémoire porte sur les choix d'écriture inscrits dans la partition et non sur le son tel qu'il est perçu.

D'autres travaux relèvent de la musicologie empirique et computationnelle. Le projet APCOR (analyse des pratiques créatives en orchestration) de Nathalie Hérold et Gilbert Nouno en offre un exemple : partant d'un corpus hétérogène (partitions, captations audio et vidéo, entretiens), il élabore une méthode dite multimodale qui croise ses sources pour cerner les phénomènes timbriques, en s'appuyant notamment sur des sonagrammes, des descripteurs audio et des traitements informatiques des enregistrements¹⁸. Cette démarche est intéressante mais elle suppose une situation d'étude particulière (une pratique créative observée sur le terrain) et un appareillage technique. Notre objet est différent : il ne s'agit pas d'étudier le processus de création de Ravel, mais d'analyser, à partir de partitions, la place et les fonctions qu'il accorde à un instrument particulier, au sein d'un corpus d'œuvres déterminé. L'interprétation est également laissée volontairement de côté.

D'autres approches encore sont ancrées dans la psychologie de la perception. Jennifer Beavers, dans son étude du *Concerto en sol* de Ravel, mobilise l'analyse des scènes auditives d'Albert Bregman (les mécanismes par lesquels l'auditeur regroupe ou sépare les sons qu'il entend)¹⁹ et montre comment Ravel fabrique des timbres « illusoires » par fusion instrumentale²⁰. Elle défend l'idée que les membres de l'orchestre ne sont plus de simples accompagnateurs mais forment un ensemble et agissent comme des co-solistes au sein de paysages sonores en constante mutation²¹. Le fondement de ces analyses est encore une fois perceptif : elles portent sur ce que l'auditeur entend et non sur les choix d'écriture notés dans la partition.

¹⁶ HÉROLD Nathalie, « Analyser le timbre : objets, méthodes, représentations », dans *Musique et cognition : perspectives pour l'analyse et la performance musicales*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019, pp. 15-16.

¹⁷ HÉROLD Nathalie et NOUNO Gilbert, « Analyser les pratiques créatives en orchestration. Réflexions méthodologiques dans le contexte du projet APCOR », dans *Revue musicale OICRM*, 1, 2026, pp. 164-165.

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ BEAVERS Jennifer P., « Beyond mere novelty: Timbre as primary structural marker in Ravel's Piano Concerto in G Major », dans *Music Theory Online*, 4, 2019, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹ *Ibid.*, pp. 14-15.

Enfin, d'autres approches procèdent par l'analyse statistique de larges corpus. Le modèle SPC (*Standard, Power, Color*) de Randolph Johnson classe les instruments de l'orchestre romantique selon leur fonction, dégagée des fréquences de combinaisons relevées dans un corpus de symphonies : les instruments *Standard* forment la base timbrique, le groupe *Power* crée le contraste dynamique, la puissance et les climax sonores tandis que le groupe *Color* attire l'attention de l'auditeur par une utilisation rare, ponctuelle et ornementale. Fait intéressant pour ce sujet, le piccolo y est rangé parmi les instruments *Power*²². Ce classement a toutefois été nuancé par des études ultérieures²³. Ce modèle repose sur une méthode quantitative dont ce mémoire ne reprend pas la démarche, mais sa typologie (et le débat sur la place du piccolo qu'elle ouvre) offre un point de référence utile pour caractériser les fonctions que Ravel assigne à l'instrument.

Ces approches, comme bien d'autres non citées, supposent des moyens qui dépassent ceux dont nous disposons. De plus, elles visent des objets distincts du nôtre : la pratique créative en cours d'élaboration, la perception de l'auditeur ou le comportement d'un large corpus. Aucune n'est directement taillée pour une question aussi précise que le traitement d'un instrument particulier, dans un corpus délimité, saisi au niveau de l'écriture. C'est pourquoi, bien que novatrices, elles ne fournissent pas le cadre général de ce mémoire, tout en restant des ressources dans lesquelles nous puiserons ponctuellement.

²² JOHNSON Randolph, « The Standard, Power, and Color model of instrument combination in romantic-era symphonic works », dans *Empirical Musicology Review*, 1, 2011, pp. 5-6.

²³ CHON Song Hui et al., « An Exploratory Study of Western Orchestration: Patterns through History », dans *Empirical Musicology Review*, 3-4, 2018, p. 116.

Partie 1

Dans le cadre de ce mémoire, de nombreuses références ont été consultées afin d'établir une chronologie historique du développement du piccolo et de comprendre son évolution organologique. Une attention particulière a également été portée à la comparaison entre le fifre et le piccolo, ainsi qu'à l'histoire du piccolo au sein de l'orchestre symphonique. Ces recherches, bien qu'intéressantes, ne constituent pas le cœur du sujet. L'objectif poursuivi dans ce travail n'est pas de dresser une histoire complète du piccolo, mais de voir comment Ravel, l'orchestre et le piccolo se rejoignent. Ce travail propose donc un aperçu de l'histoire du piccolo et des différents usages qui en ont été fait dans l'orchestre afin d'établir une typologie.

Histoire du piccolo

Les origines du piccolo remontent aux premiers témoignages de la flûte elle-même, datant de la préhistoire. Ces instruments sont fabriqués à partir d'os d'oiseaux ou de mammifères, percés de trous permettant de produire différentes hauteurs de son. Si l'on distingue aujourd'hui clairement la flûte de Pan de la flûte traversière, à bec ou des vases souffleurs, il est difficile d'opérer un tel classement pour les pièces de la préhistoire. Certains objets sonores restent indéterminés, soit parce qu'ils sont incomplets ou abîmés, soit parce que leur usage est incertain²⁴.

En Europe, l'histoire de la flûte et du piccolo au Moyen-Âge est également difficile à retracer. Aucune flûte traversière de cette époque n'ayant été conservée, il est compliqué de déterminer le son, la structure et l'apparence de ces instruments. Les connaissances disponibles proviennent principalement de sources iconographiques et de manuscrits. On trouve des représentations de flûte traversière dans le *Hortus Deliciarum*, manuscrit aujourd'hui détruit, rédigé au XII^e siècle par Herrade de Ladsberg, abbesse de Hohenbourg, ainsi que dans le *Codex des Cantigas de Santa Maria*, un manuscrit espagnol illustré du XIII^e siècle²⁵.

Toutefois, les sources demeurent fragmentaires et les chercheurs ne s'accordent pas toujours sur l'interprétation de ces témoignages. Pour cette raison, et par souci de clarté, ce mémoire ne s'attardera pas davantage sur cette période mais se concentrera sur le moment où les évolutions mécaniques de la famille des flûtes s'accélérent et sont plus clairement documentées.

²⁴ MEYLAN Raymond, *La flûte. Les grandes lignes de son développement de la préhistoire à nos jours*, s. l., Payot Lausanne, 1974, p. 17.

²⁵ MACAULAY FITZGIBBON Henry, *The story of the flute*, London, The Walter Scott Publishing Co., Ltd., 1914, pp. 25-26.

Entre le XVII^e et le XIX^e siècle, la famille des flûtes connaît de nombreuses transformations majeures. La flûte du milieu du XVII^e siècle est un tube en bois, d'une seule pièce, de perce cylindrique, à embouchure latérale et dotée de six trous de jeu. Cet instrument pose plusieurs difficultés techniques, la plus importante étant la production du *ré*[♯]₄²⁶. Vers 1660, les Français (probablement un membre de la famille Hotteterre) introduisent un trou supplémentaire, bouché par une clé, destiné à faciliter l'émission de cette note. L'innovation est rapidement adoptée par l'ensemble des facteurs européens²⁷.

Une autre amélioration majeure attribuée à la famille Hotteterre est le passage d'une perce entièrement cylindrique à un corps à perce conique associé à une tête cylindrique, vers 1680²⁸. La taille des trous de jeu est également réduite, ce qui permet un meilleur contrôle du registre aigu et des notes obtenues par doigtés croisés (ou de fourche). Ces nouvelles flûtes, en plusieurs parties (tête, corps et pied) sont assemblées au moyen d'un système de tenons, rendant possible de légers ajustements de hauteur grâce au coulissement de la tête²⁹.

Selon Quantz, l'ajout de clés ouvertes pour le *do*₃ et le *do*[♯]₃ date de 1722. Bien que des tentatives aient eu lieu auparavant, ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que ces clés sont adoptées par l'ensemble des facteurs européens³⁰.

La période suivante, riche en innovations mécaniques, se situe approximativement entre 1760 et 1780. La flûte présentant des doigtés croisés peu pratiques, plusieurs facteurs londoniens cherchent à l'améliorer. Les fabricants Florio, Tacet, Potter et Gedney sont généralement associés à ces développements. Trois nouvelles clés sont alors ajoutées à la flûte, donnant naissance à l'instrument connu sous le nom de « flûte à quatre clés³¹ ». Par la suite, certains de ces mêmes facteurs relancent l'idée des clés de *do*₃ et de *do*[♯]₃ qui deviennent finalement des ajouts permanents à la flûte. La flûte à six clés est née³².

²⁶ Dans ce travail, les notes sont désignées selon la nomenclature utilisée en Italie, comme décrit chez LLOYD Littleton Sullivan et RASTALL Richard, « Pitch nomenclature » dans *Oxford Music Online*, 2001. Dans ce travail, la notation indique la hauteur réelle (le son perçu) et non la hauteur écrite sur la partition (dans le cas d'un instrument transpositeur).

²⁷ BATE Philip, *The flute. A study of its history, development and construction*, 2e éd., London, Ernest Benn Limited, 1975, pp. 80-84.

²⁸ MACAULAY FITZGIBBON Henry, *op. cit.*, p. 38.

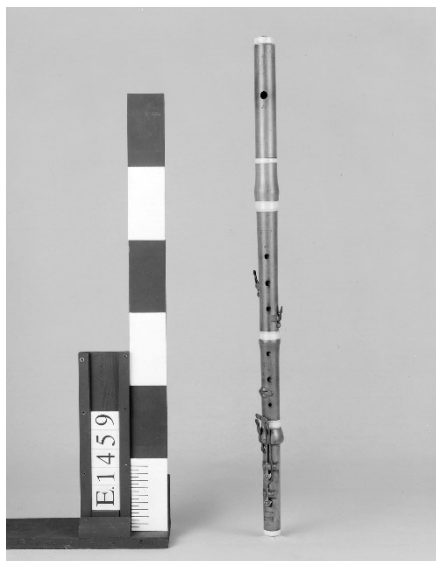
²⁹ DOMBOURIAN-EBY Zartouhi, *op. cit.*, p. 3.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 4.

³² *Ibid.*

Flûte traversière en ré, William Henry Potter, Londres, vers 1810, https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_CIMU_ALOES_0161102.



Quelques années plus tard, deux clés supplémentaires sont ajoutées. C'est généralement cette flûte à huit clés (ou le piccolo à six clés, puisque dépourvu des clés pour le *do* et *do#* grave) qui est désignée comme instrument « à simple système » ou « à ancien système » à la fin du XVIII^e siècle³³.

Les dernières transformations majeures menant à la flûte moderne sont dues à Theobald Boehm, avec ses modèles de 1832 et de 1847. La flûte de 1832 se caractérise par des trous plus grands, permettant la production d'un son plus ample. Boehm fixe la position des trous selon des principes acoustiques et mathématiques, et non plus en fonction de la morphologie de la main. Des clés mécaniques reliées par des tringles et des leviers permettent de fermer ou d'ouvrir plusieurs trous éloignés³⁴. La flûte de 1847 introduit des changements encore plus radicaux. Fabriquée en métal, elle possède un corps à perce cylindrique et à tête dite « parabolique ». Les trous sont tous recouverts de clés, principalement ouvertes au repos. Cette flûte nécessite par conséquent un système de doigtés entièrement nouveau, qui demeure en usage aujourd'hui.

Le piccolo se développe de manière relativement similaire à la flûte, avec un décalage de quelques années. Toutefois, il n'intègre que très rarement les clés du *do* et du *do#* grave. De plus, un équivalent pour piccolo de la flûte de Boehm de 1832 semble ne pas avoir été produit avant les années 1860, soit bien après l'introduction du modèle de 1847³⁵.

Les innovations dans la conception de la flûte et du piccolo n'ont naturellement pas été adoptées immédiatement. Les modifications, en particulier celles de Boehm, ont d'abord été rejetées avant de

³³ *Ibid.*, p. 6.

³⁴ MEYLAN Raymond, *op. cit.*, pp. 89-90.

³⁵ DOMBOURIAN-EBY Zartouhi, *op. cit.*, p. 8.

s'imposer progressivement. Les musiciens déjà bien établis refusaient généralement d'apprendre un nouvel instrument une fois leur carrière lancée tandis que les jeunes interprètes étaient le plus souvent tenus de suivre l'exemple de leurs professeurs.

C'est en France que les nouveaux modèles ont été acceptés le plus rapidement. Les flûtistes anglais et surtout allemands ont adopté beaucoup plus lentement les nouveaux modèles, en particulier le modèle Boehm. Cette réticence était encore plus marquée envers le piccolo à nouveau système. Cela s'explique sans doute en partie par le fait que les piccolos de Boehm étaient le plus souvent fabriqués en bois et fréquemment dotés d'une perce conique. Leur timbre était donc très proche du piccolo à ancien système ; la principale différence entre les deux résidait donc dans les doigtés³⁶.

Le fifre

Jan Gippo, flûtiste américain de renom et enseignant dans plusieurs universités, considère que le fifre développé pendant le Moyen Âge est l'un des plus anciens prédécesseurs du piccolo³⁷. Selon lui, l'événement marquant la « naissance » du piccolo est l'ajout d'une première clé à ces petites flûtes, entre 1600 et 1750. Cette affirmation demeure toutefois difficilement vérifiable et repose sur une conception de l'évolution instrumentale proche d'un modèle biologique linéaire. Or, la facture instrumentale puise des inspirations partout et l'évolution des instruments est un processus continu et perpétuel, non téléologique.

Par ailleurs, le fifre a survécu jusqu'à nos jours dans une forme très proche de son état originel, indépendamment de l'évolution du piccolo. Ces deux instruments existent donc de façon indépendante, bien qu'ils soient liés par certaines caractéristiques organologiques et sonores.

Le fifre est à l'origine une petite flûte cylindrique, généralement d'une seule pièce, comportant six trous de jeu et protégée à ses extrémités par des bandes métalliques. Il est principalement associé à un usage militaire. Cette fonction remonte à l'Antiquité : les Spartiates disaient qu'un bon flûtiste pouvait donner à un homme le courage d'affronter tous les dangers et même le fer lui-même³⁸.

Également connu sous les noms de *Zwerchpfeiff* ou *Schweitzerpfeiff*, le fifre est utilisé dans la musique militaire par les Suisses au XVI^e siècle. À cette époque, les troupes helvétiques sont les principaux soldats mercenaires du continent et ils contribuent à diffuser l'instrument dans toute l'Europe. La première utilisation documentée du fifre à des fins militaires remonte à la bataille de Marignan, en 1515. Dans ce contexte, il sert principalement à transmettre des ordres au moyen de

³⁶ *Ibid.*, pp. 8-10.

³⁷ *The complete Piccolo: a comprehensive guide to fingerings, repertoire and history*, op. cit., p. 27.

³⁸ MACAULAY FITZGIBBON Henry, op. cit., p. 73.

différents signaux sonores, permettant d'indiquer aux soldats leurs déplacements ou positions suivantes³⁹.

En 1589, Thoinot Arbeau (Jehan Tabourot de son vrai nom) publie un traité de danse intitulé *Orchesographie*. Cet ouvrage comprend des informations pédagogiques et une gravure attribuée à l'organiste Isaac Huguët. Arbeau précise que le fifre est « percé bien estroictement de la grosseur d'un boulet de pistolet » et qu'il rend un « son aigu ». Il ajoute que ceux qui en jouent le font selon leur plaisir, et qu'il leur suffit de suivre la mesure du tambour⁴⁰. Il ressort également des travaux d'Arbeau et de diverses sources iconographiques que les fifres et les tambours accompagnaient la danse, en particulier les danses en plein air, et ce dans toutes les classes sociales⁴¹.

Gravure représentant un joueur de fifre attribuée à Isaac Huguët, dans ARBEAU Thoinot, *Orchesographie*, Langres, 1589, fo sig. C. r.



³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ ARBEAU Thoinot, *Orchesographie*, Langres, 1589, f° sig. C. r.

⁴¹ BROWN Howard Mayer et al., *Fife*, s. l., Oxford University Press.

Le piccolo dans l'orchestre

Nous proposons dans cette section un panorama des rôles et des usages du piccolo dans le répertoire symphonique. Faute d'une référence bibliographique à laquelle renvoyer, il nous faut le reconstituer nous-même pour situer la pratique ravélienne et en mesurer l'originalité.

Le corpus mobilisé n'a pas vocation à l'exhaustivité. Les œuvres citées le sont pour leur caractère représentatif, leur présence dans les traités d'orchestration ou la singularité de leur partie de piccolo. Certains choix s'appuient également sur mon expérience de flûtiste et piccoliste dans plusieurs orchestres symphoniques.

Avant Beethoven

La détermination du premier emploi du piccolo dans l'orchestre est sujette à discussion. Au XVII^e siècle, la nomenclature est instable : flauto piccolo, kleine Flöte, flautino, ottavino, flageolet et petite flûte peuvent renvoyer à des réalités organologiques différentes selon les compositeurs, les lieux et les usages. De plus, en l'absence de standardisation, il est impossible de déterminer à partir de quelle longueur et de quelle hauteur de son l'instrument cesse d'être une flûte pour devenir un piccolo.

La petite flûte (au sens large) semble avoir fait son apparition dans l'orchestre au début du XVIII^e siècle. Destouches et Lalande en utilisent deux dans *Les Éléments* (1721). Rameau en emploie une dans l'ouverture de son opéra *Acanthe et Céphise* (1751) et deux dans *Pigmalion* (1748). Mozart demande également une petite flûte dans plusieurs de ses œuvres (mais pas dans ses symphonies). Il l'utilise d'abord dans ses *Danses allemandes* (1791). Dans son opéra *L'enlèvement au Sérail*, il associe la petite flûte aux timbales et aux tambours pour annoncer l'arrivée des troupes turques. Haydn l'utilise une fois dans *Le Printemps* (1799-1801) où elle « imite à l'aide des sons tenus du médium la chanson sifflotée par le laboureur en train de conduire sa charrue⁴² ». Gluck l'introduit également dans plusieurs de ses opéras, dont *Iphigénie et Tauride* (1779) où deux petites flûtes à l'unisson jouent pour illustrer la tempête.

⁴² GEVAERT François-Auguste, *Nouveau Traité d'Instrumentation*, Paris, Lemoine & Fils, 1885, p. 134.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

L'œuvre de Beethoven constitue un tournant majeur dans l'histoire du piccolo (comme le montrent Wolpowitz⁴³ ou Teng⁴⁴). Le compositeur est généralement considéré comme le premier à employer le piccolo dans une symphonie et il explore l'instrument dans toutes les fonctions alors possibles. La majorité de ses œuvres sont écrites dans des tonalités faciles à exécuter sur le piccolo à une clé (l'instrument qui était le plus couramment utilisé durant la majeure partie de la carrière de Beethoven⁴⁵).

Dans la *Symphonie n° 5*, le piccolo n'intervient que dans le dernier mouvement⁴⁶. Son emploi est exclusivement lié à la brillance que procure son registre aigu. Il double principalement la mélodie à l'unisson ou à l'octave mais intervient également par des réponses aux autres instruments, par exemple les violons. Les gammes répétées vers la fin de la symphonie sont un exemple particulièrement caractéristique de son rôle dans l'intensification du discours orchestral. Elles apportent du mouvement et de la brillance au finale.

⁴³ WOLPOWITZ Rikki, *op. cit.*, pp. 719-723.

⁴⁴ TENG Kuo-Jen, *op. cit.*, pp. 82-85.

⁴⁵ DOMBOURIAN-EBY Zartouhi, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶ Ce n'est pas le seul instrument à n'intervenir que dans le dernier mouvement. Les trombones, par exemple, sont dans le même cas.

VAN BEETHOVEN Ludwig, *Symphonie n° 5*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1862.

Début du quatrième mouvement.

52

Allegro. $\frac{1}{2} = 111$.

Flauto piccolo.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Contrafagotto.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Trombone Alto.

Trombone Tenore.

Trombone Basso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

B. 5

VAN BEETHOVEN Ludwig, *Symphonie n° 5*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1862.

Quatrième mouvement : gammes ascendantes exposées.

90

The image displays a page from a musical score, page 90, for the fourth movement of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 5. The score is written for a full orchestra and piano. It features multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows ascending scales in the strings and woodwinds, with dynamic markings such as *p dolce cresc. poco a poco* and *f*. A red box highlights a specific passage in the top right corner of the page.

B.5. cresc. f

Dans la *Symphonie n° 6*, intitulée plus précisément « Symphonie Pastorale, ou Souvenir de la vie rustique, plutôt émotion exprimée que peinture descriptive », l'usage du piccolo relève presque exclusivement de l'effet sonore. Il n'intervient que dans le quatrième mouvement où son registre aigu évoque le sifflement du vent au cœur de la tempête. Le piccolo joue parfois à découvert, au-dessus des trémolos graves des altos et des contrebasses et parfois sur des notes plus aigües avec la masse entière de l'orchestre.

Berlioz utilise cet extrait dans son traité pour illustrer l'excellence du piccolo dans « les effets violents et déchirants ; dans un orage, par exemple, ou dans une scène d'un caractère féroce, infernal⁴⁷ ».

⁴⁷ BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris, Henry Lemoine & Cie, 1855, p. 158.

VAN BEETHOVEN Ludwig, *Symphonie n° 6*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1864.

