

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** - (1929)  
**Heft:** 5

**Artikel:** La chanson populaire méditerranéenne  
**Autor:** Tiersot, Julien  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-759800>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 22.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## La chanson populaire méditerranéenne

par *Julien Tiersot*

Les chansons populaires sont partie intégrante de la civilisation primitive de tous les peuples, au même titre que la langue. Comme les langues aussi, elles se diversifient, selon les contrées et les races. La chanson française forme un ensemble répandu sur tout le pays: les frontières politiques et leurs vicissitudes sont toujours restées étrangères à son expansion. Dans toutes les provinces, elles sont les mêmes. C'est une erreur trop accréditée de croire qu'une chanson est normande parce qu'elle se chante en Normandie, dauphinoise parce qu'elle a été recueillie en Dauphiné. Assurément, on relèvera des nuances entre les versions trouvées dans des pays si éloignés; mais le fond est le même. Il fut un temps où ces similitudes étaient attribuées à la commune origine celtique des provinces dont la réunion a formé la France: cette théorie séduisante est quelque peu abandonnée aujourd'hui. On serait probablement plus près de la vérité en admettant que ces chansons populaires sont une émanation directe et spontanée du génie latin.

Gevaërt, en étudiant la musique de la Grèce antique, avait constaté dans son rythme primordial la prééminence du temps ternaire, qu'il pensait avoir été en usage dans les chansons populaires avant de passer dans la musique artistique; il disait que le *six-huit* était une mesure essentiellement méditerranéenne. L'observation mérite d'être retenue: nous allons retrouver cette mesure dans tous les pays que nous allons parcourir, surtout les plus spécialement latins. Aucune n'est plus usitée en France: c'est le rythme par excellence de nos chansons à danser; au surplus, elle affecte, en Languedoc, en Provence, une ondulation qui s'accorde merveilleusement avec le génie et la couleur de ces contrées ensoleillées.

Mais ce n'est pas assez d'avoir observé que ces caractères sont propres à la chanson populaire, en quelque partie de la France qu'on la chante: il est très intéressant de constater qu'on les retrouve, également accusés, hors de son territoire, parfois très loin.

### *Italie.*

Il a été reconnu que le répertoire commun de la chanson française s'étend sur la plus grande partie de l'Europe occidentale, c'est-à-dire

d'abord la France entière, puis, en dehors de ses limites, la Belgique wallonne, la Suisse romande, et jusqu'en Amérique, le Canada; qu'en outre, en d'autres pays de langue latine, Haute-Italie (Piémont, Lombardie, Ligurie), Catalogne, îles de la Méditerranée (Baléares), et Portugal, les mêmes chansons sont également connues, transposées dans leurs dialectes divers, mais ayant conservé les mêmes sujets, les mêmes formes, les mêmes rythmes, les mêmes rimes.

L'exemple du Piémont nous apporte une preuve non douteuse à l'appui de cette vérité générale. Il y a plus d'un demi-siècle que le Comte Nigra a publié son livre de *Canti popolari del Piemonte*, un des premiers ouvrages qui aient appelé l'attention sur un sujet encore neuf en son temps: par lui ont été fournis les principaux éléments confirmatifs de la thèse fixant les limites de l'aire géographique entre lesquelles tient le domaine de la chanson populaire de France; le meilleur de ce qu'il a recueilli outre-monts est, à peu d'exceptions près, la même chose que ce que l'on chante encore dans les provinces françaises.

La démonstration est faite: il n'y a, pour l'établir, qu'à rapprocher les couplets de certaines chansons françaises de ceux des chansons piémontaises roulant sur les mêmes sujets.

L'on connaît, par exemple, le tragique dialogue de la plus belle parmi nos chansons populaires: *La mort du Roi Renaud*:

– Dites moi, ma mère, m'amie  
Que pleurent nos valets ici ?  
– Ma fille, en baignant nos chevaux  
Ont laissé noyer le plus beau  
  
– Dites moi, ma mère, m'amie,  
Que chantent les prêtres ici ?  
– Ma fille, c'est la procession  
Qui fait le tour de la maison.

– Dites moi, ma mère, m'amie,  
Quel habit prendrai-je aujourd'hui ?  
– Prenez le blanc, prenez le gris,  
Prenez le noir pour mieux choisir.  
  
– Dites moi, ma mère, m'amie,  
Pourquoi la terre est rafraîchie ?  
– Ma fille, ne puis le celer:  
Renaud est mort et enterré.

