XVII

DU TRILLE

Le *Trille,* ou *Cadence,* consiste en un battement rapide et régulier de la note sur laquelle on le place, avec la note voisine supérieure, à un ton ou à un demi-ton d'intervalle.

C'est un des plus brillants ornements du chant et l'un des plus fréquemment employés dans les morceaux de bravoure et de virtuosité.

On n'est pas absolument d'accord sur la manière dont le *Trille* se produit, au moins en ce qui concerne la voix humaine.

Pour moi, je considère le *Trille* comme provenant d'un mouvement particulier de la *glotte,* étranger à l'agilité et produisant une succession de sauts du larynx, à la même hauteur.

Ce qui viendrait corroborer ma définition, c'est que pendant un son filé, en frappant avec la main des coups vivement répétés sur le larynx, on peut produire un *Trille* artificiel.

Mais, objectera-t-on, si dans les exercices on réussit à développer l'agilité sur des gammes de *sept notes* montantes ou descendantes, ne pourrait-on pas atteindre le même résultat sur *quatre notes,* conséquemment sur *trois* et enfin sur *deux,* nombre de notes dont se compose le *Trille?*

A cela je répondrai que, quelle que soit l'agilité acquise par le travail, elle n'arrivera jamais à égaler celle du *Trille* naturel (1), et la preuve, c'est qu'il n'est pas rare de rencontrer des chanteurs, et même des chanteuses, qui triomphent aisément des difficultés de la vocalisation et pour lesquels le *Trille* est d'une exécution impossible, tandis que d'autres, à la voix dure et lourde, le battent avec la plus grande facilité.

Pour que le *Trille* fût parfait, il faudrait que les deux notes fussent entièrement distinctes l'une de l'autre. Les deux qualités d'extrême rapidité et de clarté peuvent se trouver réunies lorsque le *Trille* est exécuté par un instrument à vent, à cordes ou par le piano; dans ce cas, en effet, il ne peut y avoir aucun doute que les deux notes n'aient été frappées l'une après l'autre; mais il ne peut en être de même lorsqu'il s'agit de la voix humaine.

(1) Les vibrations du *Trille* sont de 200 = 𝅗𝅥 degrés du métronome de Maëlzel, tandis que la plus grande vitesse qu'on puisse obtenir par la vocalisation ne dépasse pas 152 = 𝅗𝅥. (Garcia.)

Que le *Trille* soit préparé ou non, lorsqu'il est arrivé à son maximum de vitesse, je ne crois pas que l'oreille soit assez subtile pour saisir l'intonation exacte des deux notes qui le composent; cela me semble aussi impossible que de distinguer les rayons d'une roue lorsqu'une voiture est entraînée par un cheval au galop.

Le chanteur lui-même, à partir du moment où il passe de la préparation du *Trille* au *Trille* proprement dit, perd la conscience de l'écart qui existe entre les deux notes.

D'autre part, si les vibrations du *Trille* sont assez lentes pour qu'on puisse les percevoir distinctement, ce n'est plus un *Trille*, au sens absolu du mot. Quant à la parfaite intonation du *Trille*, qui me semble assez problématique, elle dépend, comme impression, de la justesse de la note qui lui sert de base.

De tout ce qui précède, on pourrait conclure que je considère comme stériles les études du *Trille* telles qu'elles sont adoptées dans presque toutes les méthodes de chant. Bien au contraire. Si ces exercices ne peuvent développer l'agilité au point de la rendre assez rapide pour constituer le *Trille* proprement dit, ils n'en placent pas moins les élèves dans d'excellentes conditions d'entraînement pour qu'à un moment donné, le larynx produise de lui-même le mouvement oscillatoire dont le *Trille* est la conséquence. Il m'a été démontré que l'étude du *Trille* par écart de tierce est de tous les exercices celui qui donne les plus prompts et les meilleurs résultats. Je n'en placerai pas moins en première ligne pour l'obtenir : l'Imitation.

Est-il rien de plus extraordinaire que la facilité avec laquelle les *gamins parisiens* exécutent ce qu'on appelle « *la Tyrolienne* » ? Elle n'est, comme chacun sait, que le fait du brusque passage de la voix de poitrine à la voix de tête et *vice versâ;* les intervalles à franchir par le mouvement convulsif imprimé au larynx sont bien plus considérables que dans le *Trille*. C'est inconsciemment et par simple esprit d'imitation que ces petits chanteurs improvisés en découvrent le mécanisme et qu'ils accomplissent ces prodiges d'acrobatie vocale.