Quatrième mouvement, entrée du piccolo.

61

Picc.
Fl.
Htb.
Clar.
Bas.
Cor.
Trp.
Timb.
Vln.
Alt.
Vlc.
Cb.

B. 6.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p cresc.

The image displays a page from a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 6, specifically the fourth movement, 'Pastoral', which begins with the entry of the piccolo. The page is numbered 61 in the top right corner. The score is arranged in two systems. The first system contains staves for Piccolo, Flute, Horn, Clarinet, Bassoon, Cor, Trumpet, Timpani, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Piccolo part is marked with a red bracket at its first entry. The piano reduction is shown below the orchestral staves, with various crescendo markings (cresc.) and a piano crescendo (p cresc.) indicated. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'B. 6.' at the bottom.

First system of musical notation, measures 1-12. The score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes various dynamics and markings: *p cresc.*, *cresc.*, *sempre più f*, and *f*. A red bracket is placed above the staff in measure 10.

Second system of musical notation, measures 13-24. The score continues the ensemble piece. The key signature remains B-flat major. The notation includes various dynamics and markings: *cresc.*, *sempre più f*, and *f*. The section is labeled "Tromboni." in measure 13. The score concludes with a double bar line and the marking "B.6."

Beethoven utilise également le piccolo dans plusieurs musiques à caractère militaire, comme la *Marche Yorckscher* WoO 18 ou l'*Écossaise militaire* WoO22. Il y est employé pour doubler la mélodie à l'unisson, à l'octave ou à la double octave.

VAN BEETHOVEN Ludwig, *Yorckscher Marsch*, éd. par Eusebius Mandyczewski, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1888.

2 (294)

Zwei Märsche für Militärmusik

verfasst zum Carroussel
an dem glorreichen Namensfeste Ihrer kais. kön. Majestät
Maria Ludovika

in dem kais. kön. Schlossgarten zu Laxenburg
von

Beethoven's Werke.

Serie 25. N° 287.

L. VAN BEETHOVEN.

N° 1.

Allegro.

Comp. 1809.

Piccolo in F.

Flauti in F.

Clarinetto in F.

Clarinetti in C.

Corni in F.

Trombe in F.

Tamburo piccolo.

Tamburo grande.

Fagotti.

Contrafagotto.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

B. 287.

Dans l'ouverture d'*Egmont*, le piccolo est joué par le second flûtiste. L'instrument est principalement utilisé pour doubler la mélodie ou apporter des éléments d'ornementation, comme dans les dernières mesures. Gevaert utilise ce passage pour illustrer que « les traits d'agilité, particulièrement les trilles et les fusées diatoniques ou chromatiques, ont dans ce diapason élevé une sonorité étincelante⁴⁸ ».

VAN BEETHOVEN Ludwig, *Egmont*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1864.

Fin de l'ouverture

32

Fl. I

Picc.

Htb.

Clar.

Bas.

Cors

Trb.

Timb.

Vln.

Alt.

Vlc.

Cb.

R. 12. (72.)

⁴⁸ GEVAERT François-Auguste, *op. cit.*, p. 129.

On retrouve des ornements au début du premier mouvement. La voix chante d'ailleurs juste après « Das pfeifchen gespielt ! », que l'on peut traduire par « le petit sifflet a joué ».

VAN BEETHOVEN Ludwig, *Egmont*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1864.

N° 1. Vivace. Lied. 33

Flauto piccolo. 

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Timpani in F.C. *sempre p*

Violino I.

Violino II.

Viola.

Clärchen.

Violoncello.

Basso.

Die Trommel gerühret! Das Pfeifchen gespielt! Mein Liebster ge-

waffnet dem Haufen befiehlt, die Lanze hoch führet, die Leu-te re-gie-ret. Wie klopft mir das Herz! wie wallt mir das

B. 12.

Dans son ultime œuvre pour orchestre, la *Symphonie n° 9*, Beethoven fait appel à un piccolo dans le dernier mouvement. Dans l'*Allegro assai vivace – Alla Marcia*, l'instrument entre pour la première fois à la mesure 344, rejoignant triangle, cymbale et grosse caisse. Cette association est assez fréquente pour évoquer l'usage militaire ou de marche⁴⁹.

VAN BEETHOVEN Ludwig, *Symphonie n° 9*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1864.

Dernier mouvement.

Allegro assai vivace $\text{♩} = 84$.
alla Marcia.

Flauto piccolo.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Contrafagotto.

Corni in D.

Corni in B.

Tromba I. in D.
Tromba II. in B.

Timpani.

Triangolo.

Cinelli.

Gran Tamburo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

TENORE SOLO.

TENORE I.

TENORE II.

BASSI.

Violoncello.

Basso.

B. 9.

⁴⁹ MACAULAY FITZGIBBON Henry, *op. cit.*, p. 84.

This page of a musical score, numbered 212, features a piano (pp) and an orchestra. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a section marked "pp sempre" (pianissimo, always). The orchestral part consists of multiple staves for woodwinds, brass, and strings. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The piano part begins with a series of chords and arpeggios, while the orchestra provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The "pp sempre" section is marked with a "pp" dynamic and a "sempre" instruction, indicating a sustained, very soft texture.

This musical score page, numbered 213, contains a complex arrangement of musical staves. The notation is dense, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves grouped by brackets. The dynamic marking *sempre pp* (pianissimo) is repeated frequently across the upper staves, indicating a consistently soft volume. The lower staves include additional markings such as *pp* and *ppp*, suggesting further dynamic variations. The notation includes many beamed notes, suggesting rapid passages or tremolos. The overall layout is typical of a professional musical manuscript, with clear staff lines and legible notation.

Dernier mouvement : illustration du « déplacement d'octave ».

33

Carl Maria von Weber (1786-1826)

L'opéra *Le franc-tireur* (*Der Freischütz*) de Carl Maria von Weber est fréquemment mentionné dans les traités d'orchestration pour son emploi de deux piccolos ayant chacun une voix distincte. Ceux-ci sont principalement associés au personnage de Caspar, jeune chasseur ayant vendu son âme au diable.

Les deux piccolos jouent pour la première fois dans l'Acte I, numéro 4. Berlioz qualifie le « ricanement diabolique des deux petites flûtes en tierces » comme « l'une des plus heureuses inventions de l'orchestre de Weber⁵⁰ » tandis que Koechlin les utilise pour illustrer le fait que les sons du piccolo peuvent être très incisifs et cinglants⁵¹. Le motif est également présent dans l'Acte I, numéro 5.

Mis à part ces passages spécifiques, l'écriture de Weber pour le piccolo demeure relativement conservatrice. L'instrument est principalement employé pour doubler les violons ou les vents, à l'octave ou à la double octave, sans acquérir de réelle autonomie.

⁵⁰ BERLIOZ Hector, *op. cit.*, p. 164.

⁵¹ KOEHLIN Charles, *Traité de l'orchestration en quatre volumes*, Paris, Max Eschig, 1954, vol. 1, p. 18.

4. LIED.

Allegro feroce, ma non troppo presto.

Flauti piccoli.
Oboi.
Fagotti.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Caspar.
Violoncello
e Basso.

1. Hier im ird'schen Jammer - thal wär doch
2. Eins ist Eins und Dreisind Drei! drum ad -
3. Oh - ne dies Tri - fo - li - um giebt's kein

staccato
scherzando

Caspar.
1. nichts als Plack und Qual, trüg' der Stock nicht Trau - ben;
2. dirt noch zweier - lei zu dem Saft der Re - ben;
3. wah - res Gau - di - um seit dem er - sten Ue - bel.
da - rum bis zum letzten Hauch setz'ich auf Gott
Kar - ten - spiel und Würfel - lust, und ein Kind mit
Fläschchen! sei mein A, B, C, Wür - fel, Kar - te,

p punto d'arco

Caspar.
1. Bachus Bauch mei - nen fe - sten Glau - ben, mei - nen fe - sten Glau - ben!
2. runder Brust hilft zum ew' - gen Le - ben, hilft zum ew' - gen Le - ben.
3. Kather - le mei - ne Bil - der - fi - bel, mei - ne Bil - der - fi - bel!
Der Schluss des dritten Ver -
ses lautete ursprünglich:
„mein Gebetbuch, Katherle;
Karte meine Bibel!“

Edition Peters.

8449

Giachino Rossini (1792-1868)

Les opéras de Giachino Rossini contiennent des parties de piccolo parfois audacieuses et exposées, en particulier dans le registre aigu. L'instrument y est utilisé pour ses capacités de projection sonore et de brillance.

Semiramide fait appel à deux flûtistes, le second jouant également du piccolo. La majeure partie de l'ouverture est en *ré* majeur, une des tonalités les plus faciles à jouer sur le piccolo antérieur à Boehm⁵². Le piccolo y est principalement employé dans des passages en tutti où il double la flûte et les premiers violons à l'octave. Deux sections solistes particulièrement célèbres font également entendre le piccolo dans l'extrême aigu.

⁵² DOMBOURIAN-EBY Zartouhi, *op. cit.*, p. 59.

ROSSINI Gioachino, *Semiramide*, Leipzig, Ernst Eulenburg, n.d.

Ouverture : parties solistes.

35

Fl. Solo
Ob. Solo
Cl.
Cor. III IV
Viol.
74 75 76 77

This system of the musical score covers measures 74 to 77. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are marked 'Solo' and feature melodic lines with trills and slurs. The Clarinet (Cl.) part has a complex, fast-moving line with many triplets. The Horns (Cor. III IV) play a sustained chord in measure 75, marked with a piano (p) dynamic. The Violin (Viol.) and Cello/Double Bass parts provide a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines.

Picc.
Fl.
Ob.
Viol.
78 79 80 81

This system of the musical score covers measures 78 to 81. A Piccolo (Picc.) part is introduced at the beginning of measure 78. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts continue their melodic lines, with the Flute part featuring a red bracket highlighting a specific triplet figure. The Violin (Viol.) and Cello/Double Bass parts continue their accompaniment.

E.E.3752

86

Picc.

Fag.

Cor. III. IV.

Timp.

Viol.

Violoncelli e Contrabbassi

82

83

84

85

sotto voce

arco

sotto voce

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Merry Widow". It features five instrumental parts: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Timp.), and Violoncello (Viol.). The score is written in 2/4 time and consists of four measures, numbered 86 through 89. The key signature is one sharp (F#). The Clarinet part has a melodic line with many beamed sixteenth notes. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The Cor Anglais part plays a series of chords. The Timpani part has a steady, rhythmic pattern. The Violoncello part has a melodic line that often moves in parallel motion with the Clarinet.

E. E. 8752

Dans *Guillaume Tell*, le piccolo est également joué par le second flûtiste. Il double principalement la mélodie à l'octave. Dans la partie de la tempête, cependant, la flûte et le piccolo alternent entre la mélodie et l'harmonie.

ROSSINI Gioachino, *Guillaume Tell*, éd. par Fritz Hoffmann, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899.

Ouverture.

96

Picc.

Fl.

Hbt.

Clar.

Bas

Cors

Trp.

Trb.

Timb.

Vln.

Alt.

Vlc.

Cb.

100

11

Plus loin, on observe un « déplacement d'octave », phénomène que l'on avait pu observer chez Beethoven.

ROSSINI Gioachino, *Guillaume Tell*, éd. par Fritz Hoffmann, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899.

250 Fl. picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Tromb.

Timp.

Triang.

Gr. Cassa e Piatti.

Vello.

Basso.

Ouverture

Hector Berlioz (1803-1869)

Berlioz accorde une place importante au piccolo dans ses œuvres. Son écriture orchestrale témoigne d'une connaissance fine des possibilités de l'instrument et d'un intérêt marqué pour ses potentialités expressives. Celui-ci se manifeste dans le *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*⁵³ où Berlioz consacre au piccolo une section spécifique. Il l'aborde comme un instrument à part entière, et non comme un simple prolongement aigu de la grande flûte. Si certains passages décrivent toujours le piccolo dans ses fonctions traditionnelles (extension de la tessiture, effets violents et déchirants dans l'aigu), Berlioz décrit également ses qualités plus subtiles et lui reconnaît une expressivité propre que d'autres traités lui refusent⁵⁴.

La qualité des parties pour piccolo qu'il a composées sont aussi reconnues par ses pairs. Widor, qui critique la petite flûte pour son absence de justesse et qu'il décrit comme une « flûte aux sonorités défaillantes et tendant à baisser, faisant songer à un pauvre être commençant à souffrir du mal de mer », salue le talent de Berlioz qui l'a, selon lui, toujours admirablement traitée⁵⁵.

Dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz, le piccolo (joué par le second flûtiste) peut être entendu dans trois des cinq mouvements : *Rêveries – Passions*, *Un bal*, et *Songe d'une Nuit du Sabbat*. Il est absent de la *Scène aux champs*, malgré le caractère pastoral de ce mouvement et la faculté reconnue au piccolo, par plusieurs traités du XIX^e siècle, de jouer un rôle subtil dans des contextes bucoliques ou naturalistes. Il est également absent de la *Marche au Supplice*, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que le piccolo renforce le côté « militaire » de la musique.

Sa première entrée, dans le premier mouvement, se produit à la mesure 412, dans la réexposition de l'idée fixe. Le thème, déployé sur trois octaves, est confié aux cornets, à la flûte et au piccolo. Le piccolo participe alors pleinement à la présentation du matériau thématique principal : celui qui représente la bien-aimée.

Le piccolo double ensuite les violons ou les vents jusqu'à la fin du premier mouvement. Celle-ci est particulièrement intéressante puisque Berlioz conclut la section *pianissimo religiosamente* par trois accords de *do* majeur. Le piccolo n'entre que pour ces trois derniers accords, *pianissimo*. Les notes étant relativement graves, elles auraient pu être jouées par la grande flûte. Le choix du piccolo est donc délibéré, motivé non pas une nécessité de tessiture mais par une recherche de timbre précis.

⁵³ BERLIOZ Hector, *op. cit.*, pp. 158-166.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁵ WIDOR Charles-Marie, *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'Instrumentation et d'Orchestration de H. Berlioz*, Paris, Henry Lemoine & Cie, 1904, pp. 11-12.

Réexposition de l'idée fixe.

H.B. 1.

Musical score for a choir and piano, page 27. The score is divided into two systems. The first system consists of 10 measures. The piano accompaniment is on the left, and the vocal parts are on the right. The vocal parts are labeled "div." (divisi) and "unis." (unison). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts have a more melodic line with some rests. The second system also consists of 10 measures. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The vocal parts are again labeled "div." and "unis.". The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

H. B. I.

BERLIOZ Hector, *Symphonie fantastique*, éd. par Charles Malherbe et Felix Weingartner, Leipzig,
 Breitkopf und Härtel, 1900.
 Fin du premier mouvement.

Religiosamente.
 Tout l'orchestre aussi doux que possible.
 Das ganze Orchester so zart als möglich.
 The whole orchestra as soft as possible.

The musical score is written for a full orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Flute piccolo (Fl. pica.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Horn (Cor.), Bassoon (Fag.), Timpani (Timp.), and Cymbals (div.). The tempo is marked 'Religiosamente.' and the dynamics are 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (piano). A red bracket highlights a specific passage in the Flute piccolo part, which is marked 'pp'.

Religiosamente.
 H. B. t.

Dans le deuxième mouvement, le piccolo est principalement employé pour doubler la mélodie. Dans le cinquième mouvement, le second flûtiste joue exclusivement du piccolo. Celui-ci est, à nouveau, principalement utilisé pour doubler certains instruments. Il joue parfois avec la flûte, parfois avec les violons, parfois avec la clarinette ou parfois dans les *tutti*.

BERLIOZ Hector, *Symphonie fantastique*, éd. par Charles Malherbe et Felix Weingartner, Leipzig,

Breitkopf und Härtel, 1900.

Cinquième mouvement.

104 **63** **Allegro.** (♩ = 104.)

Fl. piccolo
Ob.
Clar. I in E♭ (M♯)
Clar. II in C (C2)
Fag.
Viol. I unis.
Viol. II unis.
Viola unis.
Vcllo.
C.B.

63

Fl. piccolo
Ob.
Clar.
Fag.
Viol.

BERLIOZ Hector, *Symphonie fantastique*, éd. par Charles Malherbe et Felix Weingartner, Leipzig,
Breitkopf und Härtel, 1900.
Cinquième mouvement.

138

Dies irae et Ronde du Sabbat (ensemble).
Dies irae und Hexenrundtanz (zusammen).
 Dies irae and witches' round dance (together).

Fl.
 Picc.
 Hbt.
 Clar.
 Cors
 Bas.
 Trp.
 Trb.
 Tuba
 Timb.
 Vln.
 Alt.
 Vlc.
 Cb.

This page of a musical score, numbered 139, features a complex arrangement of staves. The upper section consists of 14 staves, with the top two containing dense, rapid sixteenth-note passages in both hands. Below these, the remaining staves are organized into pairs, each featuring a half-note chord with an 'A' dynamic marking. The lower section of the page contains 6 staves, with the top two continuing the rapid sixteenth-note texture. The bottom four staves provide a harmonic foundation with chords, including some with 'f' (forte) dynamics. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

La *Damnation de Faust* offre également des exemples intéressants de l'usage que Berlioz fait du piccolo. Le piccolo est très présent dans la *Ronde des Paysans*. Plus tard, la *Marche hongroise* lui confère un rôle de premier plan. L'instrument se superpose aux cuivres et aux percussions, renforçant le caractère militaire et exalté de la scène⁵⁶.

BERLIOZ Hector, *La Damnation de Faust*, éd. par Charles Malherbe et Felix Weingartner, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901.

52

Marche Hongroise.
Ungarischer Marsch. Hungarian March.

Allegro marcato. (♩ = 88.)

Les troupes passent; Faust s'éloigne.
Das Heer zieht vorüber, Faust entfernt sich.
The army passes by; Faust leaves the scene.

Allegro marcato. (♩ = 88.)

Le thème de cette Marche que j'ai instrumenté et développé, est célèbre en Hongrie sous le nom de Rakoczy; il est très ancien et d'un auteur inconnu. C'est le chant de guerre des Hongrois. *Note de H. Berlioz.*
Das Thema dieses Marsches, welches ich instrumentirt und bearbeitet habe, ist in Ungarn unter dem Namen „Rakoczy-Marsch“ berühmt; es ist sehr alt und von einem unbekannten Verfasser. Es ist der Kriegesgesang der Magyaren.
The theme of this march, which I have set for orchestra and developed, is celebrated in Hungary and known by the name of the Rakoczy March; it is of ancient origin, and the composer is unknown. It is the Hungarian War-song.

⁵⁶ TOFF Nancy, *op. cit.*, p. 67.

Musical score for page 58, featuring a large ensemble of instruments and a percussion section. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The percussion section includes a Tambourine and Triangle (Tamb. e Triang.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*, *mf*). The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a new measure. The score is written for a large ensemble, with multiple staves for each instrument family.

[illegible]

Violin I: *pizz.* *sempre pizz.*

Violin II: *pizz.* *sempre pizz.*

Viola: *pizz.* *sempre pizz.*

Cello/Double Bass: *pizz.* *arco* *sempre pizz.* *arco*

BERLIOZ Hector, *La Damnation de Faust*, éd. par Charles Malherbe et Felix Weingartner, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901.

Fin de la marche.

70

Soutenez et enflez le dernier accord des instruments de cuivre. H. Berlioz.
Den letzten Akkord in den Blechinstrumenten aushalten und anschwellen lassen.
The last chord in the Brass to be sustained and swelled.

The musical score is written for a large orchestra. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and brass (trumpets, trombones, tubas). The second system continues the orchestration. The score is characterized by dense, rhythmic textures and complex harmonic structures. Dynamic markings such as *f* (forte) and *div.* (divisi) are present. The brass section is specifically instructed to sustain and swell the final chord, as indicated by the text above the score.

Dans la scène de l'Évocation, les trois flûtistes sont tous appelés à jouer du piccolo, ce qui est assez rare. Les trois jouent des parties distinctes et techniquement exigeantes. Berlioz confie la première partie de piccolo au premier flûtiste, chose inhabituelle puisqu'elle est généralement réservée au troisième.

BERLIOZ Hector, *La Damnation de Faust*, éd. par Charles Malherbe et Felix Weingartner, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901.

256

Scene XII.
Evocation. Beschwörung. Evocation.

Allegro moderato. (♩ = 104.) 90

Flauto piccolo I.

Flauto piccolo II.

Flauto piccolo III.

2 Ohoi.

2 Clarinetti in B (Sib).

Clarinetto basso in B (Sib).

I e II in F (Fa).

4 Corni.

III e IV in C (Ut).

4 Fagotti.

2 Trombe in D (Ré).

2 Cornetti in A (La).
(Cornets à pistons.)

Timpani in A (La).

Allegro moderato. (♩ = 104.)

Mephistopheles.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Allegro moderato. (♩ = 104.) 90

[illegible]

Ob.

Clar.

Cl. basso.

Cor.

Fag.

M.

J'ai be. soin de vous.
 Hel - fen sollt ihr mir.
 I re. quire your help.

Vcllo. e C.B.

arco

[91] Un poco più Allegro. ($\text{♩} = 114$)

Fl. picc. I.

Fl. picc. II.

Fl. picc. III.

Ob.

Viol. I div.

Viol. II div.

Cello/Double Bass

91 Un poco più Allegro. ($\text{♩} = 144$)

Fl. picc. I.
Fl. picc. II.
Fl. picc. III.
Ob.
Viol. I.

pp

Fl. picc. I.
Fl. picc. II.
Fl. picc. III.
Ob.
Clar.
Viol. I.

pp

arco
pizz.