En Piémont, les mêmes vers se chantent ainsi (la traduction est vraiment littérale):

– Dizi-me'n po', mia mare grand,  
Chi i servitur a piuro tant ?  
– I cavai a sun andait bruvè,  
I dui pi bei l'an lassa niè.  
  
– Dizi-me'n po', mia mare grand,  
Perché i préive na canto tant ?  
– Sa l'é préive na canto tant  
La grossa festa ch'a fan duman.

– Mi da'n pajola chém leverò',  
La vesta russa mi meterò.  
– Vui di néir e mi digris,  
Andruma à la moda del païs.  
  
– Dizi-me'n pò, mia mare grand,  
J'e d'terra fresca sut al nost banc ?  
– Nora mia, mi poss pa pi scuzé,  
Vost mari l'é mort e suterè.

D'un tout autre genre et d'une forme sensiblement différente est la pastourelle de la *Pastora e il Lupo* (*la Brebis sauvée du Loup*). Le fils

du roi (ou un simple Monsieur) a rendu à la bergère le service de tirer la brebis des griffes de la bête féroce, et ce dialogue s'engage:

Mi v'ringrassio, gentil galant,  
V'ringrassio d'vostra pena;  
Quand il barbin sara tondu,  
Ve dunaro la lena.

-Mi n'a sun pa marcant de pann,  
Gnianca marcant de lena.  
Un sol bazin del vost buchin  
Mi paghera la pena.

- Un sol bazin ve'l poss pa dè;  
Sun dona marideja.  
S'a lo savéil el me mari,  
Saria bastonéja.

En France, les mêmes couplets se chantent de la manière suivante, identique au fond, en Lorraine, en Bretagne, en Saintonge, en Gas-cogne; et déjà la chanson avait été écrite au XVe siècle, même antérieurement. Comparez les versions:

Monsieur, en vous remerciant  
De vous et de vos peines;  
Quand je tondrai mes blancs moutons,  
Vous en donn'rai la laine.

- Je ne suis pas marchand drapier  
Ni revendeur de laine;  
Mais seulement un doux baiser  
Satisferait ma peine.

- Monsieur, parlez plus doucement;  
Ma mère vous écoute;  
Si mon père vous entendait  
Il me battrait sans doute.

On pourrait répéter l'expérience sur la moitié peut-être des chansons du recueil de Nigra: elle serait partout aussi concluante.

Par malheur pour nous, cette importante collection, qui ne contient pas moins de 150 morceaux, est conçue au point de vue spécialement littéraire: à peine une vingtaine de notations musicales sont jointes, en appendice, aux poésies. Mais cette lacune a été comblée par des recueils postérieurs (notamment celui de L. Sinigaglia: *Vecchie Canzoni Popolari del Piemonte*), et ceux-ci ont confirmé les analogies entre les mélodies populaires dans la Haute-Italie et celles des provinces françaises, notamment des contrées du midi. Nous y avons reconnu, presque note pour note, une chanson de laboureur, *le Bouvier*, populaire dans tout le Languedoc, ainsi qu'une autre mélodie de même provenance, une des premières qui aient été notées et publiées au XIX<sup>e</sup> siècle: *N'éroun tres fraires*. Des thèmes de danses rustiques sont semblables à ceux que les ménétriers de la Savoie et de la Bresse jouent sur leur vielle et leur violon, et maints autres ont ce caractère de simples et mélancoliques mélodies que nous avons si souvent observé dans les mélodies proprement françaises.

Au reste, pas plus que ces dernières, les chansons traditionnelles du

Piémont n'offrent de particularités tonales ou rythmiques ayant un caractère de rareté. Le majeur y domine dans de notables proportions et le mineur n'y a rien qui permette de le rattacher aux modes antiques; quant aux mesures, elles ne s'éloignent guère du simple « deux temps », surtout du « trois temps » en périodes bien carrées. C'est dans d'autres contrées et parmi les peuples parlant d'autres langues qu'il faut aller chercher ces traits de physionomie qui donnent tant de caractère aux chants populaires de certains pays.

Mais si l'on pénètre au cœur de l'Italie, on voit la chanson populaire apparaître sous un aspect tout différent. Les chansons épiques et narratives, aux couplets nombreux, chantés par une voix seule, y font place à des chants lyriques, composés d'une strophe unique, généralement de quatre à huit vers (parfois moins), où les voix se répondent et alternent, ainsi que cela se pratiquait dans les chants populaires des bergers, des moissonneurs, des artisans de l'antiquité, desquels ils paraissent dériver.

