

# Alina Nowicka-Jeżowa

---

## "Madrygały staropolskie", Alina Nowicka-Jeżowa, Wrocław 1978 : [recenzja]

---

Literary Studies in Poland 13, 101-109

---

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

plains such peculiar structural characteristics of the text as the plane rendering and lack of a hierarchy of the elements in the world depicted, the lack of anticipation and the atomization combined with the facultativeness of places occupied by the separate parts of the work.

Works which resign from a complete presentation of a history and aim at a moralizing character, have a totally different type of narrative structure. Such works (Paterek's sermon, *Sprawa chędogo, Rozmyślenia dominikańskie*) constructed according to the rules for sermons, homilies, passion tracts, or meditations, constitute a kind of opposition to the belles-lettres, radically uniplanar narrative continuity of *Rozmyślenia przemyskie*, although the author recognizes the gradation of the contents of their narrative potential, as for instance Paterek's marian sermon and the *Sprawa chędogo* which is closer to folk preaching.

The range of apocryphal-biblical narratives subjected to the type of typological study in Maria Adamczyk's book betrays not only extreme examples such as the mimetic type on the one hand and the hagiographic legends on the other undoubtedly are. A series of intervening constructions, a series of types as well as particular variations of plot-types generated by biblical genres also appear. Moreover, this type of scholarly exploration of Polish apochryphae by presenting the processes shaping the literary elements (broadly understood), the compositional structures, and narrative techniques and manners could be a good stimulant to awaken the dormant Polish studies of Medieval literature. If the author wished, it could also be the beginning of an extensive historical panorama of the multiple meanings of the complex of phenomena formed by the epics stimulated by the Bible.

Sum. by *Adam Karpiński*

Transl. by *John Lee*

Alina Nowicka-Jeżowa, **Madrygały staropolskie (Les Anciennes madrigaux polonaises)**, Wrocław 1978. Coll.: *Studia Staropolskie (Etudes sur l'ancienne littérature polonaise)*.

Le livre d'Alina Nowicka-Jeżowa est une étude analytique consacrée à la lyrique méliques amoureuse au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles. Le

livre donne des preuves de l'existence, dans la poésie polonaise renaissance et baroque, du madrigal, genre abondamment représenté dans la tradition européenne. En tant qu'ouvrage préliminaire, on dirait «de reconnaissance», dans le domaine en question il caractérise le madrigal polonais étudiant également ses attaches avec la musique et la poésie italiennes.

Lesdites attaches, discutées plus largement dans le premier chapitre du livre, avaient souvent le caractère de filiations. Les madrigaux polonais se formaient en effet dans le cadre de l'inspiration italienne. Le chant italien parvenait sans doute en Pologne par des voies différentes. Certaines possibilités de sa pénétration se sont ouvertes grâce aux voyages fréquents des jeunes polonais aux universités italiennes et grâce aux pérégrinations des artistes, des libraires et des comédiens ambulants italiens. Le rôle plus important que celui des colporteurs occasionnels incombe aux poètes polonais reconnus, liés à la civilisation italienne. Leurs poèmes circulaient en effet sous forme de chants exerçant ainsi une influence sur l'attitude de réception dans de vastes cercles de lecteurs. Ils constituaient aussi un modèle, souvent abusé d'ailleurs, de la poésie populaire.

Ce qui a surtout influé sur la façonement des formes de madrigaux, c'était un rapprochement polono-italien dans le domaine de la vie musicale, rapprochement manifesté par l'affluence des musiciens italiens en Pologne. On peut énumérer parmi les venus les artistes de taille tels que L. Morenzio, V. Gigli, A. Pacelli, A. Stabile, A. Orgas et, au XVII<sup>e</sup> siècle, le chef d'orchestre actif pendant plusieurs années à la cour des Vasas, M. Scacchi. Les compositeurs italiens trouvaient en Pologne des mécènes bienveillants, surtout dans les familles de Myszkowski, de Radziwiłł et de Vasas. La preuve en sont entre autre de nombreuses dédicaces des madrigaux. On trouve des témoignages de l'intérêt porté à la musique italienne et de l'assimilation de celle-ci en Pologne dans des sources aussi bien manuscrites qu'imprimées. La tablature d'orgue de Jan de Lublin (1548) contient des madrigaux de C. Faesta et de Ph. Verdelot. Le catalogue de la librairie de Zacheusz Kessner (1602) note les œuvres d'O. di Lasso, de H. L. Hassler, de P. Philips, de G. P. Palestrino, des deux Gabrieli, de C. Merul, de O. Vecchio et d'autres. L'inventaire des collections de Jerzy Jazwicz dressé en 1572 enregistre deux livres de madrigaux de C. Rore.