This musical score page, numbered 261, contains two systems of music. The first system, spanning measures 1 to 4, features a piano part with a complex, rapid sixteenth-note melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The orchestra consists of strings and woodwinds. The woodwinds (flute, oboe, and clarinet) have melodic lines, while the strings provide a harmonic foundation. Dynamics include *poco f* and *p*. A red bracket on the right side of the first system highlights the piano part. The second system, spanning measures 5 to 8, continues the piano melody and includes a section marked *arco* for the strings. The woodwinds continue their melodic development. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Dans le *Menuet des Follets*, deux piccolos, une flûte et deux hautbois mènent la danse. Durant cette scène, Méphistophélès ordonne à son armée de feux follets d'ensorceler Marguerite.

BERLIOZ Hector, *La Damnation de Faust*, éd. par Charles Malherbe et Felix Weingartner, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901.

265

Menuet des Follets.
Tanz der Irrlichter. Dance of Sprites.

Moderato. (♩ = 88.)

Flauto piccolo I.
Flauto piccolo II.
Flauto.
2 Oboi.
2 Clarinetti in B (Sib).
Clarinetto basso in B (Sib).
I e II in F (Fa).
4 Corni.
III e IV in D (Re).
4 Fagotti.
2 Trombe in D (Re).
2 Cornetti in A (La).
(Cornets à pistons.)
Tromboni I e II.
Trombone III.
Timpani I in D (Re) A (La).
Timpani II in E (Mi) B (Si).
Triangolo.
Cinelli.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabasso.

Moderato. (♩ = 88.)

This musical score page contains measures 94 through 98. It features a piano part with multiple staves and an orchestral part with five staves. The piano part includes complex textures with sixteenth-note runs and chords, while the orchestra provides harmonic support with sustained chords and melodic lines. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes first and second endings. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Measures 94-98 are shown. The piano part includes complex textures with sixteenth-note runs and chords. The orchestra part includes sustained chords and melodic lines. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes first and second endings.

Fin du *Menuet des Follets*.

62

This musical score page contains measures 284 through 291. The top system features a grand staff with four staves: two treble staves and two bass staves. The first two staves contain complex melodic and harmonic lines with many beamed notes. The next two staves provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Below this is a system of six empty staves, likely for additional instruments or voices. The bottom system consists of four staves, including a grand staff with two treble and two bass staves, containing further musical notation for the piano and orchestra.

This musical score page contains measures 214 through 255. It is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper system, featuring a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The orchestral part is in the lower system, with staves for woodwinds, brass, and strings. The score includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *f* (forte). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page number 214 is in the top left, and 255 is in the top right.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Felix Mendelssohn inclut du piccolo dans très peu de ses œuvres et son utilisation de l'instrument est traditionnelle. Il n'écrit ni passages particulièrement techniques, ni interventions particulièrement aigües ou douces. Le piccolo n'est utilisé que dans quelques passages en tutti, à l'unisson ou à l'octave de la mélodie, afin d'apporter une couleur supplémentaire à la texture orchestrale.

Dans *Mer calme et heureux voyage*, par exemple, le piccolo se tait pendant une grande partie de l'œuvre. Il ne joue que dans des moments plus agités, dans les registres médium ou aigu. Aucun thème ne lui est confié.

MENDELSSOHN Felix, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Op. 27, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1834.

38

Picc.

Fl.

Hbt.

Clar.

Bas.

Cbs

Cors

Trp.

Timb.

Vln.

Alt.

Vlc.

Cb.

Handwritten musical score on page 35, featuring multiple staves with musical notation. The score includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is written in a historical style, with some staves showing clefs and key signatures. The page is numbered 35 in the top right corner. The score is organized into systems, with some staves having multiple measures. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as "cresc." and "p". The score is written in a historical style, with some staves showing clefs and key signatures. The page is numbered 35 in the top right corner. The score is organized into systems, with some staves having multiple measures. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as "cresc." and "p".

Robert Schumann (1810-1856)

Schumann utilise également le piccolo de façon limitée, bien que de façon un peu plus imaginative que Mendelssohn. Dans son oratorio *Le Paradis et la Péri*, il fait appel à un piccolo en plus des deux flûtes. Il joue très peu et double généralement les violons à l'octave.

Dans le *Konzertstück* pour quatre cors et orchestre, le piccolo est principalement utilisé dans les passages en *tutti*, pour compléter un accord de flûte ou pour doubler la mélodie. Il est également employé de façon originale pour doubler la mélodie du violon à l'octave tandis que la flûte joue un contrechant.

SCHUMANN Robert, *Das Paradies und die Peri*, Op. 50, éd. par Clara Schumann, Leipzig, Breitkopf un Härtel, 1883.

21

N° 6.

R. S. 79.

The musical score on page 25 consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and multiple instrumental staves. The vocal line has the lyrics "Göt - ter - säulen und Pa - go - den?". The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The bottom system continues the instrumental and vocal parts, with the vocal line repeating the lyrics "Göt - ter - säulen und Pa - go - den?".

R. S. 79.

This page of musical notation is for a large ensemble, likely a symphony or chamber orchestra. It consists of 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The notation includes many rests, indicating that not all instruments play in every measure. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century classical music.

R. S. 79.

Franz Liszt (1811-1886)

Liszt, contemporain de Berlioz, utilise le piccolo de manière moins variée que ce dernier, principalement pour doubler la flûte ou comme extension de celle-ci. Dans *Les préludes*, par exemple, Liszt exploite rarement le registre aigu et perçant du piccolo, ce dernier doublant le plus souvent la flûte à l'unisson. L'instrument sert également à prolonger la tessiture de la flûte vers l'aigu, prenant le relais lorsque les notes deviennent trop hautes pour cette dernière, conformément aux recommandations formulées par Berlioz⁵⁷. Nous observons d'ailleurs un exemple du procédé de « déplacement d'octave ». Le piccolo est également utilisé juste avant un climax. Il joue un trille pendant plusieurs mesures afin d'intensifier le crescendo.

⁵⁷ BERLIOZ Hector, *op. cit.*, p. 165.

LIZST Franz, *Les préludes*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1889.

Illustration du déplacement d'octave.

296

Picc.

Fl.

Hbt.

Clar.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Tuba

Timb.

Harpe

Vln.

Alt.

Vlc.

Cb.

crescendo

f

ff

uniss.

arco

V. A. 317.

LIZST Franz, *Les préludes*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1889.

Trille vers le climax.

337

Piccolo.

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

cresc. molto

rinforz. molto

molto crescendo

rinforz. molto

divisi.

molto crescendo

divisi.

V. A. 517.

L'Espresso
 Op. 24, No. 1
 Giuseppe Verdi
 Voice and Piano
 10

Richard Wagner (1813-1883)

Richard Wagner intègre relativement peu de piccolo dans ses œuvres et ne lui confie pas de véritables soli expressifs comme il le fait pour la clarinette basse ou le cor anglais (d'autres instruments auxiliaires). Toutefois, lorsqu'il y recourt, son utilisation est particulièrement efficace et évocatrice.

Dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, le piccolo participe à la tempête. Il joue assez peu, toujours dans le registre médium ou aigu, principalement en *ff*.

WAGNER Richard, *Der Fliegende Holländer*, éd. par Felix Weingartner, Berlin, Adolph Fürstner, n.d.

Ouverture.

Richard Wagner
Der Fliegende Holländer
(The Flying Dutchman)
OUVERTURE.

Allegro con brio. $\text{♩} = 72$.

The musical score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flauti I. II., Oboi I. II., Clarinetti I. II. in B (sbb.), Corno inglese., Corni I. II. in F (Fa.), Corni III. IV. in D (Ré.), Fagotti I. II., Trombe I. II. in F (Fa.), Tromboni I. II. III., Tuba., Timpani in Du.A (Ré La.), Arpa., Violini., Viola., Violoncello., and Contrabbasso. The score is in 4/4 time and features various dynamics and markings such as 'molto marcato', 'sempre più f', 'molto cresc.', and 'cresc.'.

Wagner — Der Fliegende Holländer

This page of the musical score for Wagner's *Der Fliegende Holländer* features a variety of instruments. The woodwinds, including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon, play sustained notes with a *ff* (fortissimo) dynamic. The brass section, consisting of Horns I & II, Horns III & IV, Trombones I, II, and III, Tuba, and Timpani, provides a rhythmic and harmonic foundation. The strings, including Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass, play a dense, rhythmic pattern. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *f*, as well as the instruction *molto marcato* for the tuba and timpani.

Woodwinds:

- Picc.
- Fl.
- Ob.
- Clar.
- Bass.

Brass:

- Corni I II.
- Corni III IV.
- Fag.
- Tromba I II.
- Tromboni.
- Tuba.
- Timp.

Strings:

- Vi.
- Viola.
- Vcl.
- Cb.

Dynamic Markings:

- ff* (fortissimo)
- f* (forte)
- molto marcato*

Wagner — Der Fliegende Holländer

This musical score page for Wagner's *Der Fliegende Holländer* features a complex orchestral arrangement. The top system consists of ten staves, including woodwinds, brass, and strings, with dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The bottom system contains four staves, likely for the piano and cello/contrabass, showing dense, rhythmic patterns. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings, indicating a powerful and dramatic musical passage.

WAGNER Richard, *Der Fliegende Holländer*, Berlin, Adolph Fürstner, n.d.

Ouverture : partie de piccolo.

Richard Wagner
Der Fliegende Holländer
(The Flying Dutchman)

Piccolo.

Allegro con brio. $\text{♩} = 72$.

ff *ff* *f* *fff*

Andante. ritard. a tempo ritard.

a tempo animando un poco *B* *7* *2* Tempo I. *1* *2* *14*

acceler. *Viol. p* *accelerando*

per cresc. *ff* *p cresc.* *ff* *p cresc.*

C *ff* molto animato

ff *ff* *ff* *D*

E *26* *18* *ff* *ff*

F *3* *12* *p più f* *f*

Dans le troisième acte de la *Walkyrie* (1896), deux piccolos jouent, le plus souvent pendant les *tutti*. Les registres les plus utilisés sont le médium et l'aigu. Dans *l'Enchantement du feu*, Wagner fait dialoguer deux piccolos pour suggérer les étincelles jaillissant du brasier magique, effet renforcé notamment par le glockenspiel.

WAGNER Richard, *Die Walküre*, éd. par Felix Mottl, Leipzig, C.F. Peters, 1910.

This image shows a page from the musical score for Richard Wagner's *Die Walküre*, Act 3. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts visible from top to bottom are:

- Kl. Fl. I. II.** (Piccolo Flutes): The first staff shows a melodic line with dynamics like *sfacc.*, *poco*, *a*, *poco*, and *cresc.*
- Gr. Fl. I. II.** (Great Flutes): The second staff continues the melodic line.
- Hob. I. II.** (Horn): The third staff shows a melodic line.
- Engl. H.** (English Horn): The fourth staff shows a melodic line.
- III. in D.** (Clarinet in D): The fifth staff shows a melodic line.
- Klar. I. II. in A.** (Clarinet in A): The sixth staff shows a melodic line.
- Basskl. in A.** (Bass Clarinet in A): The seventh staff shows a melodic line.
- 4 Hörn in E.** (Four Horns in E): The eighth staff shows a melodic line.
- Glocksp.** (Glockenspiel): The ninth staff shows a melodic line.
- Harfe I. II. III.** (Harp): The tenth staff shows a melodic line.
- Harfe IV. V. VI.** (Harp): The eleventh staff shows a melodic line.
- Viol. I.** (Violin I): The twelfth staff shows a melodic line.
- Viol. II.** (Violin II): The thirteenth staff shows a melodic line.
- Br.** (Bass): The fourteenth staff shows a melodic line.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *poco*, *a*, *cresc.*, *sfacc.*, and *pizz.* (pizzicato).

Johannes Brahms (1833-1897)

Dans les œuvres de Brahms, le piccolo est employé de façon limitée et souvent joué par le second flûtiste. La *Symphonie n° 4* est la seule à demander un piccolo. Celui-ci n'est utilisé que dans le troisième mouvement où il joue la mélodie avec d'autres instruments.

BRAHMS Johannes, *Symphonie No.4*, Op. 98, éd. par Hans Gál, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1926.

Troisième mouvement.

Allegro giocoso

The musical score is for the third movement of Johannes Brahms' Symphony No. 4, Op. 98. It is in 4/4 time and marked 'Allegro giocoso'. The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes a piccolo (played by the second flutist), flute, oboe, clarinet in C, bassoon, and contrabassoon. The brass section includes four horns (two in F and two in C), two trumpets in C, and timpani in F, G, and C. The percussion section includes a triangle. The string section includes first and second violins, violas, violoncello, and double bass. The score features a complex, rhythmic melody in the woodwinds and strings, with a prominent role for the piccolo in the woodwind section.

Große Flöte
Kleine Flöte
2 Oboen
2 Klarinetten in C
2 Fagotte
Kontrafagott
in F
4 Hörner
in C
2 Trompeten in C
Pauken in F G C
Triangel
1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Allegro giocoso

J. B. 4

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)

La *Symphonie n° 4* (1887) de Tchaïkovski occupe une place importante dans l'histoire du piccolo orchestral. C'est la première fois que Tchaïkovski utilise l'instrument comme soliste à part entière, plutôt que comme simple renfort de couleur ou d'extension de tessiture et le solo du troisième mouvement est souvent considéré comme le premier véritable solo de piccolo du répertoire symphonique⁵⁸. L'instrument entre, après deux mouvements de silence, sur un *la*₆⁵⁹. Dans le passage suivant, le solo, couvre près de deux octaves et est d'une grande exigence technique : double coup de langue rapide, rythme précis, notes parfois très aigües, le tout à un tempo de 144 à la noire. Le piccolo intervient également dans le quatrième mouvement, lors de passages aigus et rapides mais principalement pour doubler la mélodie.

Il est intéressant de noter que Tchaïkovski jouait lui-même de la flûte⁶⁰. Il se serait formé auprès du flûtiste italien Cesare Ciardi⁶¹.

TCHAIKOVSKI Piotr Ilitch, *Symphonie No.4, Op. 36*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1946.

Troisième mouvement.

162

Kl. Fl.

1.

Fl.

2.

Ob. 1, 2.

Klar. 1, 2 in A.

Fag. 1, 2.

ff

a2

ff

⁵⁸ FLETCHER Allison Marie Flores, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁹ Rappel : la notation utilisée dans ce travail indique la hauteur réelle (le son perçu) et non la hauteur écrite sur la partition (dans le cas d'un instrument transpositeur).

⁶⁰ WILEY Roland John, *Tchaikovsky, Pyotr Il'yich*, s. l., Oxford University Press.

⁶¹ DOMBOURIAN-EBY Zartouhi, *op. cit.*, p. 158.

194

Kl.Fl.

1.

Fl.

2.

Ob. 1.2

Klar.

1.2 in A

Fag. 1

1.2 in F

Hrn.

3.4 in F

Trp. 1.2

in F

A. T.

Pos.

B.

Pk.

201

Kl.Fl.

1.

Fl.

2.

Ob. 1.2

Klar.

1.2 in A

Fag. 1

1.2 in F

Hrn.

3.4 in F

Trp. 1.2

in F

A. T.

Pos.

B.

Pk.

G

G

IV. Finale

Allegro con fuoco

Kleine Flöte

1. Flöten

2. Flöten

Oboen 1.2

Klarinetten 1.2 in B

Fagotte 1.2

1.2. in F Hörner

3.4. in F

Trompeten 1.2 in F

Alt, Tenor Posaunen

Baß

Baßtuba

Pauken in F, C, G

Triangel

Becken u. Or. Trommel

Allegro con fuoco

Violine 1

Violine 2

Viola

Violoncello

Kontrabaß

Allegro con fuoco

Antonín Dvořák (1841- 1904)

Sept des neuf symphonies de Dvořák incluent du piccolo. Celui-ci ne joue généralement que dans un seul mouvement et pendant quelques mesures seulement. Dans la *Symphonie n° 1*, son rôle se limite à doubler les bois dans le registre médium ou aigu, en *f* ou *ff*. La *Symphonie n° 2* le convoque au troisième mouvement pendant quelques mesures, à l'unisson de la première flûte. Dans le mouvement suivant, il double la seconde flûte à l'octave avant de jouer de longues notes dans l'extrême aigu. Les *Symphonies n° 3* et *n° 4* l'emploient aussi à des fins de doublage tandis que la *Symphonie n° 5* ne recourt pas à l'instrument.

La *Symphonie n° 6* lui réserve un court solo au troisième mouvement, dans un registre piano, avant que le motif ne soit répété. Dans la *Symphonie n° 7*, il n'intervient que pendant trois mesures, prenant le relais de la flûte au moment où la mélodie s'élève au-delà de sa tessiture. La *Symphonie n° 9* lui confie quatre mesures du premier mouvement : le thème principal, dans un registre médium, *piano*.

Quatrième mouvement.

185

IV

FINALE

Allegro animato

Flauto piccolo

I.

Flauti

II.

Oboi I. II.

Clarineti I. II. B

Fagotti I. II.

Corni I. II. C

Trombe I. II. C

I. alto

Tromboni II. tenore

III. basso

Timpani C, [H], G

Allegro animato

I.

Violini

II.

Viole

Violoncelli

Contrabassi

H 3225

614

A

Fl. piccolo. *ff*

I. *ff*

Fl. II. *ff*

Ob. I. II. *ff*

Cl. I. II. B *ff*

Fag. I. II. *ff*

I. II. F *f*

Cor. *f*

III. IV. B *f*

Trbn I. II. Es *f*

I. *f*

Trbn II. *f*

III. *f*

p. D, B, A *ff*

I. *ff*

Viol. *ff*

II. *ff*

Vle *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

H 2742

Troisième mouvement.

218

Fl. picc.

I. Fl.

II. Fl.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

Fag. I. II.

I. II. F. Cor.

III. IV. B.

Trbe I. II. Es

I. Trbni

II. Trbni

III. Trbni

Timp. D, B, A

I. Viol.

II. Viol.

Vle

Vlc.

Cb.

fpp

f

fpp

p

p

fz

fz

fz

fz

45

Fl. picc.

I.
Fl.
II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

Fag. I. II.

I. II. F
Cor.
III. IV. B.

Trbe I. II. E $\flat$

I.
Trbni II.
III.

Timp. D, B, A

I.
Viol.
II.

Vle.

Vlc.

Cb.

Premier mouvement.

34

Fl. picc. *p* 200 *muta in Fl. grande*

Ob. I. II. *p*

Cl. I. II. A *pp*

Fag. I. II. *pp*

I. II. E
Cor. *pp*

III. IV. C *pp*

Trbe I. II. C *pp* *Sole a 2*

I. II. *pp*

Trbni *pp*

III. *pp*

Timp. A, E, H *pp*

I. *pp*

Viol. *pp*

II. *pp*

Vle *pp*

Vel. *pp* *pizz.*

Cb. *pp* *pizz.*

H 1115

Nikolaï Rimski-Korsakov (1844-1908)

Dans le *Capriccio espagnol* (1887), le piccolo est particulièrement présent, dans le registre médium ou aigu. Il double fréquemment la mélodie à l'octave ou à l'unisson et joue de nombreuses notes rapides et des trilles.

Dans *Schéhérazade* (1888), Rimski-Korsakov emploie le piccolo de plusieurs façons. Dans le premier mouvement, les flûtes jouent un motif évoquant la mer et le bateau de Sindbad. Lorsque le motif s'élève au-delà de leur tessiture confortable, le piccolo prend le relais (tandis que la flûte continue de jouer à l'octave inférieure). Pendant le reste du premier mouvement et pendant le second, il double principalement la flûte à l'octave. À la fin du second mouvement, il joue un trille de plusieurs mesures, *forte*, sur le tutti orchestral. Il est également le seul à avoir des appoggiatures sur la dernière note. Dans le troisième mouvement, le piccolo complète l'arpège de la flûte dans une nuance *pp*. Le quatrième mouvement confie à la petite flûte certains passages extrêmement exigeants.

RIMSKI-KORSAKOV Nikolaï, *Schéhérazade*, Op. 35, éd. par Irina Iordan, Moscou, Mugziz, 1956.

Quatrième mouvement.

The image displays a page from a musical score for the fourth movement of Rimski-Korsakov's *Schéhérazade*. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Piccolo (Pico.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Cr. I, II), and Trumpet (Trgl.). The bottom system includes staves for the String section (Archi). The Piccolo part is particularly prominent, featuring rapid sixteenth-note passages and trills, often doubling the Flute at the octave. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. The string section provides a rhythmic accompaniment with pizzicato and marcato markings.

Woodwind section (Plec., Fl., Ob., Cl., Fg.) and string section (Cr., Trb., Trbn., Tb., Tp., Trgl., Tno., P.) musical score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Woodwind parts (Plec., Fl., Ob., Cl., Fg.) feature rapid sixteenth-note passages in measures 488 and 489, marked *a2* and *simile*. The Flute and Clarinet parts also include *simile* markings in measure 489. The Bassoon part has an *a2* marking in measure 488.

Brass parts (Cr., Trb., Trbn., Tb., Tp.) are mostly silent, with some notes in measures 489 and 490. The Trombone part has a *mf* marking in measure 489.

String parts (Trgl., Tno., P.) include a *mf* marking in measure 489. The Violin part has a *mf* marking in measure 489.

The string section (Archi) includes a *arco* marking in measure 489 and a *pizz.* marking in measure 490. The Violin part has a *f* marking in measure 489 and a *mf* marking in measure 490. The Viola part has a *f* marking in measure 489 and a *mf* marking in measure 490. The Cello part has a *f* marking in measure 489 and a *mf* marking in measure 490. The Double Bass part has a *f* marking in measure 489 and a *mf* marking in measure 490.

Measure numbers 488, 489, and 490 are indicated at the bottom of the page.

This page of a musical score is divided into four systems of staves. The instruments are listed on the left of each system.