Ces chants constituent, bien plus encore que les précédents, une lyrique que l'on pourrait qualifier « méditerranéenne », car, avec des différences dans la forme, l'expression et la langue, on en retrouve les traits principaux presque partout dans les contrées où s'est formée la civilisation de l'ancien monde. L'Espagne a ses *coplas* et la Grèce ses distiques; pour différents qu'ils soient par certains côtés, les octaves siciliens, les quatrains, les terzines, répandus en Toscane et jusque dans l'Italie du Sud, offrent avec ces strophes des analogies d'autant plus évidentes que leurs formes s'éloignent plus de celles des chansons à couplets pratiquées dans les pays celtiques, germaniques ou slaves.

« Les bateliers d'Horace, qui pendant toute la nuit chantaient leurs belles *certatim*, le tisserand de Tibulle, qui accompagnait son labeur par sa chanson rythmée, ont pour successeurs naturels les campagnards qui se renvoient les *stornelli*, les jeunes filles qui égayent leur travail ou leur repos par les amoureux *strambotti*. »

Cette citation de Gaston Paris établit parfaitement la filière entre le chant de l'antiquité et celui de l'Italie moderne, tout en sachant en marquer la différence.

On vient de lire en passant les noms des différentes espèces de ces chants: le *Strambotto*, qu'on dit d'origine sicilienne, et le *Stornello*, qui en procède. *Strambotto* est un vieux mot qu'on rencontre déjà dans les premiers livres de musique imprimés (Petrucci, inventeur de la typographie musicale), tandis que dans *Stornello* on reconnaît l'étymologie évidente de « ritournelle ». Les *Sérénate*, *Notturni*, *Mattinate* des pro-

vinces du centre et du sud, les *Barcarole* de Venise, les *Marinare* siciliennes, sont des variétés du *Strambotto*, type essentiel de la chanson italienne. Les *Canzone* napolitaines, divisées en couplets comme des romances, sont plus modernes, très caractéristiques pourtant de l'âme musicale de l'Italie méridionale. Ne parlons pas ici des *Frottola*, forme harmonique déjà savante, cachant pourtant sa technique sous une apparente simplicité, et destinée à satisfaire au goût d'un peuple musical entre tous. Quant aux danses italiennes, il suffira de nommer le *Saltarello* ou la *Tarentelle* pour évoquer à l'esprit des moins avertis l'idée des caractères mélodiques et rythmiques propres au peuple aux jeux duquel ces figurations ont été associées en tout temps.

Parfois l'accent de ces chants nous semblera vulgaire: c'est qu'ils nous sont devenus trop familiers, soit à cause de l'expansion que la mélodie italienne a due aux compositions de ses *maestri*, soit pour les succès mondiaux obtenus par les chansons mêmes. Car, depuis des époques déjà anciennes, la chanson populaire italienne a joui universellement d'une faveur qui n'est point encore éteinte. Faut-il citer des titres célèbres? *Le Carnaval de Venise?* *Santa Lucia?* Mais tout cela est-il vraiment chanson populaire, ou simplement semi-populaire? On ne saurait établir avec certitude cette distinction, assez subtile. Le fait est que l'instinct auquel répondent ces sortes d'accents est resté vivace dans l'esprit du peuple italien. Quelle chanson est aujourd'hui plus répandue dans le monde que *Funiculi-funicula*? Elle est moderne cependant; son sujet la date: elle a été faite lors de l'inauguration du chemin de fer du Vésuve. Niera-t-on cependant qu'elle soit un type parfaitement sincère de la chanson populaire napolitaine?

Il serait facile de reproduire ici des thèmes caractéristiques: telle chanson d'amour répandue dans toute l'Italie, dans la campagne romaine, à Naples, en Sicile; tel *Stornello* qu'on chante en Toscane: celui-ci plus libre d'allure et d'un rythme moins vigoureux. Mais l'inexorable six-huit méditerranéen tend presque partout à l'emporter.

Cette mesure et les inflexions mélodiques qui y correspondent sont si caractéristiques du chant populaire «en soi» qu'elles s'imposent jusque dans des contrées lointaines, hors de l'Italie: rapprochement surprenant, on en retrouve l'usage dans le thème principal d'un poème symphonique de Smétana ayant pour intention de suggérer le cours de la Vltava – la Moldau – le fleuve national du pays tchèque! C'est pourtant bien, dans sa contexture primitive, une mélodie italienne, des plus répandues qu'il y ait en Campanie, à Naples, en Sicile.

D'un esprit foncièrement dissemblable, et accusant la variété de ce répertoire, sont d'autres chants en lesquels on peut, en vérité, percevoir comme une émanation de l'âme populaire parmi la race latine. Ce sont des chants de paysans, analogues à ces mélopées qu'en France on entend chanter par les laboureurs et qui semblent issus de la terre. Ceux de l'Italie ont un autre accent, mais des formes également libres et une non moindre beauté.