Nos compositeurs et exécuteurs ne restaient pas indifférents vis-à-vis de ces nouveautés. La preuve peut en être aussi bien le répertoire de Greff-Bekwark que l'activité créatrice de M. Gomółka et de B. Pełkiel ou apparaissent des éléments *alla madrigalesca*. Les premières compositions indépendantes, c'étaient les madrigaux *Aleć nade mną Wenus (Mais quelle Vénus au-dessus de moi)* et *Oczy me mile (Oh, mes yeux doux)*.

Les événements musicaux influaient à leur tour sur la littérature. Des incipits et, ensuite, des textes suppléants en polonais ont fait leur apparition sur les tablatures, pendant que des essais de translation et des paraphrases des textes italiens sont apparus dans des manuscrits des italophiles dilettantes. Les impressions cracoviennes des chants populaires (dit chants, danses et *padovani* – connus en Pologne sous le nom de «padwan») ont également fixé les réminiscences italiennes et françaises diffuses jusqu'alors.

Ce qui attire l'attention en outre les attaches motivées génétiquement, ce sont de nombreuses analogies. Elles concernent, au sens large du mot, la topique du poème érotique sous forme de madrigal (ce qui est illustré par l'annexe de cent textes polonais et italiens closant l'ouvrage) – ainsi que, surtout, le processus de l'évolution du madrigal allant des formules pétrarquaisantes jusqu'au marinisme. La poétique du poème érotique pétrarquaisant était en effet en Pologne, tout comme en Italie, l'objet d'une imitation passive ou maniérée. Déformée et banalisée elle a provoqué une réaction polémique ou faisait, petit à petit, place à une nouvelle proposition littéraire – le marinisme.

La grammaire poétique du poème érotique madrigalisant polonais a été formulée, dans la convention pétrarquiste, par J. Kochanowski. La preuve en sont ses chants: le IX<sup>e</sup> de *Fragmenty*, le VII<sup>e</sup> de *Księgi I (Livres I)* et le XXI<sup>e</sup> de *Księgi II (Livres II)* ainsi que ses épigrammes: le II<sup>e</sup> de *Księgi II*, le XIII<sup>e</sup>, le XIX<sup>e</sup> et le XXVIII<sup>e</sup> de *Księgi III*. Les textes énumérés se caractérisent par une topique puisée dans le *coìnè* pétrarquiste, la forme de discours rendu rhétorique et adressé à une destinataire ainsi que par la stylistique de compliment courtois. La forme de versification des poèmes énumérés – strophique ou plus libre, stychique (comme p.ex. dans *Pieśń – Chant – II, XXI* où elle est basée sur le principe de démembrement émotionnel des vers), forme créée par le précepteur des poètes polonais

de l'époque — a acquis le statut d'un modèle imité par plusieurs auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle.

La période mariniste du madrigal polonais est représentée par les créations de Piotr Kostka et de Michał Grodziński, auteurs des manuscrits de l'ancienne collection de Baworowski II E 24 (1622) et des collections de la Bibliothèque Nationale de Varsovie III 3044 (1630) ainsi que par la poésie de Jan Andrzej Morsztyn. P. Kostka, rimailler occasionnel, est l'auteur de 20 traductions de G. B. Marino. Les rimes de Kostka, de qualité plutôt médiocre, n'égalent ni la subtilité ni le raffinement de l'original.

La poésie érotique de M. Grodziński présente un caractère pareil. L'auteur a laissé, en manuscrit olographe, un grand recueil de textes, traduits ou paraphrasés de l'italien renouant aux sujets en vogue de la poésie mariniste et imitant la manière du *style fiorito*. Les translations polonaises changent quelque peu l'ordre poétique de l'original. Elles transposent le sensualisme raffiné en une sphère de sensualité primitive masquée d'une sensiblerie. Elles perdent la densité sémantique des textes italiens au profit du concret de la représentation par images et de la spontanéité de l'aveu lyrique. Leur versification revêt parfois une forme hétérométrique mûre qui pourrait coexister avec la mélodie suivant le principe du récitatif lyrique.