- System 1:** Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Fagotto). The Picc. and Fl. parts feature rapid sixteenth-note passages, with the Fl. marked *a2*. The Ob. and Cl. parts have longer notes with slurs, and the Fg. part has a lower, more rhythmic line.
- System 2:** Cr. (Corni), Trb. (Trombe), Trbn. e Tb. (Tromboni e Tubi). These staves are mostly empty, indicating rests for the brass instruments.
- System 3:** Tp. (Tromba), Trgl. (Tromba), Tuo. (Tubo), P. (Percussion). The Trgl. part has some rhythmic markings, while the others are mostly empty.
- System 4:** Archi (Arch). This system contains the string parts, which are marked with *f* (forte) and *arco* (arco). There are also markings for *pizz.* (pizzicato) and *[mf]* (mezzo-forte).

The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The page number 92 is centered at the bottom.

Le traité d'orchestration de Rimski-Korsakov, rédigé près de vingt ans après la composition de *Schéhérazade*, reflète assez fidèlement ses propres pratiques compositionnelles. Il y considère le piccolo comme un instrument « très coloré mais non expressif » dont le rôle principal est d'étendre la tessiture de la flûte. Il lui reconnaît une extraordinaire puissance dans le registre aigu mais qualifie son son de sifflant et perçant⁶².

⁶² RIMSKI-KORSAKOV Nikolaï, *Principles of orchestration: with musical examples drawn from his own works*, New York, Dover Publications, 1964, p. 20.

Gustav Mahler (1860-1911)

Le goût de Mahler pour les effectifs orchestraux de grande envergure va de pair avec l'émancipation du piccolo. En effet, ils lui donnent toute la latitude pour répartir les lignes et les motifs musicaux entre différents instruments ou combinaisons d'instruments. Mahler emploie au moins deux piccolos dans toutes ses symphonies, à l'exception de la *Neuvième*.

Dans la *Première symphonie*, l'écriture témoigne d'exigences techniques renouvelées. L'instrument doit parfois jouer dans l'extrême aigu et dans toutes les nuances possibles.

La *Deuxième symphonie* « Résurrection » (1894) fait appel à quatre flûtistes qui alternent entre la flûte et le piccolo. La majeure partie de l'œuvre n'emploie qu'un ou deux piccolos, jouant généralement à l'unisson. Mahler ne les utilise pas uniquement dans les passages *forte* mais leur donne également des solos doux et expressifs, comme celui du quatrième mouvement. Le premier piccolo joue *pp* dans le registre medium pendant que l'alto chante à propos d'un « ange ». Après deux mesures, le deuxième piccolo rejoint le premier, une tierce plus bas. Dans le cinquième mouvement, les quatre piccolos jouent en même temps, deux par deux. Le premier et le deuxième piccolo, quand ils jouent, sont à l'unisson des deux autres. Plus loin dans le cinquième mouvement, le piccolo entre sur la didascalie « wie eine Vogelstimme », que l'on peut traduire par « comme le chant d'un oiseau ». La première flûte et le premier piccolo entament alors un dialogue virtuose ponctué de trilles et d'appogiatures.

Quatrième mouvement.

95

Cinquième mouvement.

154

Rit. Molto riten. 14 Maestoso. Sehr zurückhaltend

(1. & 2. Fl.)
3. & 4. Flöten
1. & 2. Picc.
1. & 2. Ob.
1. in B
Clar.
1. & 2. in Es
Basscl. in B
1. & 2.
Fag.
3.
Contrabaß.
2. & 4.
Horn
in E
5.
1. & 2.
Trump.
in F
3. & 4.
Trump.
in F
5. & 6.
1. & 2.
Pos.
3. & 4.
Tuba.
Gr. Tr.
Kl. Tr.
Tum-tam
(hoch.)
Tum-tam
(tief.)
1.
Pauke.
2.
Harfen
1. Viol.
2. Viol.
Viola
Cello
Bass.

1. & 2. Clar.
pppp verklingend
Maestoso. Sehr zurückhaltend.
Rit. Molto riten.
deutlich
ppp
Bach G. G. nach J.
sempre più.
Maestoso. Sehr zurückhaltend.

a) sehr langsam und stetig bis zur höchsten Kraft anschwellend.

Allegro energico. **Sehr scharf rhythmisiert.**
Nicht zu schnell.

(1.2. Fl.)
3.4. Flauto

1.2. Picc.

1.2.
Ob.

3.4.

1.2. & in B.
Clar.

1.2. in Es

1.2.
Fag.

3.

Contrab.

1.3.5.7.9.
Horn
in E

2.4.6.8.10.

Allegro energico. **Sehr scharf rhythmisiert.**
zu 2. Nicht zu schnell.

1.2.
Trup.
in E

3.4.
Trup.
in F

5.6.

1.2.
Pos.

3.4.

Tuba

Becken
mit Peitschenklängen

1.
Pauken

2.

1. Viol.

2. Viol.

Viola.

Cello

Bass

Allegro energico. **Sehr scharf rhythmisiert.**
Nicht zu schnell.

1. 2. Fl.
3. 4. Picc.

1. 2. Picc.

1. 2.

Ob.

3. 4.

1. 2. 3. in B

Clar.

1. 2. in Es

1. 2. 3. Fag.

Contrafag.

1. 2. 7. 9.
Horn
in F

3. 4.
Horn
in F

5. 6. 8. 10.

1. 2.
Trump.
in E

3. 4.

Trump.
in E

5. 6.

1. 2.
Pos.

3. 4.

Tuba.

Becken.

5.
Pauke

2.

1. Viol.

2. Viol.

Viola.

Cello.

Bass.

schönen grossen Flöte.

schönen grossen Flöte.

mit Tromm.

Es nach G. C. nach A.

C nach D.

MAHLER Gustav, *Symphonie No. 2*, GMW 30, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1897.

Cinquième mouvement.

30 Quasi Allegro.

Viel näher und stärker. *schnell und schmetternd* *nicht ritenu* *lang*

1. Trmp. in F.
2. Trmp. in F.
3. Trmp. in F.
4. Trmp. in F.
Pauke.
In weiter Entfernung.

1. Fl.
1. Picc.

Langsam. nicht schlingend
pp
(wie eine Vogelstimme)

leicht und duffig gespielt

Zur Verdeutlichung des orchestralen Apparates ist darauf hingewiesen, dass diese Trompeten, falls es nötig ist, von dem im Orchester wirkenden Musikern (A. 4. & 5. Trompete) abgezogen werden können, und haben dasselbe Zeit ganz ihre Plätze zu wechseln.

186

Schnell und schmetternd *näher* *sich verlierend*

1. Trmp. in F.
2. Trmp. in F.
Hörn. in F.
Pauke.
In weiter Entfernung.

1. Fl.
1. Picc.
Im Orchester.

Sehr langsam. sehr entfernt. *Langsam.* *sich verlierend*

ohne Nachschlag. nicht trillern. *Schnell.*

Immer fern und fern *lang und verklingend.*

1. Trmp. in F.
2. Trmp. in F.
3. Trmp. in F.
4. Trmp. in F.
Hörn. in F.
Pauke.
In weiter Entfernung.

1. Fl.
1. Picc.
Im Orchester.

stehen wieder ihren Platz im Orchester ein; doch mit Bedacht darauf, nicht durch Geräusch des "copella" Orchesters zu stören.

(Anmerkung: Die Striche | bedeuten die Stelle, wo die verschiedenen Instrumente im Rhythmus zusammenfallen sollen.)

Dans les œuvres de Mahler autres que ses symphonies, le compositeur fait aussi appel au piccolo. Dans *Le chant de la Terre*, suite de six lieder, il utilise l'instrument de diverses façons. Le piccolo joue des solos comme des passages en tutti et il est parfois utilisé pour « orner » et « compléter » la ligne de flûte.

MAHLER Gustav, *Le chant de la Terre*, GMW 49, Vienna, Universal Edition, 1912.

Premier lieder.

The image displays a page from a musical score, specifically the orchestration for the first lieder of 'Le chant de la Terre' by Gustav Mahler. The score is written for a large orchestra, with woodwind and string parts visible. The tempo is marked 'Tempo I. subito.' at the beginning of the section. The woodwind parts include Piccolo (Fl.), Flutes (1, 2, 3), Oboes (1, 2), Clarinets in E-flat (1, 2), Bass Clarinet in B-flat, Bassoons (1, 2, 3), Horns (1, 3, 4), Trumpets (1, 2), Trombones (1, 2, 3), Glockenspiel, and Harp. The string parts include Violins (1, 2), Viola, Cello, and Double Bass. The score features various musical notations, including dynamics (ff, pp, sf), articulation (acc, stacc), and performance instructions (e.g., '3 fach gest.', 'ohne Dämpf.', 'Tod.'). The page is numbered 12 at the top left and 13 at the bottom right.

[illegible]

Richard Strauss (1864-1949)

Richard Strauss écrit relativement peu de solos pour le piccolo, mais ces derniers présentent une indépendance assez rare. Il emploie au moins un piccolo dans presque tous ses poèmes symphoniques (*Till l'Espiègle*, *Macbeth*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Don Quichotte*, *Don Juan*, *Une vie de héros*...).

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, il prévoit quatre flûtistes, dont l'un joue uniquement du piccolo et un autre alterne entre la troisième flûte et le piccolo. Bien que les piccolos jouent souvent à l'octave des flûtes, ils reçoivent fréquemment des lignes indépendantes. Au numéro 18, par exemple, ils jouent des notes répétées pour renforcer l'harmonie. Dans les dernières mesures de l'œuvre, les piccolos participent également à l'harmonie en jouant de longs accords pianissimo dans le registre aigu.

STRAUSS Richard, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Op. 30, Munich, Joseph Aibl, 1896.

The musical score is for the final measures of Richard Strauss's 'Also sprach Zarathustra', Op. 30. It is a symphony orchestra score with parts for woodwinds, strings, and harp. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked 'langsam' (slow) and 'noch langsamer' (even slower). The score features various dynamics including 'pp', 'p', 'dim.', 'molto dim.', 'ppp', and 'pppp'. The woodwinds (flutes, oboes, clarinets) play sustained notes, while the strings play a rhythmic pattern. The harp plays a sustained chord. The score ends with 'Ende.'

Strauss fait également appel au piccolo dans le poème symphonique *Une Symphonie alpestre*. L'œuvre se compose de courtes pièces, chacune comportant un sous-titre descriptif, jouées d'une seule traite. L'orchestration est particulièrement riche, même par rapport aux autres œuvres symphoniques de Strauss. Il emploie notamment une machine à vent, un heckelphone (instrument à anche double et perce conique) ou encore une fanfare séparée de l'orchestre. Le compositeur prévoit quatre flûtistes, dont le troisième et le quatrième jouent également du piccolo.

Les rôles du piccolo sont assez variés. Il double parfois les flûtes, comme dans la partie « Lever du soleil » ou dans « Visions », mais gagne à bien d'autres moments une réelle indépendance. Dans « À la cascade » et « Apparition », par exemple, deux piccolos dialoguent avec deux flûtes. Dans la partie « Sur le pâturage », il a aussi une partie autonome, avec des croches ornées d'appoggiatures. Dans « Élégie » ou dans « L'orage et tempête, descente », il joue des notes très rapides avec des ornements.

STRAUSS Richard, *Une Symphonie alpestre*, Op. 64, Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1915.

À la cascade.

42 Erscheinung.

2 kl. Fl. *mf*

2 gr. Fl. *mf*

2 Hob. *p*

Engl. H. *pp*

Es-Clar. *mf*

2 B-Clar. *mf*

C-Clar. *mf*

I. Fag. *p*

I. Horn. (F) *fp*

(B) I. *pp*

3 Trpt. (C) III. *pp*

IV. *pp*

Becken. *pp*

Triangel. *pp*

Glockensp. *pp*

I. Harfe. *dim.*

II. Harfe. *dim.*

Celesta. *dim.*

(1. Pult) *dim.*

I. Viol. *dim.*

(2. Pult) *dim.*

(Die übrigen) *dim.*

(1. Pult) *dim.*

II. Viol. *dim.*

(Die übrigen) *dim.*

Br. (in 2 Hälften) *dim.*

Violonc. *dim.*

glissando

Solo

(Die übrigen)

trageolet

Eine Alpensinfonie

Sur le pâturage.

Auf der Alm.
Mäßig schnell (alla breve). (51) (gemächlich)

KL. Fl. *pp*

I. II. *p*

3 gr. Fl. *pp*

III. *pp*

2 Hob. (Flatterzunge) *ffp*

Engl. H. *f*

Heckelph. (Flatterzunge) *p*

Es-Clar. *pp*

2 B-Clar. *f*

3 Fag. (unisono) *a 3*

4 Hörner. (Es) (in Es) *pp*

Herdengeläute. (leise, wie von Ferne) (verschwindend)

I. Viol. (in 2 Hälften) *pp*

II. Viol. (in 2 Hälften) *pp*

Br. (in 2 Hälften) *pp*

(Solo) *p*

Violone. (1. Hälfte) (Die übrigen) (2. Hälfte) (mit Dämpfer) *pp*

1 Solo C. B. (Solo) *p*

Eine Alpensinfonie

STRAUSS Richard, *Une Symphonie alpestre*, Op. 64, Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1915.

Vision.

94 95

2 kl. Fl. *ff*

2 gr. Fl. *ff*

I. D. *ff*

3 Hob. II. D. *ff*

III. *ff*

Heckelph. *ff*

Es-Clar. D. *ff*

2 B-Clar. *ff*

C-Clar. D. *ff*

4 Fag. *ff*

Contrafag. (IV. Fagott muta in Contrafagott.) *ff*

I. III. *ff*

4 Hörner. (F) II. IV. *ff*

2 Tenortuben. (B) *ff*

4 Trpt. (C) *ff*

2 Pos. I. II. *ff*

2 Baßtuben. *ff*

Becken. *ff*

Gr. Trom. *ff*

Orgel. *ff*

I. Viol. *ff* (Doppelgriff)

II. Viol. *ff* (Doppelgriff)

Br. *ff*

Violone. *ff*

C.-B. *ff*

5 Eine Alpensinfonie

Élégie.

Eine Alpensinfonie 107

L'apport des études quantitatives

Aux approches historiques et aux traités d'orchestration s'ajoute, depuis une quinzaine d'années, un ensemble de travaux empiriques qui abordent l'instrumentation par l'analyse statistique de larges corpus. Ces études ne procèdent pas par l'examen rapproché d'une œuvre, mais pas l'échantillonnage de sonorités prélevées dans de nombreuses partitions. Bien qu'elles relèvent d'une démarche étrangère à celle développée dans ce travail, leurs résultats éclairent la place du piccolo dans la tradition orchestrale.

Johnson a examiné les combinaisons instrumentales présentes dans la musique orchestrale de la période romantique en échantillonnant les sonorités prélevées dans cinquante partitions. Il propose un modèle en trois groupes fonctionnels, qu'il nomme *Standard*, *Power* et *Color*. Le groupe *Standard* rassemble le noyau de l'orchestre (cordes, clarinette, flûte, basson et hautbois) ; le groupe *Power* réunit les instruments associés aux fortes intensités et aux climax : le groupe *Color* regroupe des instrument plus rares et plus doux, employés avec parcimonie. Johnson ne range pas le piccolo dans la même catégorie que la flûte, mais dans le groupe Power, avec les cuivres et les timbales⁶³.

Inspirés par les travaux de Johnson, Chon, De Vlieger et Huron interrogent l'évolution historique de l'orchestration entre 1701 et 2000. À cette fin, ils découpent ces trois siècles en six périodes de cinquante ans et échantillonnent trente œuvres par période, de manière à suivre les transformations d'une tranche chronologique à une autre. Ils distinguent en outre deux mesures qu'ils suivent séparément à travers le temps : la présence d'un instrument (figure-t-il dans l'effectif d'une œuvre) et son usage (à quelle fréquence sonne-t-il effectivement au sein de la pièce). C'est seulement dans un second temps, et sur ce corpus élargi, qu'ils reprennent l'analyse par regroupement dont Johnson avait tiré son modèle⁶⁴. Leur modèle propose un premier groupe, qui contient tous les instruments à cordes, les cuivres (sauf le cor), la harpe et les timbales. Vient ensuite un groupe de quatre instruments à vent offrant une tessiture étendue ainsi qu'une palette de timbre variée. Il est composé de la clarinette basse, du contrebasson, du cor anglais et de la flûte alto. Enfin, le troisième groupe contient la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson et le cor. Ils appellent le premier groupe le *Core*, le second *Extended Woodwind* et le dernier *Standard Woodwind*. Pour une raison que les auteurs ignorent, le piccolo n'est rattaché à aucun groupe, et en forme un quatrième à lui tout seul. Ils prennent donc la liberté de le réintégrer à l'ensemble des *Extended Woodwind*⁶⁵.

D'une étude à l'autre, et malgré des méthodes voisines, les résultats divergent. Instrument de puissance pour Johnson, il relève de l'extension de couleur et de tessiture pour Chon, De Vlieger et

⁶³ JOHNSON Randolph, *op. cit.*, vol. 6, pp. 5-6.

⁶⁴ CHON Song Hui et al., *op. cit.*, vol. 12, p. 186.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 189-190.

Huron. Le fait même que ces derniers l'aient vu former une catégorie à part révèle la difficulté de ranger le piccolo dans une case.

Typologie des usages orchestraux du piccolo

La typologie proposée ci-dessous repose sur le panorama des rôles et des usages du piccolo dans le répertoire symphonique élaboré dans la section précédente. C'est l'observation de partitions du répertoire symphonique qui en constitue le point de départ : ce sont les usages effectivement constatés dans les œuvres qui ont permis de dégager les catégories.

Les traités d'instrumentation et d'orchestration et la littérature concernant le piccolo ont également été mobilisés, mais à titre d'appui. Ils énoncent ce que les théoriciens attendent du piccolo, lui prêtent un caractère et lui assignent des fonctions. Ils ne rendent toutefois pas compte de tous les usages relevés dans les partitions.

Le classement retenu mêle deux principes que nous n'avons pas cherché à dissocier. Certaines catégories décrivent une fonction orchestrale, c'est-à-dire ce que le piccolo fait dans le tissu instrumental (prolonger la flûte dans l'aigu, jouer en soliste, doubler une mélodie, participer à l'harmonie). D'autres décrivent un caractère ou un registre expressif, c'est-à-dire ce que le piccolo évoque (la marche militaire, la tempête, le surnaturel, le pastoral). Un même passage peut relever à la fois d'une fonction et d'un caractère. Les catégories qui suivent ne sont donc pas étanches. Elles se chevauchent et se combinent fréquemment : un solo peut être ornemental, une marche peut relever à la fois de l'usage militaire et du renforcement mélodique... Cette typologie ne cherche pas à enfermer chaque intervention du piccolo dans une rubrique unique, mais à fournir un répertoire de fonctions et de caractères suffisamment souple pour ensuite décrire l'écriture ravélienne et en mesurer la singularité.

Usage militaire ou de marche

Le piccolo est historiquement et symboliquement lié à la musique militaire. Cet usage dérive de sa filiation avec le fifre. Selon François-Auguste Gevaert, le rôle martial de ce dernier a eu une influence sur la perception et l'usage du piccolo dans l'orchestre : « L'habitude séculaire de régler le pas des soldats sur le son des fifres et des tambours a communiqué à cette catégorie d'instruments une physionomie toute martiale, empreinte tour à tour de brutalité, d'entrain, de verve soldatesque⁶⁶ ». Le passage le plus célèbre de cet héritage est sans doute celui du dernier mouvement de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

⁶⁶ GEVAERT François-Auguste, *op. cit.*, p. 132.

Effets sonores puissants

Le registre très aigu et le timbre strident du piccolo permettent de suggérer des phénomènes naturels puissants ou des atmosphères surnaturelles. Berlioz souligne cette capacité à transgresser le simple rôle mélodique dans son *Traité d'instrumentation* : « les notes supérieures sont excellentes fortissimo pour les effets violents et déchirants, dans un orage, par exemple, ou dans une scène d'un caractère féroce, infernal⁶⁷ ». Gevaert abonde dans son sens, évoquant l'usage du piccolo dans des contextes fortement expressifs, presque bruitistes : « Son intervention dans l'orchestre dramatique a pour but principal de reproduire des sensations externes et particulièrement des bruits stridents ; soit les sifflements de la tempête, soit les vociférations d'une horde barbare, soit les éclats d'une joie infernale⁶⁸ ». Selon Fitzgibbon, cet usage serait même la vocation principale du piccolo : « The chief vocation of the piccolo is to reproduce the noises of the elements of nature, the strident howling of the tempest, the flash of the lightning, the torrent of the rain. There is something diabolic and mocking in its upper notes; hence it has been employed by many dramatic composers to typify infernal revelry and satanic orgies⁶⁹ ».

L'un des exemples fondateurs de cet usage se trouve dans la *Sixième Symphonie* de Beethoven, dite *Pastorale*. Le piccolo ne joue que dans le quatrième mouvement. Il rejoint l'orage où il vient imiter le sifflement du vent ou des éclairs. L'utilisation du piccolo dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, partition vue précédemment, correspond également à cet usage.

Effets pastoraux et naturalistes

Le piccolo peut aussi jouer un rôle plus subtil dans des contextes pastoraux, bucoliques ou naturalistes. Gevaert décrit comme suit la manière dont la petite flûte traversière peut adopter un caractère doux et populaire : « En vertu de sa proche parenté avec le flageolet bucolique, la petite flûte traversière, prenant un ton entièrement placide, peut exprimer l'inoffensive gaité du peuple à la ville comme aux champs. Haydn, avec son réalisme plein de bonhomie, imite à l'aide des sons tenus du médium la chanson sifflotée par le laboureur en train de conduire sa charrue⁷⁰. »

Ce rôle se double d'un usage programmatique, le piccolo pouvant être utilisé pour imiter le chant des oiseaux, comme dans la *Deuxième symphonie* de Mahler, ou des sifflements, comme dans *Le Printemps* de Haydn.