Les musiciens français qui, dans leur jeunesse, ont habité l'Italie, ont été souvent frappés par les accents de ces mélodies populaires, et maintes fois on en a perçu l'écho dans leurs œuvres écrites au retour. L'on a conté, par exemple, — et cela n'est point invraisemblable — que Massenet, au cours d'une excursion avec ses camarades de l'Ecole de Rome, a fixé au vol le contour mélodique d'un air de pifero, entendu dans la campagne, et, le stylisant, en a fait le thème initial de *Marie-Magdeleine*. Les *Impressions d'Italie*, de Gustave Charpentier, portent des traces, nullement dissimulées, de souvenirs de même nature.

Berlioz nous a fourni un renseignement encore plus topique. Ayant écrit le récit de ses promenades à travers les Abruzzes, il y a noté le thème d'une sérénade que chantait dans la nuit un montagnard devant la maison de sa belle: formulette passe-partout, sur laquelle le chanteur prononçait des paroles quelconques: un appel, un salut. Ce n'est qu'une psalmodie sur une note entremêlée d'ornements vocalisés et s'arrêtant sur une terminaison qu'accuse un son de voix guttural. Ce chant de la montagne, en son extrême simplicité, a grand caractère.

La mer aussi, la mer latine, a été inspiratrice de chants empreints de la même poésie mélancolique. Il en fut ainsi pour la lagune vénitienne, dont les chansons ont toujours joui d'un particulier prestige. «En écoutant les barcarolles», disait Jean-Jacques Rousseau, «je croyais n'avoir jamais entendu chanter.» Beaucoup de mélodies qui ont couru le monde sous le couvert de ce titre sont des productions d'un art factice et l'impression en est souvent décevante. Mais quelques-unes restent pleines de saveur et d'accent; telle, par exemple, sur ses quelques notes monotones, mais justement rythmées, la *Villotta* des bateliers de Chioggia: *In mezzo al mare ghe e una fontana ; Chi beve de quel' acqua se inamora ...*

En Italie, la poésie et la musique ont pris si tôt leur développement artistique qu'on aurait pu craindre que la chanson populaire n'eût pu s'y conserver dans les conditions de liberté et de spontanéité désirables. On a montré les gens du peuple chantant des vers de Dante et du Tasse: mais cette culture ne devait-elle pas faire tort à la production

populaire? Point du tout: elle n'a rien empêché. Les chants par lesquels les gondoliers de Venise soutenaient naguère la récitation des plus illustres stances avaient tous les caractères de la pure mélodie populaire.

Wagner a pu les entendre encore. « Dans une nuit d'insomnie à Venise » a-t-il écrit (et c'était à propos de Beethoven) « je me mis au balcon de ma fenêtre, au-dessus du Grand-Canal. Comme un rêve profond, la ville fantastique des lagunes s'étendait dans l'ombre devant moi. Du silence le plus absolu s'éleva l'appel puissant et rauque d'un gondolier qui venait de s'éveiller sur sa barque; il appela plusieurs fois dans la nuit jusqu'à ce que, de très loin, le même appel lui répondit le long du canal nocturne. Je reconnus l'antique mélodie plaintive sur laquelle on mit, dans le temps, les vers connus du *Tasse*, phrase aussi vieille certainement que les canaux et la population de Venise. (Notons en passant cette juste observation, d'où il résulte que le chant n'a pas été fait pour être ajouté aux vers du poète moderne, mais qu'il est une mélodie préexistante et primitive, sur laquelle ces vers se sont adaptés d'eux-mêmes et tout naturellement.) Après des pauses solennelles, ce dialogue aux sonorités lointaines s'anima enfin et parut se fondre dans un unisson, jusqu'à ce que, auprès comme au loin, le sommeil ayant repris son empire, les sons s'éteignirent. Que pouvait me dire de plus, à la lumière du soleil, la Venise grouillante et bigarrée?... »

D'autres voyageurs, artistes, poètes, ont décrit leur impression en entendant ces notes puissantes; mais il en est peu qui aient pris la peine de les transcrire — ou en aient été capables. Liszt pourtant est venu tirer un de ces chants de l'oubli pour le magnifier dans une œuvre symphonique: *Tasso, Lamento e Trionfo*. Dans le thème tel qu'il l'a noté, on pourrait, au point de vue de la tonalité, retenir des influences orientales, nullement imprévues aux abords d'une ville qui en a subi bien d'autres.