La poésie de J. A. Morsztyn couronne les essais d'adopter le madrigal mariniste sur le terrain polonais. Le langage confus du madrigal que ses prédécesseurs n'imitaient qu'avec peine, pétille chez Morsztyn de toute sa richesse et de toute sa finesse. Nous ne retrouvons pas dans les poèmes érotiques de Morsztyn ce poncif qui a contribué au dépérissement de la partie importante de la production européenne de madrigaux. Ici, chaque poème, minutieusement ciselé, constitue une création littéraire à part. Les traductions des poèmes de Marino se caractérisent également par une grande invention et une propension aiguë à l'émulation. Le trait général de cette individualité créatrice, qui ressort de toute cette diversité, c'est la perspicacité et la précision intellectuelle du trait d'esprit. La méthode conceptiste devient ici un outil de la description des paradoxes cosmiques et elle sert à l'analyse sémantique sceptique de la parole — signe polyvalant de la réalité.

Le type qui domine dans le groupe de madrigaux marinistes c'est le type d'un petit poème érotique conventionnel, détaché de la

musique soit lié avec elle. Conformément à la tradition poétique il prend forme d'une relation des aventures amoureuses ou bien celle d'une confession apostrophiquement adressés au dieu de l'amour, à la dame elle-même ou à un objet de son entourage. Le monologue lyrique rendu sous forme d'un poème stychique transmet le contenu de compliment, imbu d'une galanterie courtoise et des traits d'esprit miroitants, mais parfois trop désinvoltés. L'élément conceptiste dans toutes ses incarnations connues des auteurs de seicento y règne impérieusement en commun avec une rhétorique précieuse. Les éléments du monde représenté sont en principe-artificiels, inspirés des produits de la civilisation. Seuls le décor pastoral et les objets non-animés : fleurs, oiseaux et insectes «préparés» comme accessoires poétiques sont vaguement liés au monde de la nature. Ces traits répondent tant aux règles du genre dans son état mûr qu'à la poétique de seicento.

Les ouvrages de Szymon Zimorowic, de Daniel Naborowski, de Zbigniew et de Hieronim Morsztyn s'approchent aussi du type analysé des madrigaux. Ils diffèrent entre eux par le mode de réalisation des principes du style baroque ainsi que par le modèle de courtoisie variant en fonction du milieu. A part les poèmes érotiques conventionnels apparaissent chez les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle les *Madrigali spirituali* composés de tercets (Sebastian Grabowiecki) et la parodie du genre (Wespazjan Kochowski).

Les textes d'auteurs se laissant enfermer au sein de la convention pétrarquaisante ou mariniste n'épuisent pas le répertoire des madrigaux polonais de l'époque. Un groupe tout aussi nombreux est constitué par des ouvrages populaires, inclus dans les textes des chants, danses et *padovani* vendus aux étalages des marchés. Malgré de nombreuses réminiscences italiennes et françaises leurs liens intertextuels directs avec la mélique romane sont difficilement saisissables. Et pourtant sur la toile de fond comparatiste européenne se dessinent nettement des traits du genre caractérisant les madrigaux des recueils des chants et des danses.

Trois variantes de versification du chant madrigalisant se laissent distinguer dans le cadre de la lyrique populaire de chant du XVII<sup>e</sup> siècle. La première – de tercets – correspondant aux règles formulées par G. G. Trissino. La deuxième – isométrique et strophique – tirant son origine de la lyrique de Jan Kochanowski. La troisième enfin,

la plus mûre — c'est un poème mélique récitatif se caractérisant par une grande capacité des mesures des vers, une différenciation nette de leur longueur, la marche, le plus souvent, par «intonation-phrases» et le profil accentuel effacé. Un tel poème, façonné par les facteurs expressifs et sémantiques coexiste avec la musique dans une symbiose naturelle rythmique, expressive et lyrique, conformément aux règles des madrigaux de Bembo. Les caractéristiques de la forme de l'énoncé littéraire typique du madrigal s'associent à cette forme particulière de versification. Respectées par les auteurs anonymes dans leurs grandes lignes elles subissent néanmoins des transformations caractéristiques. Ce qui change en fonction du milieu de l'auteur anonyme, c'est la façon d'interpréter l'amour courtois et la construction même de l'aveu, sa coloration émotionnelle et l'étendue des éléments évoqués du monde extérieur.