Combien de personnes, sachant décomposer le pas de la valse, ont une difficulté extrême à l'exécuter, jusqu'au jour où, spontanément et machinalement, le mouvement se produit et devient alors des plus faciles.

La vibration des *r* par la pointe de la langue, qui est l'opposé du grasseyement et qu'on rencontre souvent parmi tous les habitants d'un même département, d'une même province, ne s'obtient souvent qu'au prix des plus longs et des plus pénibles efforts lorsqu'on a recours à l'étude seule pour l'obtenir (1).

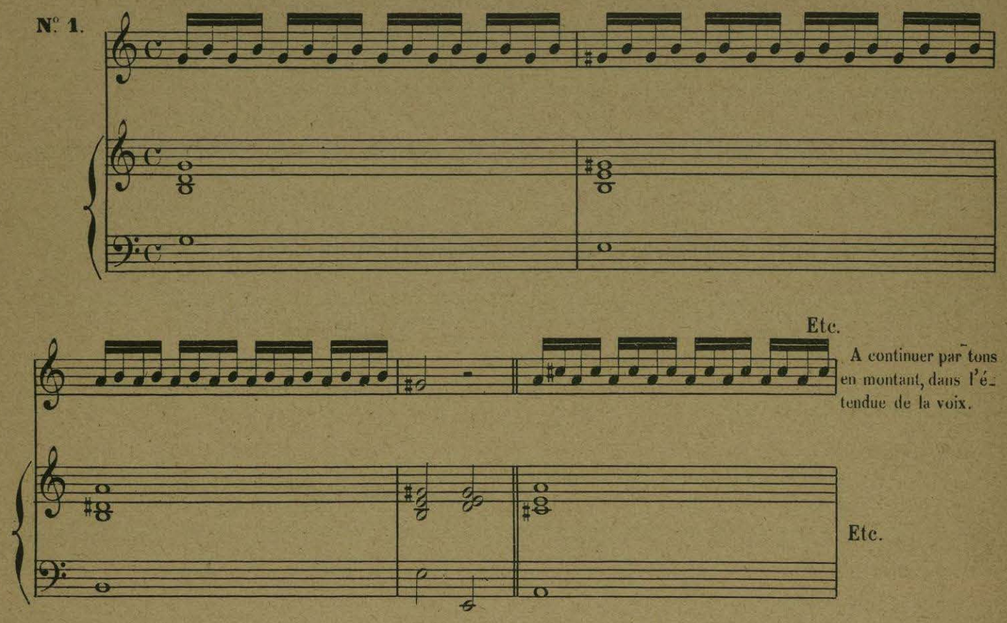
(1) L'exemple le plus concluant de ce qu'on peut attendre de l'imitation consciente ou inconsciente, se trouve dans l'étude d'une langue vivante dont chacun sait qu'on ne peut vraiment saisir l'accent qu'en la pratiquant dans le pays où elle est parlée.

Il en est de même pour le *Trille,* que Duprez qualifie fort justement de « *son tremblé avec art* ». Aussi recommanderai-je aux élèves qui ne peuvent l'acquérir en suivant les préceptes de l'école, ou en prenant pour modèles ceux qui le possèdent naturellement, de s'aider de l'imitation du *son tremblé* qu'ils chercheront ensuite à régler et à perfectionner. La possession du *Trille* est nécessaire aux chanteurs et chanteuses dramatiques qui ne bornent pas leur ambition à l'interprétation de la musique moderne d'où il a été presque entièrement banni. Elle est indispensable aux chanteuses légères, car il n'est pas d'ornement de virtuosité qui puisse remplacer le *Trille* dans la musique d'exécution et suppléer à ce qu'il donne au chant de relief et d'éclat.