Jean-Jacques Rousseau aussi s'était intéressé à ces manifestations du génie italien: il avait, près d'un siècle avant Liszt, noté, également sur des vers du *Tasse*, des formules de chant qu'il appelle: « *Psalmodies de Florence et de Venise: Tasso alla Veneziana, Ottave alla Florentina* ».

Arrêtons cette vue rapide sur le chant populaire italien en considérant un instant les danses. Nous ne tenterons même pas d'énumérer toutes celles qui se dansent dans ce pays: nommons seulement la *Monferrine*, dont Stendhal a parlé comme la sachant répandue dans la Haute-Italie; la *Forlane*, que son titre spécifie pour être la danse de Forli, à moins que ce soit du Frioul, et arrivons promptement au *Saltarello*

et à la *Tarentelle*, les danses par excellence de l'Italie centrale et méridionale, toutes deux en rythme ternaire. Le Saltarello est une très vieille danse, dont les anciens imprimés de musique instrumentale, notamment les livres de luth, donnent des notations. La *Tarentelle* semble en dériver; elle n'a jamais cessé d'être la danse favorite de Naples et de ses environs. Le rythme animé et la couleur vive en sont très connus, et cette forme a donné lieu à d'innombrables imitations par l'art, dont quelques-unes sont excellentes.

Ces airs de danse sont, tantôt chantés avec des paroles, tantôt exécutés par les instruments populaires: le *Piffero* (c'est la musette, et il y en a toute une famille, de diverses dimensions), les instruments à percussion, marquant le rythme: tambour à une seule peau, avec ou sans grelots (improprement appelé tambour de basque); triangle, ou toute autre combinaison de tiges ou lames métalliques, agents sonores dérivant des sistres antiques; la guitare, dont les accords pincés en cadence prennent ici une valeur plutôt rythmique qu'harmonique. Parfois les *Pifferi*, groupés à quelques-uns pour former un petit orchestre, se divisent en plusieurs parties: la première, à l'aigu, joue le chant; une seconde partie accompagne, s'accordant avec l'autre par des dessins qu'il serait imprudent de qualifier de contrepoints, et la suivant par les intervalles les plus simples; enfin l'instrument le plus grave fait entendre une basse qui n'est qu'une note tenue, la dominante. Ainsi est reproduite par plusieurs l'harmonie primitive qui, dans l'art populaire français, est contenue en un seul instrument: la vielle ou la cornemuse, avec ses bourdons.

Berlioz – déjà cité – qui savait bien voir et écouter, a décrit en termes évocateurs ces symphonies rustiques, que les *Pifferari* de la campagne romaine, descendant de leurs montagnes, venaient, aux jours de fête, exécuter à Rome, devant les images de la madone:

« La musette, secondée d'un grand *piffero* soufflant la basse, fait entendre une harmonie de deux ou trois notes, sur laquelle un *piffero* de moyenne longueur exécute la mélodie; puis, au-dessus de tout cela, deux petits *pifferi* très courts, joués par des enfants de douze à quinze ans, tremblottent trilles et cadences et inondent la rustique chanson d'une pluie de bizarres ornements. Après de gais et réjouissants refrains, fort longtemps répétés, une prière lente, grave, d'une onction toute patriarchale, vient dignement terminer la naïve symphonie. De près, le son est si fort qu'on peut à peine le supporter; mais à un certain éloignement ce singulier orchestre produit un effet auquel peu de per-

sonnes restent insensibles. J'ai entendu ensuite les *pifferari* chez eux, et, si je les avais trouvés si remarquables à Rome, combien l'émotion que j'en reçus fût plus vive dans les montagnes sauvages des Abruzzes! Des rochers volcaniques, de noires forêts de sapins formaient la décoration naturelle et le complément de cette musique primitive. »

En fait d'harmonie, en dehors de ces essais rudimentaires d'agrégations instrumentales, on entend assez fréquemment, en Italie, le peuple chanter ses chansons à deux voix, ou les accompagner sur la guitare. Mais cela ne saurait être proposé comme particularité propre au génie populaire. Le chant populaire, du moins à son état primitif, est partout mélodique, monodique, non harmonique, et ce que nous venons d'observer ici ne dément en rien cette vérité. Les mélodies qu'on entend quelquefois chanter à deux voix dans les rues des villes italiennes sont modernes, au moins relativement, et leur accompagnement en notes consonnantes, particulièrement en tierces, n'est que la conséquence et l'extention de pratiques provenant de la musique écrite, avec laquelle le peuple italien est familier plus que celui d'aucun autre pays.