La construction du monde représenté subit la transformation la plus significative. La forme traditionnelle du discours y est complétée par toute une gamme d'associations. Le choix tombe le plus souvent sur les signes mythologiques liés à la tradition anacréontique et à l'*Anthologie grecque*. Les réminiscences mythologiques (surtout celles renvoyant à la petite mythologie) ne sont pas prises trop au sérieux. Elles servent le plus souvent de moyen de persuasion ou d'ornementation conceptiste, et, à part cela, elles apportent aux madrigaux un élément de charme spirituel. Les éléments mythologiques transmettent à l'ordinaire un message de compliment. Dans certains des textes ils prennent de l'ampleur pour devenir des épisodes épiques ou de petites scènes dramatiques indépendantes réduisant le monologue laudatif. Les éléments antiques côtoient la topique pastorale. Celle-ci est, conformément à la tendance arcadienne du genre, présente dans les chants de madrigaux, quoique la scénographie du théâtre pastoral n'y soit pas encore définitivement formée. Des éléments idylliques y sont moins souvent représentés et apparaissent soit sous forme des «tableaux de genre» où certains traits «de rigueur» du paysage sont subordonnés à l'observation de la nature champêtre, soit sous celle des prénoms conventionnels, de menus accessoires ou des ébauches des situations, le tout assez discret et relativement naturel.

Le grand nombre de chants représentant des situations mythologiques, pastorales et même des événements réels dépeignant des moeurs sont la preuve de ce que les madrigalistes polonais mettaient

volontiers à profit la possibilité, acceptable dans le cadre du genre, de la représentation des personnages. La tradition littéraire y a contribué tout comme le goût actuel du public. Les ouvrages relatant des aventures amoureuses et chantant les charmes du monde touchaient les cœurs de notre «génèreuse jeunesse» plus que ne le feraient des louanges abstraites de la bien-aimée.

Le critère d'intonation émotionnelle du monologue lyrique indique une autre base de classification typologique des chants et des danses en forme de madrigaux. Les poétiques de l'époque suggèrent la prise en considération de ce critère: elles classent en effet la poésie lyrique suivant le catalogue des états émotionnels et de la manière de les représenter.

On peut distinguer dans le répertoire des madrigaux, tant européens que polonais, analysés sous l'aspect de leur coloration émotionnelle les madrigaux pathétiques, sentimentaux et badins.

Les ouvrages teintés du pathos présentent le personnage de la destinataire d'une façon conventionnelle. La silhouette de la dame, esquissée à l'aide de quelques épithètes banales, ne présente pas de traits individuels, et reste, au fait, en dehors de la structure de l'ouvrage. Le discours lyrique adressé formellement à la bien-aimée se développe indépendamment de ses réactions probables. L'intonation pathétique confère au monologue lyrique les traits caractérisant *stilus uber, illustris, plenus*, interprétés par des auteurs anonymes comme la rhétorique fleurie et pleine de faconde.

A part ce type de poèmes érotiques devenus aujourd'hui rébarbatifs par leur affectation artificielle et périmée il en était d'autres tout aussi populaires: les madrigaux sentimentaux. Leur apparition dans le cadre des chants polonais de l'époque était sûrement liée à une mode littéraire et musicale venue de l'Europe occidentale. Le style de ces ouvrages se définit en catégorie de tenue et suave, et leur principe de structure est un aveu amoureux élégiaque.

La mise en relief des effusions monotones et la limitation simultanée des accents de persuasion ont rendu ces poèmes bien fades et monotones. On peut cependant indiquer des textes sentimentaux libres de ces travers. De tels ouvrages rompent la distance traditionnelle séparant — dans le monologue madrigalisant classique — la dame de son amant discutant et, grâce à cela, ils rendent les affections juveniles d'une façon plus suggestive.