⁶⁷ BERLIOZ Hector, *op. cit.*, p. 158.

⁶⁸ GEVAERT François-Auguste, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁹ MACAULAY FITZGIBBON Henry, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁰ GEVAERT François-Auguste, *op. cit.*, p. 134.

Extension de la flûte

Le piccolo peut également être utilisé dans un rôle purement fonctionnel, comme prolongement naturel de la flûte traversière. Nous avons notamment pu observer cette fonction dans *Les préludes* de Liszt ou la *Symphonie n° 7* de Dvořák. Berlioz décrit cette fonction avec précision dans son *Traité d'instrumentation* : « Quelques fois, elle sert à continuer l'échelle haute de la Grande flûte, en succédant à celle-ci au moment où les notes aiguës vont lui manquer. Le passage de l'un à l'autre instrument peut être alors aisément ménagé par le compositeur, de manière à ce qu'il semble qu'il n'y a qu'une seule flûte d'une étendue extraordinaire⁷¹ ». Koechlin confirme que le médium de la petite flûte continue très bien la flûte et permet de prolonger un trait à l'aigu sans différence de timbre très marquée⁷².

Selon Toff, cette fonction serait l'une des premières raisons de la présence du piccolo dans l'orchestre : « When the piccolo first made its debut in the symphony orchestra in the early nineteenth century, it had two rather straightforward functions. The primary one was to extend the upper range of the woodwind choir, and specifically that of the flute. And so the piccolo, which was able to cut through the sound of the entire orchestra, was often given the melody, while the flute played harmony in a lower octave⁷³ ». Piston généralise ce constat à tous les instruments auxiliaires, dont la première raison d'être serait d'étendre la tessiture de la famille à laquelle ils appartiennent⁷⁴.

Virtuosité et ornementation

Une autre fonction, particulièrement mise en évidence dans l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven, est l'utilisation de traits d'agilités servant à « orner la mélodie ». Gevaert l'a mis en évidence dans son traité, précisant que joués dans un diapason élevé, ces petits motifs virtuoses ont une « sonorité étincelante⁷⁵ ». Toff parle également de cette fonction dans son manuel : « the piccolo's second function was to decorate the melodic line with 'noodles' of various sorts – thus its reputation as an ornamental rather than a melodic instrument⁷⁶ ».

Doublage et renforcement de la mélodie

Comme le montrent les diverses partitions analysées, le piccolo est souvent appelé à aviver l'octave supérieure des bois. Il double fréquemment, à l'unisson ou à l'octave, des phrases mélodiques

⁷¹ BERLIOZ Hector, *op. cit.*, p. 165.

⁷² KOEHLIN Charles, *op. cit.*, vol. 1, p. 18.

⁷³ TOFF Nancy, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁴ PISTON Walter, *Orchestration*, 5e éd., Londres, Victor Gollancz Ltd, 1969, p. 142.

⁷⁵ GEVAERT François-Auguste, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁶ TOFF Nancy, *op. cit.*, p. 66.

jouées par d'autres instruments. Forsyth souligne que ces doublages se combinent avec presque toutes les configurations possibles de flûtes, hautbois, cor anglais, clarinettes et bassons⁷⁷.

Gevaert rappelle, dans le même esprit, que l'extrême acuité et le manque de flexibilité de l'instrument le rendent impropre au chant expressif, le cantonnant ainsi le plus souvent à renforcer à l'octave une phrase jouée par d'autres⁷⁸.

Solo

Les traités d'orchestration ne reconnaissent pas au piccolo de véritable fonction soliste. Gevaert précise même qu'une sonorité aussi aigüe ne peut pas s'utiliser pour le solo de concert, ni pour la musique de chambre⁷⁹. L'analyse de partitions révèle pourtant des passages où le piccolo se voit confier une ligne mélodique exposée. Cet usage existe donc bien dans la pratique, bien qu'il ne soit ni encouragé ni théorisé. On l'observe notamment dans la *Symphonie n° 4* de Tchaïkovski.

Harmonie

Les traités consultés n'envisagent pas le piccolo comme un instrument harmonique : ils le décrivent dans un rôle mélodique, ornemental ou d'effet, mais non comme une voix participant à la construction d'accords. Forsyth trouve d'ailleurs que les notes tenues sont peu efficaces sur le piccolo. Elles manqueraient de vitalité et, si elles sont trop aigües, elles se rapprocheraient dangereusement du sifflement strident d'une locomotive à vapeur⁸⁰. Certaines partitions montrent cependant le piccolo intégré au tissu harmonique, par exemple dans *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss.

⁷⁷ FORSYTH Cecil, *Orchestration*, MacMillan and Co éd., London, MacMillan and Co, 1914, p. 201.

⁷⁸ GEVAERT François-Auguste, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁰ FORSYTH Cecil, *op. cit.*, p. 202.

Partie 2

Maurice Ravel

Courte biographie

Maurice Ravel naît le 7 mars 1875 à Ciboure, dans les Basses-Pyrénées. Sa famille s'installe à Paris peu après sa naissance mais le compositeur gardera toute sa vie un attachement à ses racines basques et, par extension, à l'Espagne⁸¹. Son père, ingénieur et pianiste amateur, encourage très tôt ses inclinations pour la musique. Ravel commence l'étude du piano à l'âge de six ans avec le compositeur Henry Ghys et reçoit ses premiers cours de composition en 1887 avec Charles Ollivier René Bibard (dit Charles-René). Dans son *Esquisse biographique*, il note « Tout enfant, j'étais sensible à la musique – à toute espèce de musique. Mon père, beaucoup plus instruit dans cet art que ne le sont la plupart des amateurs, sut développer mes goûts et de bonne heure stimuler mon zèle⁸² ».

En 1889, il reçoit des leçons de piano d'Émile Decombes, professeur au Conservatoire, et en novembre de la même année, il est admis dans la classe préparatoire de piano d'Eugène Anthiome au Conservatoire. Après avoir remporté le premier prix du concours de piano de 1891, Ravel intègre la classe de piano de Charles-Wilfrid Bériot et celle d'harmonie d'Émile Pessard. Cependant, sa formation au Conservatoire est marquée par une relation difficile avec l'autorité institutionnelle. Il est renvoyé une première fois en 1895, faute d'avoir remporté de prix, mais y revient en 1897 pour étudier la composition avec Gabriel Fauré et le contrepoint avec André Gedalge. Il décrira plus tard ces deux professeurs comme des influences cruciales sur sa technique et sa musicalité. Il est de nouveau exclu en 1900⁸³.

Entre 1900 et 1905, il échoue à cinq reprises au Prix de Rome. Éliminé dès le premier tour en 1900, il obtient un troisième prix l'année suivante avec sa cantate *Myrrha*, mais ses cantates *Alcyone* (1902) et *Alyssa* (1903) ne convainquent pas le jury. En 1905, ayant atteint la limite d'âge, il se présente une dernière fois et se voit éliminé dès le tour préliminaire pour une fugue contenant des quintes parallèles et s'achevant sur un accord de septième majeure⁸⁴. L'opinion publique, Romain Rolland ou encore Pierre Lalo furent choqués qu'il ait été exclu de la finale de ce prestigieux prix étudiant. La révélation que tous les finalistes étaient élèves de Charles Lenepveu, membre du jury, aggrave encore l'affaire. Celle-ci est relayée par la presse et se solde par la démission du directeur du Conservatoire, Théodore Dubois, remplacé par Gabriel Fauré. Oreinstein souligne le paradoxe de ces années : à partir de 1901, Ravel affirme sa maîtrise en composant plusieurs partitions importantes comme *Jeux d'eau* (1901), le *Quatuor à cordes* (1902) ou *Schéhérazade* (cycles de mélodie, 1903). Pourtant, il échoue à

⁸¹ KELLY Barbara L., *Ravel, (Joseph) Maurice*, s. l., Oxford University Press.

⁸² JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Ravel*, Paris, Seuil, 1995 (Solfèges), p. 198.

⁸³ KELLY Barbara L., *op. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

un concours dont le tour préliminaire ne servait pourtant normalement qu'à éliminer les candidats non qualifiés⁸⁵.

Malgré ses déboires au prix de Rome, la période féconde de 1901 à 1908 voit naître quelques-unes de ses œuvres maitresses. En plus des trois œuvres précédemment citées, Ravel compose notamment *Miroirs* (1905), la *Rapsodie espagnole* (1907), *Ma mère l'Oye* (1908) ou encore *Gaspard de la nuit* (1908). En 1910, il participe avec Fauré, Koechlin et Schmitt à la fondation de la *Société musicale indépendante*, destinée à promouvoir la musique contemporaine en réaction à la Société nationale, plus conservatrice. Elle est très active jusqu'au milieu des années 1930 et crée un grand nombre des œuvres de Ravel⁸⁶.

Au début des années 1910, deux œuvres majeures donnent à Ravel des difficultés. Son premier ouvrage lyrique, *L'Heure espagnole*, est achevé en 1907 et créé en 1911. Il est mal accueilli par le public et la critique et n'est apprécié qu'à partir des années '20. Parallèlement, *Daphnis et Chloé*, ballet commandé par Diaghilev et composé à partir de 1909, lui demande trois années de travail. C'est son œuvre la plus longue et sa création reçoit un accueil inégal⁸⁷.

La guerre marque une rupture. Ravel achève le *Trio avec piano* (1914) avant de s'engager. Il est refusé comme aviateur pour des raisons de santé et devient conducteur d'un camion militaire en 1916. La maladie l'éloigne du front et la mort soudaine de sa mère en janvier 1917 l'abat profondément⁸⁸.

Après la mort de Debussy en 1918, Ravel est désormais considéré comme le plus grand compositeur français vivant. Il refuse la Légion d'honneur en 1920 et s'installe à Montfort-l'Amaury, dans sa maison du Belvédère⁸⁹.

Le succès de Ravel à l'étranger a également contribué à consolider sa réputation. Bien qu'il se soit rendu une première fois en Grande-Bretagne en 1909, la plupart de ses tournées ont eu lieu dans les années 1920 et au début des années 1930. Un de ses voyages les plus marquants est celui qu'il effectue en Amérique du Nord en 1928, au cours duquel il dirige, joue, accorde de nombreux entretiens et prononce une conférence sur la musique contemporaine⁹⁰. En 1932, il parcourt l'Europe avec Marguerite Long pour faire entendre son *Concerto en sol*. Il avait d'abord pensé le jouer lui-même mais se laisse convaincre d'en laisser la création à la pianiste et de diriger l'œuvre⁹¹.

⁸⁵ ORENSTEIN Arbie, « Maurice Ravel's Creative Process », dans *The Musical Quarterly*, 4, 1967, p. 476.

⁸⁶ ORENSTEIN Arbie, *Ravel: man and musician*, New York, Columbia University Press, 1975, pp. 61-62.

⁸⁷ DAVIES Laurence, *Ravel orchestral music*, Seattle, University of Washington press, 1971 (BBC music guides), p. 26.

⁸⁸ ORENSTEIN Arbie, *op. cit.*, pp. 72-75.

⁸⁹ KELLY Barbara L., *op. cit.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ ORENSTEIN Arbie, *op. cit.*, pp. 101-102.

Son œuvre la plus connue, le *Boléro*, naît d'une commande d'Ida Rubinstein en 1928. Faute d'avoir pu obtenir les droits pour orchestrer des pages d'*Iberia* d'Albéniz, il compose cette pièce qu'il qualifiera de « chef d'œuvre sans musique ». En 1928-1929, à la demande du pianiste Paul Wittgenstein, ayant perdu son bras droit pendant la guerre, il compose le *Concerto pour la main gauche*. Sa dernière œuvre achevée est *Don Quichotte à Dulcinée*. D'autres projets comme un opéra-ballet *Morgiane* et un opéra sur Jeanne d'Arc resteront à l'état d'esquisse⁹².

La maladie assombrit ses dernières années. Il présente des troubles neurologiques qui finissent par l'empêcher d'écrire. Il meurt à Paris le 28 décembre 1937, quelques jours après une opération du cerveau⁹³.

Influences

Ravel est un compositeur aux influences particulièrement variées. Toutefois, comme le souligne Vladimir Jankélévitch dans la biographie du compositeur, « aucune influence ne peut se flatter de l'avoir conquis tout entier [...] Ravel demeure jalousement insaisissable derrière tous ces masques que lui prêtent les snobismes du siècle⁹⁴ ». Albero va plus loin en évoquant une « véritable boulimie d'emprunts stylistiques frisant l'éclectisme⁹⁵ ».

Ravel lui-même considère l'influence comme une dimension inévitable du processus créateur. Selon lui, l'originalité naît de « l'infidélité involontaire au modèle⁹⁶ ». Il reconnaît le rôle décisif qu'ont eu certains de ses maîtres. Gabriel Fauré a joué un rôle décisif dans sa formation de compositeur tandis qu'André Gedalge lui a transmis ses connaissances du contrepoint. Emmanuel Chabrier occupe également une place importante parmi les figures qu'il admire. Ravel reconnaît en outre l'influence de Claude Debussy et d'Erik Satie. Il cite également volontiers les compositeurs dont il s'inspire pour des œuvres plus spécifiques, comme Mozart et Saint-Saëns pour le *Concerto en sol*⁹⁷.

Ravel nourrit également une profonde admiration pour le patrimoine français des XVII^e et XVIII^e siècles, notamment pour François Couperin ou Jean-Philippe Rameau. Parallèlement, comme Debussy, il éprouve une véritable fascination pour le Groupe des Cinq. Il apprécie dans leur musique son originalité et considère qu'elle a offert aux compositeurs français une voie alternative à l'hégémonie wagnérienne qui marquait alors le paysage musical européen⁹⁸.

⁹² KELLY Barbara L., *op. cit.*

⁹³ ORENSTEIN Arbie, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁹⁴ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁹⁵ ALBERA Philippe, « Ravel, précurseur du modernisme ? », dans *Cahiers Maurice Ravel*, 22, 2022, p. 11.

⁹⁶ KELLY Barbara L., *op. cit.*

⁹⁷ KELLY Barbara L., « History and homage », dans *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 10.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

L'étude des journaux de Viñes ainsi que celle de la bibliothèque personnelle de Ravel menée par Nectoux confirment l'étendue de ses centres d'intérêts musicaux. Formé au répertoire pianistique traditionnel au Conservatoire (Schumann, Mendelssohn, Weber, Chopin, Grieg ou encore Saint-Saëns), il ne s'en détache jamais. Nectoux note aussi qu'il possède les premières éditions françaises, italiennes et allemandes de Liszt, qu'il admire pour ses innovations pianistiques et harmoniques⁹⁹.

L'intérêt de Ravel pour l'ailleurs constitue un autre aspect essentiel de sa personnalité artistique. Le compositeur le revendique lui-même en évoquant dans une de ses lettres la « fascination profonde que l'Orient exerce sur lui dès son enfance¹⁰⁰ ». Il assiste également aux Expositions universelles de 1889 et de 1900, où il découvre notamment le gamelan. Sa bibliothèque nous révèle aussi un intérêt pour l'ailleurs. On y trouve plusieurs œuvres littéraires majeures de l'orientalisme français du XIX^e siècle : *Les Orientales* de Victor Hugo, les *Voyages en Orient* de Gérard de Nerval et le *Voyage en Orient* d'Alphonse de Lamartine. Mais on y trouve également des ouvrages plus techniques comme *The Colour-Prints of Japan. An Appreciation and History* d'Edward F. Strange, la traduction française du livre sur les estampes japonaises de Woldemar von Seidlitz ou encore un fascicule de Charles Leroux sur *La Musique classique japonaise*, paru dans le *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris* en 1910 et comportant de nombreuses transcriptions et explications techniques¹⁰¹.

Ravel reconnaît aussi l'influence des écrivains. Il place même Poe comme son troisième maître, aux côtés de Fauré et Gedalge. Il s'intéresse à Baudelaire, Mallarmé ou encore Verlaine. Il montre aussi un goût pour le passé avec des mises en musique (ou des inspirations) de Marot, Ronsard, Perrault, la Comtesse d'Aulnoy et Marie Leprince de Beaumont. Il évoque également un passé imaginé dans ses propres textes comme dans *Noël des jouets* et les *Trois chansons pour chœur mixte a capella* et choisit également des écrivains contemporains comme Jules Renard et Léon-Paul Fargue¹⁰².

L'orchestrateur

Ravel est souvent considéré comme l'un des meilleurs orchestrateurs de l'histoire. Goddard considère par exemple que même Richard Strauss, Stravinsky ou Schoenberg ne le surpassent pas dans le domaine¹⁰³. Ravel voyait l'orchestration comme une tâche distincte de la composition, nécessitant des compétences techniques propres. Roland-Manuel raconte que, bien que ses élèves ne l'aient jamais vu composer, ils l'ont observé orchestrer à plusieurs reprises. Il veillait toujours à ce que l'écriture de

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ RAVEL Maurice, *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989 (Harmoniques), p. 44.

¹⁰¹ DUCHESNEAU Michel, « Minarets et pagodes : L'Orient ravélien », dans *Revue musicale OICRM*, 1, 6 juin 2019, p. 54.

¹⁰² KELLY Barbara L., *op. cit.*, p. 17.

¹⁰³ GODDARD Scott, « Maurice Ravel: Some Notes on His Orchestral Method », dans *Music & Letters*, 4, 1925, p. 291.

chaque famille d'instruments fonctionne aussi bien individuellement qu'au sein de l'ensemble. S'il désapprouvait toute modification de ses propres œuvres une fois achevées, l'orchestration lui offrait l'occasion d'envisager sous un autre jour des pièces telles que *Ma mère l'Oye* et les *Valses nobles et sentimentales*¹⁰⁴.

Pour développer ses compétences d'orchestration, Ravel s'est intéressé aux traités d'orchestration, notamment ceux de Berlioz, Rimski-Korsakov, Gevaert et Widor. Dans une lettre écrite à Louis Durey le 28 janvier 1919, il décrit le traité de ce dernier comme « très utile au point de vue de la technique instrumentale ». Au même correspondant, il qualifie Rimski-Korsakov d'« orchestrateur génial » et déclare avoir beaucoup appris en étudiant ses partitions¹⁰⁵.

La technique orchestrale de Ravel est le fruit de longues années d'études, d'un questionnement incessant des interprètes et de nombreuses expérimentations. Le compositeur s'intéresse aux ressources de l'orchestre de son temps, qu'il juge presque illimitées : ses partitions prolongent les possibilités techniques et l'étendue de chaque instrument, soignent chaque partie et cherchent des combinaisons de timbre inédites¹⁰⁶. S'il considère les cordes comme l'âme de l'orchestre et note généralement leurs parties avant les autres, il accorde la même attention aux autres familles d'instruments, dont il aime explorer les possibilités. Il se plait d'ailleurs à donner des instructions précises sur la façon d'en modifier le son ou le timbre, faisant de son orchestre une sorte de laboratoire où il teste sans cesse des combinaisons sonores inédites¹⁰⁷.

Dans l'article « Modes de jeu dans l'orchestration ravélienne », publié dans les *Cahiers Maurice Ravel*, le chef d'orchestre et musicologue suisse Jean-François Monnard analyse la diversité des techniques instrumentales mobilisées par le compositeur. Son analyse montre que Ravel recourt à des procédés très précis pour modeler la couleur et le timbre de l'orchestre. Monnard étudie ces procédés instrument par instrument et en souligne le caractère novateur. Il montre que Ravel cherche sans cesse des effets nouveaux et n'hésite pas à pousser chaque instrument dans ses retranchements¹⁰⁸.

Le traitement des cordes, par exemple, est représentatif de cette démarche. La division de la section en pupitres ou en solistes est une caractéristique de l'écriture de Ravel : on compte jusqu'à vingt-quatre parties dans l'épisode central de l'*Alborada del gracioso*, vingt dans *L'Heure espagnole* et seize dans *L'Enfant et les Sortilèges*. L'innovation principale tient toutefois à l'emploi de grands accords pizzicato au caractère percussif, comme dans l'*Alborada*. Ravel multiplie aussi les modes de jeu :

¹⁰⁴ KELLY Barbara L., *op. cit.*

¹⁰⁵ MONNARD Jean-françois, *op. cit.*, vol. 19, pp. 169-170.

¹⁰⁶ ORENSTEIN Arbie, *op. cit.*, pp. 136-137.

¹⁰⁷ MONNARD Jean-françois, *op. cit.*, vol. 19, p. 170.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 169-170.

portando, glissandi de toutes sortes, jeu sur la touche ou avec le dos de l'archet... Les harmoniques sont également utilisées fréquemment¹⁰⁹.

Les autres familles d'instrument font l'objet du même soin, notamment les cuivres. Monnard montre que Ravel sollicite beaucoup les cors en multipliant les effets : descentes et montées chromatiques, staccato rapides, sons bouchés, alternance sourdine/sans sourdine... La trompette, elle, se voit souvent confier des passages virtuoses et la sourdine est aussi régulièrement utilisée. Le trombone et le tuba doivent jouer des notes aigües et sont aussi utilisés de façon mélodique¹¹⁰.

Les percussions tiennent elles aussi une place importante. Si Ravel traite les timbales de manière assez traditionnelle, il a un goût prononcé pour les autres instruments à percussion : triangle, tambour de basque, tambour militaire, cymbales, grosse caisse, crotales, xylophone, castagnettes, tam-tam, fouet, crécelle, woodblock, éliophone... Le compositeur apprécie aussi les instruments à résonance prolongée et les instruments à clavier tels que le piano, le célesta ou le jeu de timbre, le xylophone, les cloches et le célesta. Ravel montre également un engouement pour le mécanisme du luthéal¹¹¹.