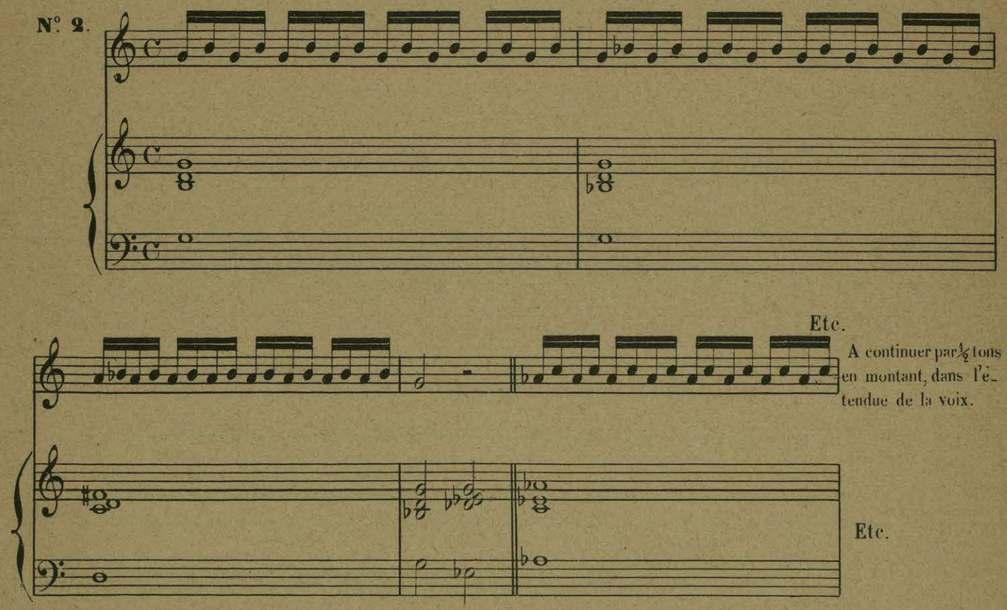
EXERCICES

POUR FACILITER LE DÉVELOPPEMENT DU TRILLE[1]

N°. 1.



N°. 2.



(1) A travailler ces exercices sur toutes les voyelles.

N° 3

Etc.

A continuer dans l'étendue de la voix.

Etc.

A transposer en MI♭ pour Contralti ou Barytons.

N° 4

A transposer en MI ♭
pour Contralto ou Baryton

VOCALISE

POUR L'ÉTUDE DU TRILLE

Andante.

CHANT.

PIANO.

Sol Si Sol

Ré La Si Do

Si Fa La Mi Ré La La Sol Mi Ré Sol

rit.

a tempo.

Si Sol Mi Ré La Si

XVIII

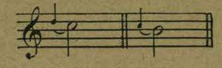
AUTRES AGRÉMENTS DU CHANT

DE L'APPOGGIATURE

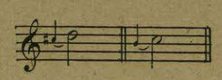
L'*appoggiature* est un ornement du chant qui consiste en une note supplémentaire, sur laquelle la voix appuie avant d'émettre la note principale.

Il existe deux appogiatures :

L'appoggiature supérieure, qui peut être indifféremment placée à une seconde majeure ou mineure de la note essentielle :

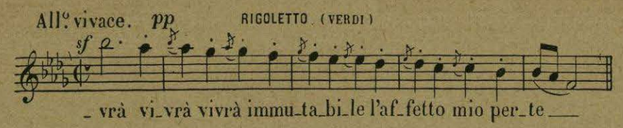


L'appoggiature inférieure, qui ne peut être placée qu'à une seconde mineure au-dessous de la note essentielle :



L'une et l'autre sont particulièrement employées dans les récitatifs sur les terminaisons féminines, auxquelles elles donnent plus de variété et de douceur.

L'appoggiature emprunte, selon le cas, la moitié ou les deux tiers de la valeur de la note essentielle. Cela dépend du caractère du morceau. Elle peut même être assimilée à une note brisée ; c'est ce que les Italiens appellent : *acciacatura*.



L'usage de l'appoggiature est tellement répandu que les compositeurs sont arrivés peu à peu à négliger d'écrire la petite note qui sert à la désigner ; il est donc impossible de déterminer, d'une façon précise, la note qui, dans un récitatif ou dans une mélodie, peut recevoir l'appoggiature, ni même d'en indiquer la durée. C'est au chanteur à apprécier l'emploi qu'il en doit faire, à ce double point de vue.

En ce qui concerne l'appoggiature *brève*, dont la valeur est également empruntée