Le rapprochement du personnage de la destinataire et le fait de



l'attacher plus étroitement au discours du sujet lyrique est une transformation très significative. Elle signale la formation d'une conception plus moderne, différente du modèle traditionnel, du monologue lyrique. Les symptômes des changements analogues se laissent aussi observer dans les «petits madrigaux» (*madrigaletta*) qui se distinguent agréablement de tout un groupe fade de poèmes érotiques respectueux et plaintifs. La poétique des «petits madrigaux» les assimile à la forme tardive du madrigal italien qui s'identifiera à la *canzonette* ou à l'*aria*.

Une réflexion méthodologique accompagne dans le livre analysé la caractéristique historico-littéraire de l'ancien madrigal polonais. Cette réflexion est provoquée par le statut spécifique du genre discuté. Le madrigal, constituant le plus souvent un tout intégral d'éléments littéraires et musicaux vit une vie double: celle d'un art de la parole et celle d'un art du son. Il s'ensuit le postulat d'analyser simultanément les deux couches impliquées. Ce qui est également embarrassant pour un critique, c'est la variabilité historique et de milieu du madrigal polonais et une certaine liberté dans sa réalisation littéraire. Elles s'expliquent par le caractère populaire de plusieurs textes ainsi que par le manque d'une codification théorique du genre. Ces circonstances incitent à élaborer une méthode de procédé génologique, adéquate à l'objet analysé.

Le madrigal n'est pas la forme unique de la lyrique mélodie polonaise de l'époque. On voit apparaître dans les textes de chants, danses et *padovani* d'autres noms génériques: sarabande, courante, ronde, sérénade, villanelle (correspondant à la *canzona alla villanella* italienne) qui mérite ici un intérêt spécial en tant que forme antithétique par rapport au madrigal. En effet, si le madrigal, accompagnant la vie de cour, s'est approprié les canons de l'amour courtois, la villanelle, tirant son origine des traditions burlesques, exprimait l'opposition contre la convention déformant l'image de la vie et elle accumulait les expériences poétiques qui brisaient les schémas traditionnels.

La forme générique de la villanelle, ses liens avec les modèles romans et ses rapports complexes avec la convention courtoise ont été présentés dans une autre étude d'Alina Nowicka-Jeżowa «Wilanki staropolskie. Społeczna i literacka problematyka mody wiejskiej» (L'ancienne *wilanka* polonaise. Problématique sociale et littéraire de

la mode champêtre), [dans:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, éd. H. Dziechcińska, Wrocław 1980. L'auteur y a enfermé des remarques de caractère sociologique expliquant les conditionnements sociaux de la popularité de cette convention champêtre qui a créé un modèle lyrique «paysan» (*villano*). L'article «Staropolskie padwany na dobranoc. Z kręgu problematyki literackiej sarmatyzmu» (Anciens *padovani* polonais pour la veillée. Autour de la problématique littéraire du Sarmatisme), *Ruch Literacki*, 1984, consacré aux anciennes sérénades polonaises et à leur évolution liée au processus de la «sarmatisation» de la poésie du XVII<sup>e</sup>s. complète les ouvrages comparatifs de l'auteur consacrés au genre de la lyrique mélique.

A la lumière des ouvrages mentionnés on voit se confirmer l'hypothèse, – suggérée par le nom traditionnel de *padovano*, (*padwan*) – sur l'inspiration romane, et surtout italienne sensible dans l'évolution de l'ancienne lyrique mélique en Pologne. Une analyse comparative prouvant d'existence de toute sorte de liens permet en même temps d'observer et de déterminer les directions des tendances littéraires indépendantes dans la poésie du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles.

Rés. par l'auteur  
Trad. par *Anna Tyńska*

**Włodzimierz Bolecki, Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym (Modèle poétique de la prose de l'entre-deux-guerres)**, Wrocław 1982. Coll.: *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej (De l'histoire des formes artistiques dans la littérature polonaise)*, vol. LX.

Il est évident – écrit l'auteur dans l'«Introduction» – qu'on attend de la prose un style «transparent» tout en permettant à la poésie l'emploi du langage «ornamental», qu'on exige de la prose une exposition discursive de la sémantique tout en accordant à la poésie le droit aux vibrations sémantiques. Ce sont les déterminants élémentaires de «l'horizon de l'attente» du public formés au cours de deux siècles derniers.

Ainsi admet-on que le discours narratif diffère du discours poétique