Enfin, Monnard étudie les bois un à un. Il remarque que le hautbois et le basson se plaisent dans l'aigu, et la clarinette dans le grave. La présence d'un hautbois d'amour dans le *Boléro* est surprenante tandis que le cor anglais est largement mis à contribution dans la *Rapsodie espagnole*, dans *Petit Poucet* de *Ma mère l'Oye* et dans le deuxième mouvement du *Concerto en sol*. Ravel fait également appel à la clarinette, à la petite clarinette et à la clarinette basse, exploitant ainsi les ressources de toute cette famille d'instruments. Quant au basson, il lui attribue toutes sortes d'effets grotesques dans *L'Heure espagnole* et dans *l'Alborada del gracioso*. Cependant, il l'exploite aussi de manière expressive¹¹². Ravel recourt également à des instruments plus rares comme le sarrusophone contrebas en *ut* ou le saxophone.

Monnard fait remarquer que Ravel écrit avec un bonheur particulier pour la flûte. Il exploite ses notes graves en *ff* dans les *Chansons madécasses*, donnant l'illusion d'une trompette perçue de loin (il est d'ailleurs indiqué « Quasi tromba »). Il est probable que Ravel ait bénéficié ici des conseils de Louis Fleury, le flûtiste ayant participé à la première de l'œuvre¹¹³. Le compositeur tire aussi parti des sons harmoniques de la flûte, dont un exemple se trouve dans *Daphnis et Chloé*, et fait un usage remarqué de la flûte en *sol*. Ravel reprend aussi des effets sonores tels que le « trémolo dental », aussi appelé « Flatterzunge¹¹⁴ ».

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 184-187.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 175-177.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 180-183.

¹¹² *Ibid.*, pp. 173-175.

¹¹³ *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁴ Le *flutterzunge* est une technique de jeu qui produit un effet de trémolo rapide. On l'obtient en faisant rouler la langue ou le fond de la gorge en jouant.

C'est dans ce même esprit de recherche que Ravel se tourne vers la petite flûte. Monnard souligne qu'il sait tirer parti de ses harmoniques et l'emploie aussi bien dans un registre féerique et exotique que dans des solos d'une réelle difficulté¹¹⁵. C'est précisément ce traitement du piccolo que l'analyse de certaines œuvres va permettre de creuser.

¹¹⁵ MONNARD Jean-françois, *op. cit.*, vol. 19, p. 172.

Analyse des œuvres

La section qui suit est consacrée à l'analyse d'œuvres de Maurice Ravel. Pour chaque extrait, l'examen s'articule autour d'un même faisceau d'interrogations. Nous nous demandons pourquoi Ravel recourt au piccolo à cet endroit précis et ce qu'il cherche à conférer au passage en termes de caractère, de couleur ou d'atmosphère ; ce que la partition perdrait sans lui ; et ce que produit sa combinaison avec les autres instruments. Ce questionnement n'a pas pour but de reconstituer les intentions précises du compositeur, qui restent hors d'atteinte, mais d'essayer de dégager une logique.

Chaque analyse est précédée d'une mise en contexte. Les interventions du piccolo sont examinées selon un ensemble de critères : le registre, les indications dynamiques, les éventuelles didascalies, l'attribution de passage solistes, les combinaisons instrumentales et les éventuels effets spéciaux demandé. Il n'est évidemment pas possible d'écrire tout ce qui a été observé pour chaque intervention, mais les partitions de travail annotées peuvent être fournies au lecteur qui souhaiterait en prendre connaissance. Les interventions sont aussi analysées au regard de la typologie élaborée en amont : il s'agit d'observer, pour chaque passage, dans quelle mesure l'usage du piccolo se rapproche des catégories dégagées ou s'en écarte.

L'objectif de ce travail n'est pas de proposer une analyse exhaustive de la production de Ravel, le temps imparti ne le permettant pas. Nous avons donc opéré une sélection d'œuvres représentatives de son style, en veillant à les étaler sur une période suffisamment large et en retenant différents types de production. Le corpus retenu réunit la *Rapsodie espagnole*, *Ma Mère l'Oye*, *Tzigane* et le *Concerto en sol*.

Les tableaux qui accompagnent chaque œuvre résument les observations : les deux dernières colonnes indiquent, pour chaque mouvement, le nombre de mesures dans lesquelles le piccolo joue par rapport au nombre total de mesures du mouvement, ainsi que les catégories de la typologie qui y ont été observées

Rapsodie espagnole

Contexte

Composée en 1907, la *Rapsodie espagnole* est la première œuvre orchestrale de grande envergure de Ravel. Il la dédie à Charles de Bériot dont il avait suivi la classe de piano au Conservatoire de Paris dès 1891. L'œuvre est composée dès le départ pour orchestre. La création a lieu le 15 mars 1908 au Théâtre du Châtelet à Paris, sous la direction d'Édouard Colonne. C'est un triomphe immédiat : le public bisse même la *Malagueña* le soir de la première.

Orenstein considère *España* de Chabrier (1883) et le *Capriccio español* (1888) de Rimsky Korsakov comme deux ancêtre spirituels significatifs de la rapsodie. Il observe toutefois que Ravel n'y cite aucune mélodie populaire authentique : les rythmes colorés, la modalité et les traits ornementaux de la musique espagnole ne lui servent que de point de départ. Les contrastes violents de caractère relèvent eux aussi de cet idiome tandis que l'audace de l'écriture orchestrale porte, selon lui, la marque personnelle du compositeur¹¹⁶. Il est également intéressant de noter que malgré l'intérêt de Ravel pour l'Espagne, il ne visite le pays pour la première fois qu'en 1911, soit plusieurs années après avoir fini la composition de la *Rapsodie* et de l'opéra *L'Heure espagnole*. L'héritage de sa mère basque a pu néanmoins le marquer. Ravel se souvient qu'elle l'endormait en lui chantant des *guajiras*¹¹⁷.

L'œuvre comprend quatre mouvements : *Prélude à la nuit*, *Malagueña*, *Habanera* et *Feria*. Trois d'entre eux sont reliés par un même motif descendant de quatre notes (*fa mi ré do♯*). Seule la *Habanera* y échappe. Antérieure aux trois autres mouvements, elle provient des *Sites auriculaires*, recueil de deux pièces pour deux pianos écrit dès 1895, et repose sur un motif de quatre notes ascendantes, qui inverse la cellule ouvrant la *Rapsodie*¹¹⁸.

Analyse

Numéro	Titre	Description et tempo	Piccolo	Rôles
I	Prélude à la nuit	Très modéré, ♩ = 66	8/63	Harmonie, doublage
II	Malagueña	Assez vif, ♩ = 176	19/94	Extension flûte, harmonie, doublage,
III	Habanera	Assez lent et d'un rythme las, ♩ = 40	5/61	Harmonie, ornementation,
IV	Feria	Assez animé, ♩ = 76	78/188	Solo, harmonie, doublage, ornementation,

La *Rapsodie espagnole* emploie deux petites flûtes et deux flûtes. Le piccolo est toutefois très inégalement sollicité : quasi absent de la *Habanera* et du *Prélude*, il est beaucoup plus présent dans la *Feria*. On remarque par ailleurs qu'il ne porte jamais le motif descendant de quatre notes qui unifie l'œuvre.

¹¹⁶ ORENSTEIN Arbie, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁷ ORLEDGE Robert, « Evocations of exoticism », dans Mawer, Deborah, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 29-30.

¹¹⁸ GODDARD Scott, *op. cit.*, vol. 6, p. 295.

Dans le *Prélude à la nuit*, les deux piccolos entrent à la huitième mesure, à l'octave des deux grandes flûtes, sur une note répétée dans le registre grave. Leur rôle est ici coloriste et harmonique : ils renforcent les flûtes pendant que les violons, les altos et le cor anglais font entendre le motif emblématique de l'œuvre. À la mesure 32, les deux piccolos exposent une mélodie à l'octave des hautbois, sur l'indication « très expressif », dans la nuance *mf*. Quelques mesures plus loin, le premier piccolo revient en *pp* à l'unisson de la première flûte. Enfin, à la mesure 56, les petites flûtes reprennent les mêmes notes qu'à la huitième mesure pendant que les cordes énoncent le motif de quatre notes. Les piccolos jouent donc peu dans ce mouvement, et toujours en appui d'autres instruments (principalement les flûtes).

RAVEL Maurice, *Rapsodie espagnole*, M. 54, Paris, Durand et Cie, 1908.

Prélude à la nuit, mesures 6 à 12.



Le piccolo entre à la mesure 27 de la *Malagueña* pour prolonger vers l'aigu la gamme chromatique ascendante amorcée par la grande flûte. Aux mesure 36 et 39, les deux piccolos jouent de brèves croches, comme la flûte ou le cor anglais. À la mesure 50, ils exposent une mélodie de croches dans le registre aigu, avec les flûtes et les hautbois en *mf*. Dès que la ligne mélodique redescend, le piccolo se tait tandis que les flûtes et les hautbois continuent.

RAVEL Maurice, *Rapsodie espagnole*, M. 54, Paris, Durand et Cie, 1908.

Malagueña, mesures 49 à 54.

The image shows a musical score for three parts: Piccolo (P'colo), Grand Flute (G'des Fl.), and Horn (H'tb). The Piccolo part starts at measure 49 with a single note (B-flat) and then plays a short melodic phrase. The Grand Flute part also starts at measure 49 with a single note (B-flat) and then plays a short melodic phrase. The Horn part starts at measure 49 with a single note (B-flat) and then plays a short melodic phrase. The score is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

À la mesure 71, le piccolo reprend une mélodie à l'octave des deux flûtes, dans un tutti forte crescendo où jouent également les cordes et les bois. Notons que le piccolo entre 3 mesures après les autres instruments, sans doute pour accentuer cet effet de crescendo. À la mesure 79, il a une fonction

harmonique : en *ppp*, sur des noires et blanches, tandis que le célesta et les cordes solistes jouent le motif de quatre notes descendantes. La fin du mouvement offre le passage le plus remarquable. À la mesure 82, le piccolo prolonge une montrée très rapide de la flûte dans l'aigu (elle-même amorcée par le cor anglais et la clarinette), en triples croches, dans un *pp* qui se réduit encore vers le *ppp*, avant de redescendre en une gamme chromatique. Les deux piccolos jouent d'abord à l'octave l'un de l'autre, puis le deuxième piccolo est remplacé par la seconde flûte (les notes devenant trop graves) et le premier piccolo est remplacé par la première flûte. À la dernière mesure du mouvement, le premier piccolo et la première flûte continuent la montée commencée par les clarinettes.

RAVEL Maurice, *Rapsodie espagnole*, M. 54, Paris, Durand et Cie, 1908.

Malagueña, mesures 82 à 90.

[14] 1^{er} Mouvt (Assez animé)

[15]

La *Habanera* est le mouvement où le piccolo est le moins exposé. Il n'intervient qu'à deux reprises. À la sixième mesure, il tient une note, vraisemblablement à fonction harmonique. Aux mesures 49, 50, 53 et 54, les deux piccolos jouent dans l'aigu, piano, une appoggiature suivie d'une double croche, à l'octave du hautbois. Cela correspond vraisemblablement à la fonction d'ornementation.

La *Feria* est le mouvement où le piccolo est le plus présent, et il y occupe d'emblée une position de premier plan : c'est le premier piccolo qui ouvre le mouvement, seul, en *pp*, sur des *sol* graves et médium en doubles croches piquées, soutenu par les violons avec sourdines et la harpe. La première flûte vient s'y superposer aux mesures 4 et 5.

RAVEL Maurice, *Rapsodie espagnole*, M. 54, Paris, Durand et Cie, 1908.

Feria, mesures 1 à 6.

Assez animé ♩ = 76

À la mesure 14, le piccolo reprend le motif tandis que la première clarinette joue le petit solo précédemment confié à la flûte. Suivent plusieurs interventions où alternent les fonctions habituelles de l'instrument. Les piccolos soutiennent l'harmonie sur des notes tenues (les noires pointées de la mesure 24 et plus loin, les longues notes des mesures 111, 117 et 125). Il double d'autres pupitres à l'octave : à la mesure 43, il descend en double croches à l'octave des deux hautbois ; à la mesure 29 il joue à l'octave des hautbois ; à la mesure 47, il rejoint les deux flûtes ; à la mesure 58, le premier piccolo double la première flûte dans le registre medium, en *pp*, sur un crescendo qui le mène jusqu'au *forte* avant un silence. À la mesure 37, dans un crescendo progressif, il joue des doubles croches proches de ce que les grandes flûtes viennent de jouer (l'un des piccolos à la même hauteur et l'autre une octave plus haut) jusqu'à ce que le *fortissimo* les fasse taire. À la mesure 68, les deux piccolos font entendre un trille puis une gamme à l'octave des violons.

À la mesure 131, sur un crescendo, les deux piccolos jouent à l'unisson et à l'octave des flûtes. Aux mesures 134 et 135, les piccolos jouent de brèves cellules ornées d'appogiatures. À la mesure 144, le deuxième piccolo joue à l'octave de la deuxième flûte, sur un *tutti* crescendo. Deux mesures plus loin, la première flûte et le premier piccolo se joignent à eux (accentuant le crescendo). À la mesure 166, les deux tiennent un *mi* pendant quatre mesures (l'un grave, l'autre medium), *piano*, en crescendo, avant de doubler de nouveau la flûte à l'octave. Quelques mesures plus loin, ils se joignent au *tutti* deux mesures après son début, doublant la flûte. À la mesure 78, les deux piccolos prolongent la montée de la flûte (qui continue à monter mais différemment). Enfin, à l'indication « de plus en plus animé », ils éclatent en *fortissimo*, toujours à l'octave des flûtes, jusqu'à la fin du mouvement.

Discussion

Un premier constat se dégage de la comparaison des quatre mouvements : la présence du piccolo paraît corrélée à leur caractère. L'instrument est pour ainsi dire absent des deux mouvements lents tandis

qu'il occupe une place plus importante dans les deux mouvements plus rapides : la *Malagueña* et surtout la *Feria*, où il joue dans près de la moitié des mesures.

Au regard de la typologie, la majorité des interventions n'ont rien d'original : doublage à l'octave (le plus souvent des flûtes) et extension de la flûte. On constate cependant une participation importante à l'harmonie (fonction que l'on avait observée dans le répertoire antérieur, mais relativement peu) ainsi qu'un emploi soliste : le piccolo ouvre le dernier mouvement, dans un registre entre le grave et le médium, dans une nuance *pp*.

Ma mère l'Oye

Contexte

Maurice Ravel compose *Ma mère l'Oye* en 1908 pour divertir les enfants de ses amis Ida et Cipa Godebski. Émerveillé par les contes de Perrault, d'Aulnoy et de Leprince de Beaumont, il les met en musique sous la forme d'une suite pour piano à quatre mains, suffisamment accessible pour que Mimi et Jean Godebski, les jeunes dédicataires, puissent la jouer ensemble¹¹⁹.

La création a lieu en 1910 à la Société musicale indépendante (SMI). La suite est interprétée par deux petites filles : Jeanne Leleu (6 ans, future gagnante du Prix de Rome) et Geneviève Durony (10 ans). À propos de cette première, Leleu se rappelle qu'elle avait été surprise des consignes de Ravel : « J'ai trouvé ce grand maître si simple, et j'étais surprise aussi qu'il nous demande de jouer tellement simplement ! Sans chercher l'expression sur chaque note ! Il voulait le premier morceau, la Pavane, très lent [...] Laideronnette, très clair, comme des clochettes de cristal, sans presser la phrase chantée¹²⁰. »

Ravel orchestre ensuite l'œuvre qui devient *Ma mère l'Oye, cinq pièces enfantines, suite pour orchestre*. La création a lieu à Londres en 1912, sous la direction d'Henry Wood. Ravel utilise un orchestre symphonique réduit : les pupitres de bois et de cors sont par deux et il n'y a ni trompette, ni trombone, ni tuba. Plus tard, à la demande de Jacques Rouché, il retravaille l'œuvre pour en faire une partition de ballet : *Ma mère l'Oye, ballet en un acte, cinq tableaux et une apothéose*. Un prélude, un tableau (*Danse du rouet et scène*) et quatre interludes sont ajoutés. L'ordre des mouvements est également modifié. La version chorégraphique est créée le 28 janvier 1912 au Théâtre des Arts de Paris, sous la direction de Gabriel Grovlez¹²¹.

¹¹⁹ PERLEMUTER Vlado et JOURDAN-MORHANGE Hélène, *Ravel d'après Ravel: les oeuvres pour piano, les deux concertos*, Lausanne, Éditions du Cervin, 1970, p. 58.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹²¹ MAWER Deborah, « Musical objects and machines », dans Mawer, Deborah, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 63.

La partition de ballet étant la plus étoffée et comportant des didascalies qui pourraient nous être utile, c'est elle que nous analyserons.

Analyse

Numéro	Tableau	Description et tempo	Piccolo	Rôles
I	Prélude	Très lent	14/43	Ornementation
II	1 ^{er} tableau – Danse du rouet et scène	Allegro	13/97	Doublage, extension flûte, harmonie
III	Interlude	Un peu moins animé	Non	
IV	2 ^e tableau – Pavane de la belle au bois dormant	Lent, ♩ = 58	Non	
V	Interlude	Allegro	2/25	Effet pastoral/naturaliste (sifflement)
VI	3 ^e tableau – Les entretiens de la Belle et de la Bête	Mouvement de valse modéré, ♩ = 50	12/172	Doublage et harmonie
VII	Interlude		Non	
VIII	4 ^e tableau – Petit Poucet	Très modéré, ♩ = 66	10/79	Effet pastoral/naturaliste (oiseaux), doublage
IX	Interlude	Lent	Non	
X	5 ^e tableau – Laideronnette, Impératrice des Pagodes	Mouvement de marche, ♩ = 116	64/174	Solos, doublage, harmonie
XI	Interlude	Allegro	Oui	
XII	Apothéose – Le Jardin féérique	Lent et grave, ♩ = 56	Non	

Le ballet s'ouvre sur un *Prélude* très lent où le piccolo intervient à quelques reprises sous la forme de questions-réponses avec la flûte. Il joue dans le registre médium et nous remarquons de nombreuses appoggiatures, faisant penser à la fonction de virtuosité et d'ornementation. Le *Prélude* se conclut par un long trille de la flûte, du piccolo, du hautbois et des cordes.

RAVEL Maurice, *Ma mère l'Oye* (ballet), M. 62, Paris, Durand et Cie, 1912.

Prélude, mesures 8 à 13.

RAVEL Maurice, *Ma mère l'Oye* (ballet), M. 62, Paris, Durand et Cie, 1912.

Prélude, mesures 41 à 43.

Dans la *Danse du rouet et scène*, une vieille femme travaille à son rouet lorsqu'une jeune fille accourt, trébuche et se pique le doigt sur l'aiguille, tombant alors dans le sommeil profond que figurera la *Pavane*. Le piccolo est peu sollicité : il joue deux croches descendantes dont la flûte prend ensuite le relais (emploi caractéristique de l'instrument comme extension aigüe de la flûte). Plus loin, le piccolo joue une phrase à l'unisson avec la flûte, le hautbois et la clarinette. Quelques notes plus loin, il soutient l'harmonie. L'interlude qui suit ne fait pas appel au piccolo.

RAVEL Maurice, *Ma mère l'Oye* (ballet), M. 62, Paris, Durand et Cie, 1912.

Danse du rouet et scène, mesures 17 à 21.

La *Pavane de la Belle au bois dormant* ne compte que vingt mesures et n'emploie pas le piccolo. Écrite en mode éolien, la mélodie limpide est principalement confiée à la flûte. Le piccolo joue à nouveau dans l'interlude qui suit, sur la didascalie « se détournant vers le fond du théâtre, elle siffle entre ses doigts ».

Le tableau suivant, *Les Entretiens de la Belle et de la Bête*, est inspiré du conte de Madame Leprince de Beaumont. Il fait dialoguer sur un rythme de valse lente une clarinette et un contrebasson. Présentés d'abord séparément, les motifs passent ensuite d'un instrument à l'autre et s'enchainent, formant un échange qui s'emporte dans un crescendo. Après une mesure de silence, la métamorphose de la Bête en prince est annoncée par un glissando de la harpe. Le tableau se referme sur le motif de la Belle joué par la harpe et le piccolo, ce dernier tenant la note finale huit mesures.

Le quatrième tableau, inspiré de Charles Perrault, commence lorsque le Petit Poucet ne retrouve aucune des miettes de pain qu'il avait semées pour repérer son chemin, tandis que le soir tombe. À mesure que l'enfant s'égare, les mesures s'allongent, passant du 2/4 au 3/4. Le piccolo entre juste après la didascalie « Les oiseaux passent et mangent tout le pain », dans un dialogue avec la flûte. Quelques mesures plus loin, il double la mélodie avec les violoncelles.

RAVEL Maurice, *Ma mère l'Oye (ballet)*, M. 62, Paris, Durand et Cie, 1912.

Petit Poucet, mesures 51 à 54.

L'interlude lent qui suit ne fait pas appel au piccolo. Vient ensuite *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* que nous analyserons en détail dans la section suivante. Le piccolo se fait encore entendre dans l'interlude qui suit, d'abord sur une seule note (vraisemblablement à fonction harmonique) puis sur la didascalie « petit jour, chants d'oiseaux ». Il joue alors le solo en questions-réponses avec la flûte que l'on avait déjà entendu dans le *Prélude*. Il s'agit de sa dernière intervention puisque l'*Apothéose* ne l'emploie plus.

Analyse de Laideronnette

C'est dans *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* que le piccolo a la place la plus importante. Ce tableau a été inspiré par le conte pour enfants *Serpentin Vert* de la Baronne d'Aulnoy. Celui-ci raconte

les aventures de Laideronnette, ou « la Petite Laide », une princesse condamnée par une malédiction à devenir la plus laide des personnes. Embarquée par accident vers un palais enchanté très éloigné, elle y tombe amoureuse du roi, lui-même transformé en dragon (ou serpent) vert. Dans la scène que Ravel choisit de mettre en musique, *Laideronnette* est divertie par des pagodes et pagodines. Chez d'Auloy, ces termes ne désignent pas des édifices, mais de minuscules figurines articulées et enchantées.

Le passage suivant est imprimé au début de la partition : « Elle se déshabilla et se mit dans le bain. Aussitôt, pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments : tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix ; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amande ; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille ».

Il est bien documenté que Ravel était fasciné par les contes de fées, les bibelots mécaniques et les jouets, et qu'il conservait une âme d'enfant émerveillée face au monde¹²². Rappelons aussi que Ravel a assisté aux Expositions universelles de 1889 et 1900 où il découvre notamment le gamelan¹²³. L'empreinte de ces écoutes est durable puisqu'en 1931, lorsqu'un journaliste l'interroge sur son attirance pour Java « en raison de sa relation musicale avec l'Orient », Ravel répond qu'il tient la musique javanaise pour la plus élaborée d'Extrême Orient et qu'il lui emprunte souvent des thèmes. Il cite explicitement *Laideronnette* : les cloches du temple proviendraient de Java « aussi bien harmoniquement que mélodiquement ». Il ajoute avoir toujours été fasciné par l'orientalisme musical, comme Debussy et d'autres contemporains. Cet exotisme est également attesté par le « salon chinois » à la fois pittoresque et entièrement artificiel qu'il aménage au début des années 1920 dans sa maison de Montfort-l'Amaury¹²⁴.

L'exotisme se manifeste dans *Laideronnette* plus que dans les autres tableaux, par des procédés clairement identifiables comme des gammes pentatoniques ou des syncopes dans les registres aigus. L'instrumentation (tam-tam, glockenspiel, célesta, xylophone) évoque également le gamelan.

Le piccolo entre en soliste à la neuvième mesure, après une introduction de huit mesures à la harpe, aux cors, aux bassons et aux cordes frottées équipées de sourdines. Au moment de son entrée, la didascalie indique « de tous côtés entrent des Pagodes et des Pagodines portant une lanterne. Petites mines, révérences ». Le piccolo doit jouer piano dans le registre grave. Le solo est composé de motifs répétitifs que l'on retrouve plus tard dans le tableau. La flûte prend ensuite le relais en jouant un motif similaire dans des graves inatteignables par le piccolo.

¹²² ORLEDGE Robert, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹²³ DUCHESNEAU Michel, *op. cit.*, vol. 3, p. 57.

¹²⁴ ORLEDGE Robert, *op. cit.*, pp. 35-36.

RAVEL Maurice, *Ma mère l'Oye (ballet)*, M. 62, Paris, Durand et Cie, 1912.

Laideronnette, Impératrice des Pagodes, mesures 8 à 21.

À partir de la mesure 24, où le texte indique « DANSE », le piccolo alterne entre des mesures *ff* à l'unisson avec la première clarinette et des mesures *pp* de doubles croches qui créent des dissonances de secondes avec la flûte. L'alternance brutale *ff/pp* produit un effet saccadé qui évoque la rigidité mécanique des figurines. À la mesure 70, juste après l'arrêt du piccolo, le texte indique que la danse s'interrompt.

RAVEL Maurice, *Ma mère l'Oye (ballet)*, M. 62, Paris, Durand et Cie, 1912.

Laideronnette, Impératrice des Pagodes, mesures 22 à 27.

À la mesure 57, le piccolo joue des doubles croches une octave au-dessus de la flûte. Ils sont ensuite rejoints par la clarinette, le hautbois et le cor en *la*, dans un long crescendo. Le célesta, la harpe et le xylophone jouent également à ce moment.

RAVEL Maurice, *Ma mère l'Oye (ballet)*, M. 62, Paris, Durand et Cie, 1912.

Laideronnette, Impératrice des Pagodes, mesures 57 à 63.

À partir de la mesure 112, le piccolo joue un *la*₄ pendant sept mesures, participant à l'harmonie. Le texte qui accompagne ce moment est « Pagodes et Pagodines, assis en cercle, jambes croisées, dans l'attitude des magots de porcelaine, abaissent et relèvent en mesure leur tête, leur langue et leurs mains ». Le piccolo joue ensuite le motif du solo d'ouverture à l'unisson avec le célesta avant que la flûte ne prenne le relais, comme au début.

On retrouve ensuite la danse, avec les mesures alternées identiques à ce qu'il y avait à la mesure 24. Plus tard, on retrouve également les doubles croches crescendo avant quatre accords répétés *ff* aux bois, cuivres et cordes qui clôturent cette section.

Discussion

Le tableau montre que la présence du piccolo dans *Ma Mère l'Oye* n'est pas distribuée au hasard. L'instrument intervient dans le *Prélude*, la *Danse du rouet et scène*, *Petit Poucet*, *Laideronnette* et plusieurs interludes, joue une note tenue à la fin des *Entretiens de la Belle et de la Bête*, et est absent de la *Pavane* et du *Jardin féérique*. Ces trois derniers tableaux cités sont aussi les plus lents et les plus intériorisés de l'œuvre : le dialogue amoureux, le sommeil et l'apothéose finale. À l'inverse, le piccolo est présent dans les tableaux narratifs et animés comme le rouet qui tourne, les oiseaux du *Petit Poucet* ou le défilé des pagodes. Ravel semble donc réserver l'instrument aux moments de mouvement et de pittoresque, et l'écarter des passages plus calmes.

Réparties sur l'ensemble de l'œuvre, les interventions du piccolo couvrent une bonne partie des fonctions de notre typologie, mais dans des proportions qui s'écartent de l'usage habituel. Il est vrai que certains emplois restent conformes à la tradition. La fonction d'extension de la flûte apparaît dans la *Danse du rouet* (les deux croches descendantes que la flûte prolonge) et dans le grand crescendo de doubles croches de *Laideronnette*, où le piccolo double la flûte à l'octave. L'ornementation, quant à elle, se lit dans les appoggiatures du *Prélude*.

D'autres emplois, en revanche, sont plus originaux. Ravel confie au piccolo de véritables soli mélodiques, dans la nuance *piano* et dans le registre grave. C'est le cas du solo d'ouverture de *Laideronnette* et du dialogue en questions-réponses du *Prélude*. Plus rare encore, Ravel emploie le piccolo dans une fonction purement harmonique, sans aucun rôle mélodique : la pédale aigüe de sept mesures dans *Laideronnette* et la note tenue pendant huit mesures à la fin des *Entretiens de la Belle et de la Bête*. Cet usage du piccolo n'apparaît dans aucun des traités que nous avons consultés et peu de compositeurs l'ont utilisé de cette manière.

Un autre élément mérite d'être relevé : le piccolo apparaît à plusieurs reprises en lien avec les oiseaux ou le sifflement. Il entre dans *Petit Poucet* juste après la didascalie « Les oiseaux passent et mangent tout le pain », et reparait dans l'interlude « petit jour, chants d'oiseaux » qui suit *Laideronnette*.

Dans l'interlude qui suit la *Pavane*, il intervient sur la didascalie « se détournant vers le fond du théâtre, elle siffle entre ses doigts ». À chaque fois, l'instrument est convoqué pour sa proximité avec le chant aigu de l'oiseau ou le sifflement, ce qui correspond à un usage programmatique assez classique du piccolo.

C'est cependant dans *Laideronnette* que l'instrument prend toute son importance, et plusieurs hypothèses pourraient l'expliquer. La première tient à l'exotisme du tableau. En confiant un rôle de premier plan à un instrument que l'on entend moins souvent en soliste au sein des orchestres et en lui donnant un emploi inhabituel, Ravel obtient une sonorité peu familière, à laquelle le public n'est pas habitué. Cela permet d'évoquer l'ailleurs. Le timbre du piccolo joue ici un rôle direct : son grain cristallin s'accorde à l'évocation des cloches du temple javanais et à l'instrumentation qui imite le gamelan. Enfin, le registre aigu de l'instrument convient bien au sujet du tableau, qui met en scène de minuscules figurines articulées.

Enfin, l'usage du piccolo dans *Ma Mère l'Oye* apparaît cohérent. Le même solo en questions réponses ouvre le *Prélude* et reparait dans l'interlude qui précède l'*Apothéose*, si bien que le piccolo encadre en quelque sorte l'œuvre féérique. Plus coloriste que percutant, traité tantôt en soliste, tantôt comme soutien de l'harmonie, le piccolo est moins l'instrument martial décrit par les traités que la voix fine et précieuse d'un monde d'enfance et de merveilleux.

Tzigane

Contexte

Maurice Ravel compose *Tzigane* en 1924 pour la violoniste anglaise d'origine hongroise Jelly d'Árányi, qui en est la dédicataire. La version originale pour violon et piano pouvait être exécutée avec ou sans le dispositif luthéal « qui créait une sonorité de cimbalom » et fut arrangée la même année pour violon et orchestre.

Dans une lettre adressée à la dédicataire, Ravel l'informe de la composition et sollicite son avis sur certains passages techniques : « Cette Tzigane doit être un morceau de grande virtuosité. Certains passages peuvent être d'un effet brillant à condition qu'il soit possible de les exécuter, ce dont je ne suis pas toujours certain. S'il n'y a pas moyen de faire autrement, je vous les soumettrai par correspondance. Évidemment ce sera moins commode¹²⁵ ». Cette démarche témoigne de l'attention que le compositeur porte aux possibilités réelles de l'instrument et à l'importance de la collaboration avec les interprètes dans son écriture.

¹²⁵ RAVEL Maurice et CORNEJO Manuel, *L'intégrale: correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Paris, Le Passeur, 2018, p. 947.

Analyse

Le piccolo n'intervient que dans 39 mesures sur les 319 que compte la partition. Les 57 premières mesures étant occupées par la cadence de violon seul, la fenêtre d'écriture orchestrale dans laquelle le piccolo prend place est d'autant plus restreinte. Nous pouvons identifier quatre interventions.

Le piccolo joue pour la première fois à la mesure 66, dans un long trille à l'unisson avec la grande flûte, coïncidant avec le passage du 2/4 au 4/4 et avec un changement de tonalité.

RAVEL Maurice, *Tzigane*, M. 76, Paris, Durand et Cie, 1924.

Mesures 66 à 74.

À la mesure 104, il réapparaît dans une fonction toute différente. Il fait entendre un *la* répété six fois, pianissimo, à l'octave supérieure de la grande flûte. Le piccolo occupe ici une fonction harmonique. Le violon solo, lui, reste soliste. On peut observer de petits ronds, juste au-dessus des notes de la flûte et du piccolo. Ces symboles indiquent des sons harmoniques, praticables sur les deux instruments. Koechlin les évoque dans son traité, en précisant qu'ils sont assez rarement écrits, faute de penser à ce moyen¹²⁶.

RAVEL Maurice, *Tzigane*, M. 76, Paris, Durand et Cie, 1924.

Mesures 104 à 108.

¹²⁶ KOECHLIN Charles, *op. cit.*, vol. 1, p. 19.

À la mesure 135, il joue des croches précédées d'appoggiatures, formules ornementales que partagent également la flûte, le hautbois et la clarinette. Pendant ce temps, les cordes tiennent l'harmonie et le violon poursuit ses mélodies virtuoses.

RAVEL Maurice, *Tzigane*, M. 76, Paris, Durand et Cie, 1924.

Mesures 134 à 149.

134 **11** Tempo 1°

Gde Fl.

pte Fl.

Htb

Clar.

139

144

Prenez la Gde Fl.

Sa dernière intervention, à la mesure 263, est la plus exposée. L'effectif se réduit alors brutalement : seuls jouent la grande flûte, la harpe, les premiers violons et le violon solo, auxquels s'ajoute le piccolo. Il exécute des doubles croches piano, dans le registre médium à aigu. La flûte intervient de temps en temps pour appuyer certaines notes.

RAVEL Maurice, *Tzigane*, M. 76, Paris, Durand et Cie, 1924.

Mesures 262 à 276.

262 24

G^{de} Fl. *p*

P^{te} Fl. *p*

Bons

Harpe

Von Solo 24 *pizz.* *p*

Vons *p*

Altos

Velles

C. B.

267 25

G^{de} Fl. **Accel.** **Vivo**

P^{te} Fl. *p*

H^{tb}

Clar.

Harpe *RE #* *UT #*

Von Solo **Accel.** **Vivo** *pizz.* *Div.*

Vons *pizz.* *p*

Altos

Velles

C. B.

272

[25] Meno vivo

G^{de} Fl. *f* *ff*

p^{te} Fl. *f* *ff*

H^{tb} *f* *ff*

Clar. *f* *ff*

Bons *pp*

Cors *ff*

Tromp. *ff*

Cymb. *ff*

Harpe *f* *ff* FA LA b LA LA SI b UT

Von Solo **[25] Meno vivo** sul Sol

vous *ff* Div. en 4 arco Unis *pp* pizz. en 2 pizz.

Altes *ff* Div. en 4 arco *pp* Div. *pp*

Velles *ff* *pp*

C. B. *pp*

Discussion

Les quatre interventions du piccolo relèvent toutes de catégories déjà repérées. La dernière intervention mérite néanmoins l'attention. L'effectif se réduit brutalement et le piccolo se retrouve dans une texture très allégée, exposé sur des doubles croches avec le violon solo.

Enfin, si l'attention de Ravel aux possibilités réelles du violon (attestée par sa correspondance avec la dédicataire) éclaire d'abord l'écriture de la partie soliste, il rappelle plus largement le soin qu'il porte aux instruments. Cette même exigence pourrait se lire dans le traitement du piccolo, toujours maintenu dans des tessitures et des formules qui lui conviennent. L'usage des sons harmoniques témoigne également d'une certaine connaissance de l'instrument et de ses possibilités.

Concerto en sol

Contexte

Le *Concerto en sol*, pour piano, est composé entre 1929 et 1931. Il est créé à Paris le 14 janvier 1932 par sa dédicataire, la pianiste Marguerite Long, avec l'Orchestre Lamoureux dirigé par le compositeur. Conçu dans l'esprit de Mozart et de Saint-Saëns, Ravel le veut gai et brillant¹²⁷. À cette filiation se superposent des emprunts au jazz et des éléments de musique basque et espagnole, ainsi que des inspirations de Stravinsky et de Gershwin¹²⁸.

L'instrumentation est remarquablement légère avec un effectif limité à trente-deux cordes et un pupitre de bois et cuivres assez restreint : une flûte, un piccolo, un hautbois, un cor anglais, une petite clarinette en *mi*_b, une clarinette, deux bassons, deux cors en *fa*, une trompette en *ut* et un trombone ténor. Les bois vont toujours par deux, associant généralement un bois et l'un de ses instruments auxiliaires. Malgré cet effectif réduit, Ravel parvient à obtenir des effets orchestraux puissants. Russ souligne que le traitement des instruments y est théâtral, grotesque et caméléonesque, privilégiant les extrêmes de tessiture, et qu'une virtuosité considérable est exigée des parties de vent¹²⁹.

Analyse

Numéro	Description et tempo	Piccolo	Rôles
I	Allegramente	71/323	Solo, harmonie, doublage, extension flûte, ornementation
II	Adagio assai	2/108	Ornementation
III	Presto	29/306	Solo, doublage, harmonie, ornementation ?

Le premier mouvement, *Allegramente*, débute par un clap de fouet suivi d'un premier thème exposé par le piccolo, accompagné pianissimo par un roulement de caisse claire, un trémolo des violoncelles, des accords syncopés pizzicato des violons et alto et de petits arpèges au piano. La flûte rejoint le piccolo à partir de la 13^{ème} mesure. Le premier thème a souvent été noté pour sa couleur basque¹³⁰ et son caractère de chanson allègre et presque populaire¹³¹. Ce solo figure dans le *Traité de*

¹²⁷ DAVIES Laurence, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁸ ORENSTEIN Arbie, *op. cit.*, p. 204.

¹²⁹ MICHAEL Russ, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁰ LONG Marguerite, *Au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Gérard Billaudot, 1971, p. 73.

¹³¹ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 58.

l'orchestration de Koechlin. Il y observe que « le registre du medium n'a guère de force mais ne manque pas d'un certain charme un peu grêle ». Il précise cependant que la petite flûte a, dans le medium, un joli timbre et un son plus malicieux que la flûte¹³².

RAVEL Maurice, *Concerto en sol majeur*, M. 83, Paris, Durand et Cie, 1932.

Début du premier mouvement.

Allegramente **Solo**

OTTAVINO

FLAUTO

Aux mesures 33 et 35, le piccolo joue des noires précédées d'une appoggiature. Aux mesures 38 et 39, il renforce fortissimo quelques notes à l'octave puis à l'unisson de la flûte. À la mesure 62, il a un court solo qui passe ensuite à la clarinette puis à la trompette, comme un écho. À la mesure 77, une

¹³² KOECHLIN Charles, *op. cit.*, vol. 1, p. 17.

longue note tenue sur un mi_4 assume une fonction harmonique (sans que le timbre du piccolo ne se distingue nettement dans la texture orchestrale). À la mesure 98, des croches au piccolo se mêlent à celles de la flûte, du hautbois et des clarinettes durant un solo du piano qui dialogue avec le basson.

À la mesure 125, une longue note tenue se place à la tierce supérieure de la flûte. Ce couple (la_5 au piccolo, fa_5 à la flûte) est ensuite repris une octave plus bas par la flûte (la_4) et la clarinette (fa_4) et enfin par la clarinette (la_3) et le basson (fa_3). Le même procédé est reproduit à la mesure 133, avec d'autres notes et instruments : do_5 au piccolo et la_5 à la flûte, puis do_4 à la flûte et la_4 au hautbois et enfin do_3 au hautbois et la_3 au cor.

RAVEL Maurice, *Concerto en sol majeur*, M. 83, Paris, Durand et Cie, 1932.

Premier mouvement, mesures 123 à 129.

À la mesure 174, le piccolo double la mélodie jouée par le piano. Aux mesures 179 et 181, il joue des noires avec des appoggiatures. À la mesure 216, il joue une longue note aigüe, en *flutterzunge*, à l'octave de la flûte, avec la nuance *forte*. La longue note est suivie de noires, ensuite reprises par la clarinette, également en *flutterzunge*.

RAVEL Maurice, *Concerto en sol majeur*, M. 83, Paris, Durand et Cie, 1932.

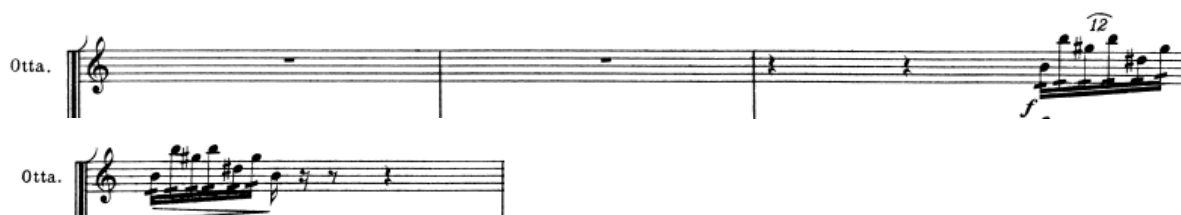
Premier mouvement, mesures 216 à 218.

Plus loin, le piccolo joue des triples croches, dans un dialogue entre hautbois, flûte, piccolo et clarinette. Le piccolo complète la flûte dans l'aigu même si cette dernière aurait pu le jouer car les notes restent dans sa tessiture. À la mesure 250, le piccolo joue la mélodie à l'unisson du piano (mais à l'octave de la flûte ou des violons). Une cinquantaine de mesures plus loin, le piccolo joue des noires qui pourraient avoir une fonction harmonique, ou servir d'accentuation rythmique. De la mesure 314 à la fin du mouvement, le piccolo joue une mélodie à l'octave de la flûte et à la double octave de la trompette dans une nuance forte.

Dans le deuxième mouvement, le piccolo ne joue que deux mesures sur les 108. Il joue des triples croches, proches mais pas identiques à celles jouées par le piano. La fonction qui semble correspondre le mieux à ces deux mesures est celle d'ornementation.

RAVEL Maurice, *Concerto en sol majeur*, M. 83, Paris, Durand et Cie, 1932.

Deuxième mouvement, mesures 69 à 72



Le troisième mouvement fait appel au piccolo à la 25^{ème} mesure. Celui-ci répète alors le solo joué juste avant par la clarinette. À la mesure 57, il joue une mélodie semblable à celle de la flûte, qui crée l'illusion d'un parallélisme et comporte même quelques quintes parallèles. Juste après, la clarinette en la et la clarinette en *mib* jouent un motif similaire, celle en *mib* jouant également la quinte supérieure de celle en *la*.

RAVEL Maurice, *Concerto en sol majeur*, M. 83, Paris, Durand et Cie, 1932.

Troisième mouvement, mesures 57 à 61

Plus loin, le piccolo joue des noires. Celles-ci sont une octave plus bas que la plus haute note du piano et ont vraisemblablement une fonction harmonique. À la mesure 97, il double la mélodie du piano, dans le registre grave à medium, dans une nuance *ff*. À la mesure 108, il joue un motif avec la flûte, la clarinette et la trompette. À la mesure 152, il a une fonction harmonique en jouant une note tenue. Celle-ci est plus courte que celle qui est tenue par les autres instruments, sûrement pour accentuer l'effet indiqué de *decrescendo*.

RAVEL Maurice, *Concerto en sol majeur*, M. 83, Paris, Durand et Cie, 1932.

Troisième mouvement, mesures 149 à 153

À la mesure 202, le piccolo joue des croches à l'unisson avec la harpe et à la mesure 212, il joue un petit motif avec la flûte. Ces deux interventions pourraient se rapprocher de la fonction d'ornementation. À la mesure 285, il rejoue des croches, cette fois avec la flûte, le hautbois et la clarinette. à partir de la mesure 294, il joue dans des nuances *f* et *ff*, sûrement pour apporter de la brillance à la fin du mouvement.

Discussion

Le début du *Concerto en sol* offre au piccolo son emploi le plus marquant. Dès l'ouverture du premier mouvement, c'est lui qui expose le premier thème, en soliste. Ce solo est d'autant plus significatif que Koechlin lui-même retient ce passage dans son *Traité de l'orchestration*¹³³. De plus, ce solo est joué dans le registre grave à médium. L'usage du piccolo en soliste est déjà assez rare, mais

¹³³ *Ibid.*

encore plus dans ce registre. Forsyth écrit d'ailleurs en 1914 « One cannot recall any example of the bottom notes of the Piccolo used solo¹³⁴ ».

Au regard de la typologie, les autres interventions se répartissent entre les catégories déjà repérées : doublage de la flûte à l'octave, extension de sa ligne mélodique vers l'aigu, soutien harmonique, ornementation. Le procédé de la mesure 125 mérite toutefois d'être relevé. Le piccolo forme avec la flûte un intervalle qui est ensuite reproduit, de proche en proche, par des couples d'instruments plus graves. Ravel joue véritablement avec les différents bois, leurs timbres et leur tessiture. On peut par ailleurs noter qu'à plusieurs reprises, le piccolo prolonge la flûte dans l'aigu, là où celle-ci aurait pu jouer elle-même les notes, restées dans sa tessiture. Le choix du piccolo ne s'expliquerait donc pas par une nécessité de hauteur, mais par une intention de timbre.

L'emploi du *flutterzunge* (aussi appelé trémolo dental) est assez étonnant. Bien que ce mode de jeu soit peut-être plus ancien qu'on ne le croit, puisqu'on le rencontre dans certaines œuvres de la fin de XIX^e siècle¹³⁵, nous n'en avons trouvé aucun dans les œuvres du panorama. Ravel semble pourtant en être friand puisqu'il y recourt également dans l'*Alborada del gracioso*, les *Tableaux d'une exposition* ou encore *L'Enfant et les Sortilèges*. Monnard précise que le compositeur aurait bénéficié des conseils du flûtiste Louis Fleury, qui participa à la première des *Chansons madécasses*¹³⁶. Cette partition demandant au flûtiste de passer ponctuellement au piccolo, on peut supposer que Fleury jouait des deux instruments et aurait pu conseiller Ravel sur certains usages du piccolo.

Enfin, l'article « Les concertos de Ravel » d'Henri Gil-Marchex invite à s'interroger sur les raisons de cette place accordée au piccolo. Il rapporte que Ravel aurait d'abord songé, en 1928, à écrire non pas un concerto mais une rhapsodie basque avec piano solo en plusieurs mouvements. L'allegro initial et le finale du *Concerto en sol* ne seraient que les mises au point des premières esquisses de cette rhapsodie. Gil-Marchex décrit d'ailleurs le thème d'ouverture confié au piccolo comme un air « d'un enjouement tout rustique », au rythme vif et alerte de « bransle gay », et le rapproche explicitement du jeu d'un « ménétrier de village basque soufflant dans le xürüla, espèce de flageolet tenu dans sa main droite, sa main gauche frappant avec une baguette le tun-tun, petit tambour qu'il porte en bandoulière¹³⁷ ». On pourrait supposer que le rôle de premier plan dévolu au piccolo tient précisément à cette inspiration basque mais l'hypothèse reste fragile. Gil-Marchex ne dit pas que Ravel a choisi le piccolo pour imiter le xürüla et le rapprochement des deux timbres est le sien.

¹³⁴ FORSYTH Cecil, *op. cit.*, p. 202.

¹³⁵ MONNARD Jean-françois, *op. cit.*, vol. 19, p. 171.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ GIL-MARCHEX Henri, « Les Concertos de Ravel », dans *La Revue musicale*, 19, 1932, p. 84.

Discussion générale et conclusion

L'analyse des quatre œuvres permet de revenir à la typologie établie en première partie et de préciser la manière dont Ravel s'approprie le piccolo. Deux constats principaux se dégagent : le compositeur recourt abondamment aux fonctions traditionnelles de l'instrument, mais il privilégie les usages que les traités laissent dans l'ombre, tout en écartant la plupart des caractères expressifs hérités du XIX^e siècle.

Les emplois conformes à la tradition constituent le socle de l'écriture ravélienne du piccolo. La fonction d'extension de la flûte est attestée dans trois des œuvres analysées : le piccolo prolonge vers l'aigu une ligne amorcée par la grande flûte dans la *Malagueña* et la *Feria* de la *Rapsodie espagnole*, dans la *Danse du rouet* de *Ma Mère l'Oye* et à plusieurs reprises dans le *Concerto en sol*. Le doublage à l'unisson ou à l'octave est tout aussi fréquent, de même que l'ornementation. Dans la *Malagueña* comme dans la *Feria*, nous avons par ailleurs remarqué que Ravel fait entrer le piccolo quelques mesures après les autres instruments, lors d'un crescendo déjà entamé : l'instrument est traité comme un renfort d'intensité, conformément à la brillance que les traités lui reconnaissent.

Un trait remarquable des œuvres analysées est cependant l'attribution au piccolo de véritables soli mélodiques : l'ouverture de la *Feria*, le solo de *Laideronnette*, le dialogue en questions-réponses du *Prélude* de *Ma Mère l'Oye* ou encore le début du *Concerto en sol*. Or, les traités ne reconnaissent pas cette fonction à l'instrument et plusieurs le jugent même impropre au chant expressif : Gevaert écarte une sonorité aussi aigüe du solo de concert et Forsyth affirme en 1914 ne pouvoir citer aucun emploi soliste des notes graves du piccolo. Le cas du *Concerto* est à cet égard significatif puisque Koechlin retient ce solo dans son traité et relève le charme un peu grêle, mais malicieux, du médium de l'instrument. Ravel exploite ainsi le piccolo d'une façon que la tradition néglige et lui confie une expressivité mélodique que la plupart des traités lui refusent.

Le second usage négligé par les traités que Ravel mobilise est la participation à l'harmonie. Le piccolo tient une note ou une pédale intégrée à l'accord dans la *Feria*, dans les *Entretiens de la Belle et de la Bête*, dans *Laideronnette* et à plusieurs reprises dans le *Concerto*. Cependant, dans ces passages, le timbre du piccolo ne se détache pas toujours nettement de la texture orchestrale. On touche ici à une limite que notre méthode assume : l'analyse porte sur l'écriture fixée dans la partition et non sur le résultat perçu. On peut donc se demander si, lorsque Ravel donne une fonction harmonique au piccolo, c'est pour que l'auditeur l'y distingue ou pour que l'instrument se fonde dans la texture orchestrale et n'apporte qu'une couleur diffuse.

Ces observations permettent de confronter nos résultats aux études quantitatives évoquées en première partie. Le modèle de Johnson rangeait le piccolo parmi les instruments *Power* : ceux qui

participent aux climaxes et aux moments de forte intensité. Or, l'écriture ravélienne contredit largement ce classement. Si les entrées en crescendo relevées dans la *Rapsodie* vont dans le sens d'un usage *Power*, l'essentiel du corpus l'infirmes. Le piccolo de Ravel est souvent employé piano, en soliste ou en soutien harmonique, bien plus qu'en instrument de puissance. De ce point de vue, nos analyses donnent plutôt raison à Chon, De Vlieger et Huron, chez qui le piccolo relève de l'extension de couleur et de tessiture. On rappellera d'ailleurs que ces auteurs avaient d'abord vu le piccolo former une catégorie à lui seul, avant de le rattacher aux *Extended Woodwind* : cette difficulté à le ranger trouve un écho dans l'écriture de Ravel qui refuse de le cantonner à une fonction unique.

Le contraste est aussi net du côté des caractères expressifs. Si Ravel mobilise largement les fonctions orchestrales du piccolo, il en écarte presque tous les caractères hérités du XIX^e siècle. Aucune des quatre œuvres ne recourt à l'usage militaire ou de marche, ni à l'effet de tempête, ni au registre diabolique et surnaturel que les traités et le répertoire du panorama associaient si volontiers à l'instrument. Le seul caractère traditionnel conservé est celui en lien avec la nature : le piccolo est associé aux oiseaux et au sifflement dans *Petit Poucet* et dans les interludes de *Ma Mère l'Oye*, selon un usage programmatique classique. Pour le reste, Ravel oriente l'instrument vers le féérique, l'exotique et le pittoresque. Dans *Laideronnette*, le grain cristallin du piccolo évoque les cloches du gamelan et la rigidité mécanique des figurines. Le piccolo devient la voix d'un monde d'enfance et de merveilleux, bien éloigné de l'instrument martial et strident décrit par certains traités.

On peut par ailleurs relever un souci du timbre par-delà la seule nécessité de tessiture. À plusieurs reprises dans le *Concerto*, le piccolo prolonge la flûte dans l'aigu alors que celle-ci aurait pu jouer elle-même les notes, restées dans sa tessiture. Le choix ne s'explique pas par une contrainte de hauteur, mais vraisemblablement par une intention de couleur. Cela rejoint le portrait d'un Ravel orchestrateur et expérimentateur que dresse Monnard. L'emploi du *flatterzunge* dans le *Concerto*, et des sons harmoniques dans *Tzigane*, techniques absentes des œuvres du panorama, va dans le même sens d'une recherche d'effets peu habituels.

Ces éléments permettent de revenir aux deux questions qui ont structuré ce travail. À la question « Comment Ravel s'approprie-t-il le piccolo et quelles fonctions lui assigne-t-il ? », nous pourrions répondre qu'il en fait un instrument bien plus polyvalent que ne le prévoient les traités. Ravel l'utilise en soliste et comme extension de la flûte mais aussi pour doubler d'autres instruments, pour orner et pour participer à l'harmonie. Il utilise de façon programmatique, pour évoquer les oiseaux ou les sifflements. À la question « Cette écriture est-elle novatrice », une réponse nuancée s'impose. Ravel n'invente pas de fonction radicalement nouvelle : l'emploi soliste s'observait déjà chez Tchaïkovski et la participation à l'harmonie chez Mahler ou Strauss, à peine plus âgés que lui. Sa singularité tient plutôt à un déplacement : il systématise et assume des usages que la tradition tolérait à peine et délaisse ceux qu'elle mettait en avant. L'originalité ravélienne serait donc moins une invention qu'une réorientation :

le piccolo cesse d'être d'abord un instrument d'éclat et de puissance pour devenir un instrument de couleur et d'expression.

Cette réorientation s'inscrit dans une démarche d'orchestrateur que décrivent Vuillermoz et Monnard. Ravel a, selon la formule de Vuillermoz, « la curiosité des sonorités exceptionnelles » et cherche à explorer les « domaines interdits » que les traités du XIX^e siècle signalaient précisément pour les éviter. Monnard montre, de la même façon, un compositeur qui pousse chaque instrument dans ses retranchements et multiplie les modes de jeu peu usités. En confiant au piccolo des soli exposés, en l'intégrant à l'harmonie ou en recourant au *flatterzunge* et aux sons harmoniques, Ravel tire parti de possibilités que la musique savante occidentale de la fin du XIX^e siècle avait peu exploitées. Or, cette attitude n'a rien d'isolé : elle appartient à un mouvement qui traverse la première moitié du XX^e siècle. Les travaux similaires à celui-ci, consacrés au piccolo chez Chostakovitch, montrent chez ce dernier un instrument tenu pour un élément clé du son orchestral et doté d'une réelle fonction soliste. Sans postuler de filiation directe, on peut voir dans l'écriture ravélienne une manifestation, parmi d'autres, de cette émancipation que les traités du XIX^e siècle n'avaient pas anticipée et que la pratique des compositeurs a devancée.

Ces conclusions doivent toutefois être nuancées car plusieurs choix méthodologiques en limitent la portée. La première limite tient au corpus. Quatre œuvres ne suffisent pas à fonder des conclusions générales sur l'écriture ravélienne du piccolo. Le choix de ces partitions n'est pas neutre non plus : en retenant des œuvres où le piccolo joue un rôle notable, on oriente forcément les résultats vers un instrument mis en valeur. Rien ne garantit que d'autres œuvres iraient dans le même sens. Ensuite, la typologie a été construite à partir d'un panorama partiel et de traités qui ne s'accordent pas toujours. Elle mêle volontairement fonctions et caractères, si bien que ses catégories se recoupent. Classer une intervention dans une rubrique plutôt qu'une autre demande une part d'interprétation. De plus, une autre typologie, tout aussi défendable, aurait sans doute fait apparaître d'autres résultats.

Ces réserves posées, il apparaît, au terme des analyses, que Ravel fait du piccolo une voix de couleur et d'expression, capable de porter un solo comme de se fondre dans l'harmonie, et l'oriente vers le féérique et le pittoresque. Il n'invente pas de fonction inédite mais assume et systématise ce que ses aînés osaient à peine. Cette singularité vient probablement d'une curiosité d'orchestrateur pour les timbres rares et les modes de jeu délaissés, et s'inscrit dans l'émancipation plus large de l'instrument au tournant du XX^e siècle. En croisant deux champs jusqu'ici disjoints (les études sur le piccolo et celles sur l'orchestration ravélienne), ce mémoire aura voulu montrer qu'un instrument réputé accessoire offre un point d'observation fécond sur l'art d'un grand orchestrateur.

Les pistes ne manquent pas pour prolonger l'enquête. On pourrait élargir le corpus à l'ensemble des œuvres orchestrales de Ravel afin de confirmer ou de nuancer ces tendances, confronter l'écriture à sa réalisation sonore pour interroger ce que l'auditeur perçoit réellement du piccolo, ou comparer le

traitement ravélien à celui d'autres orchestrateurs de son temps. Une dernière possibilité mérite d'être signalée : mettre plus étroitement en regard l'évolution organologique de l'instrument et les techniques de composition. Le piccolo Boehm arrive tardivement (un équivalent pour piccolo de la flûte de Boehm de 1832 semble ne pas avoir été produit avant les années 1860¹³⁸) mais c'est en France que les nouveaux modèles ont été acceptés le plus rapidement. On peut donc supposer que Ravel écrit pour un piccolo techniquement abouti, ce qui rendrait possibles les soli exposés, les traits virtuoses et les nuances, mais cette hypothèse devrait être vérifiée. L'écriture ravélienne exploite-t-elle simplement les capacités d'un instrument déjà perfectionné ou pousse-t-elle celui-ci dans ses retranchements ? Une enquête croisant l'histoire de la facture et celle de la composition permettrait de vérifier cette hypothèse et, plus largement, d'éclairer les liens entre le développement matériel des instruments et l'invention musicale.

¹³⁸ DOMBOURIAN-EBY Zartouhi, *op. cit.*, p. 8.

Bibliographie

ALBERA Philippe, « Ravel, précurseur du modernisme ? », dans *Cahiers Maurice Ravel*, 22, 2022, pp. 9-20.

ARBEAU Thoinot, *Orchesographie*, Langres, 1589.

BATE Philip, *The flute. A study of its history, development and construction*, 2e éd., London, Ernest Benn Limited, 1975.

BEAVERS Jennifer P., « Ravel's sound: timbre and orchestration in his late works », dans *Music Theory Online*, 1, 2021.

BEAVERS Jennifer P., « Beyond mere novelty: Timbre as primary structural marker in Ravel's Piano Concerto in G Major », dans *Music Theory Online*, 4, 2019, pp. 1-26.

BERLIOZ Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris, Henry Lemoine & Cie, 1855.

BROWN Howard Mayer et al., *Fife*, s. l., Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009610> (Page consultée le 14 mai 2026).

CHON Song Hui et al., « An Exploratory Study of Western Orchestration: Patterns through History », dans *Empirical Musicology Review*, 3-4, 2018, pp. 186-190.

COGAN Robert et ESCOT Pozzi, *Sonic design: the nature of sound and music*, New Jersey, Prentice-Hall, 1976.

DAVIES Laurence, *Ravel orchestral music*, Seattle, University of Washington press, 1971 (BBC music guides).

DOMBOURIAN-EBY Zartouhi, *The piccolo in the nineteenth century*, Thèse de doctorat, Northwestern University, 1987.

DUCHESNEAU Michel, « Minarets et pagodes : L'Orient ravélien », dans *Revue musicale OICRM*, 1, 6 juin 2019, pp. 56-70.

FLETCHER Allison Marie Flores, *Ten orchestral excerpts for piccolo: an historical and stylistic analysis*, Thèse de doctorat, University of North Carolina, 2008.

FORSYTH Cecil, *Orchestration*, MacMillan and Co éd., London, MacMillan and Co, 1914.

GEVAERT François-Auguste, *Nouveau Traité d'Instrumentation*, Paris, Lemoine & Fils, 1885.

GIL-MARCHEX Henri, « Les Concertos de Ravel », dans *La Revue musicale*, 19, 1932, pp. 83-101.

GIPPO Jan (éd.), *The complete Piccolo: a comprehensive guide to fingerings, repertoire and history*, Third Edition October 2009 éd., Malvern, Theodore Presser Company, 2009.

GODDARD Scott, « Maurice Ravel: Some Notes on His Orchestral Method », dans *Music & Letters*, 4, 1925, pp. 291-303.

HECK Angela Renee, *The mechanical development of the piccolo*, Thèse de doctorat, University of Oklahoma, 2010.

HÉROLD Nathalie, « Analyser le timbre : objets, méthodes, représentations », dans *Musique et cognition : perspectives pour l'analyse et la performance musicales*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019, pp. 15-33.

HÉROLD Nathalie et NOUNO Gilbert, « Analyser les pratiques créatives en orchestration. Réflexions méthodologiques dans le contexte du projet APCOR », dans *Revue musicale OICRM*, 1, 2026, pp. 163-198.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Ravel*, Paris, Seuil, 1995 (Solfèges).

JOHNSON Randolph, « The Standard, Power, and Color model of instrument combination in romantic-era symphonic works », dans *Empirical Musicology Review*, 1, 2011, pp. 2-19.

KELLY Barbara L., *Ravel, (Joseph) Maurice*, s. l., Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/documentID/omo-9781561592630-e-0000052145> (Page consultée le 28 juin 2026).

KELLY Barbara L., « History and hommage », dans *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 7-26.

KOECHLIN Charles, *Traité de l'orchestration en quatre volumes*, Paris, Max Eschig, 1954, vol. 1.

LONG Marguerite, *Au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Gérard Billaudot, 1971.

MACAULAY FITZGIBBON Henry, *The story of the flute*, London, The Walter Scott Publishing Co., Ltd., 1914.

MARESZ Yann, « Pour un traité de l'orchestration au XXI^e siècle », dans *L'Étincelle*, 2006.

MAWER Deborah, « Musical objects and machines », dans Mawer, Deborah, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 47-70.

MEYLAN Raymond, *La flûte. Les grandes lignes de son développement de la préhistoire à nos jours*, s. l., Payot Lausanne, 1974.

MICHAEL Russ, « Ravel and the orchestra », dans Mawer, Deborah, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 118-139.

MONNARD Jean-françois, « Modes de jeu dans l'orchestration ravélienne », dans *Cahiers Maurice Ravel*, 19, 2017, pp. 169-188.

ORENSTEIN Arbie, *Ravel: man and musician*, New York, Columbia University Press, 1975.

ORENSTEIN Arbie, « Maurice Ravel's Creative Process », dans *The Musical Quarterly*, 4, 1967, pp. 467-481.

ORLEDGE Robert, « Evocations of exoticism », dans Mawer, Deborah, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 27-46.

PANEBIANCO-WARRENS Clorina Rosanna, *The piccolo in the fifteen symphonies of Dmitri Shostakovich*, Thèse de doctorat, University of Pretoria, 2009.

PERLEMUTER Vlado et JOURDAN-MORHANGE Hélène, *Ravel d'après Ravel: les oeuvres pour piano, les deux concertos*, Lausanne, Éditions du Cervin, 1970.

PISTON Walter, *Orchestration*, 5e éd., Londres, Victor Gollancz Ltd, 1969.

RAVEL Maurice, *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989 (Harmoniques).

RAVEL Maurice et CORNEJO Manuel, *L'intégrale: correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Paris, Le Passeur, 2018.

RIMSKI-KORSAKOV Nikolaï, *Principles of orchestration: with musical examples drawn from his own works*, New York, Dover Publications, 1964.

TENG Kuo-Jen, *The role of the piccolo in Beethoven's orchestration*, Thèse de doctorat, University of North Texas, 2011.

TOFF Nancy, *The flute book. A complete guide for students and performers*, 3e éd., New York, Oxford University Press, 2000.

VUILLERMOZ Émile, « Le style orchestral de Maurice Ravel », dans *La Revue musicale*, 6, 1925, pp. 22-26.

WIDOR Charles-Marie, *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'Instrumentation et d'Orchestration de H. Berlioz*, Paris, Henry Lemoine & Cie, 1904.

WILEY Roland John, *Tchaikovsky, Pyotr Il'yich*, s.l., Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/documentID/omo-9781561592630-e-0000051766> (Page consultée le 11 août 2026).

WOLPOWITZ Rikki, *An organological approach to the history of the flauto piccolo with a pre- and post-Beethoven analysis, including the complete study of Beethoven's implementation of the "ottavino"*, Thèse de doctorat, The Royal Conservatoire and The University of The Arts of The Hague, 2020.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial