CZESŁAW HERNAS

Wrocław

LE „HEJNAŁ“, CHANT MATINAL POLONAIS

Le terme de *hejnal*, appliqué dans le titre, demande quelques explications préliminaires¹. Ces précisions concernent la sémantique au sens contemporain du terme. A une date plus récente, cette définition, comme en témoignent les dictionnaires, portait un caractère musical avant tout, ce qui est conforme à la sémantique courante. Aujourd'hui, ce terme évoque une sorte de signal, exécuté par le clairon à une heure déterminée de la journée, tel p. ex. que le *hejnal mariacki* qui n'est autre que le signal du temps, joué par le clairon, toutes les heures, du haut de la tour de l'église de Notre-Dame à Cracovie, le *hejnal olympique*, signal exécuté par le clairon et qui annonçait l'inauguration des Jeux Olympiques etc.

Mais ce qui sera le sujet de cet article, c'est l'ancienne signification du terme, au temps où l'on définissait du nom de *hejnal* un certain genre de poésie, notamment un type de chant matinal.

A l'époque de son essor le plus vif, c.-à-d. au XVI^{ème} et dans la première moitié du XVII^{ème} siècle, les textes des *hejnal* étaient étroitement liés à des mélodies déterminées. Ce lien, qui a été le plus tenace au XVI^{ème} siècle, s'exprime par la stabilité du schéma versificatoire 8a 8a 7a, avec une possibilité toutefois de compléter celui-ci au 3^{ème} vers pour en former un octosyllabe. L'amplitude du 3^{ème} vers n'a aucune importance pour la durabilité des liens du texte avec une mélodie déterminée. On observe, pendant la première moitié du XVII^{ème} siècle, la disparition du lien primordial stable avec la mélodie, ce qui s'exprime par l'apparition de nouveaux modèles versificatoires. A partir de la moitié du XVII^{ème} siècle, les liens musicaux avec la poésie du *hejnal* se desserrent à tel point qu'il ne peut plus être question que d'un lien potentiel avec la mélodie. Ainsi p. ex. le

¹ Le sujet dont il est question ici avait déjà été traité par l'auteur avec plus de détails dans un travail plus ample intitulé *Hejnaty polskie. Studium z historii poezji melicznej*. Wrocław 1961. Elle contient des renseignements complets qui, dans l'article ci-dessus, ont été réduits au minimum.

hejnal de Kochowski (moitié du XVII^{ème} siècle) est basé sur la strophe d'un cantique religieux, ce qui serait un indice de la mélodie, toutefois on n'a aucune preuve valable pour affirmer que cette poésie avait été chantée. Le *hejnal* de Kniaźnin a été fondé sur le schéma d'une ode pindarique et avait parfaitement pu, selon l'usage de l'époque (fin du XVIII^{ème} siècle) être récité avec l'accompagnement de la musique. Le *hejnal* de Konopnicka (fin du XIX^{ème} siècle), repose sur le schéma d'un chant de *hejnal* ancien polonais connu encore au temps de la poétesse. On retrouve toutefois, chez la même poétesse, des textes de *hejnal* n'ayant aucun rapport avec les modèles méliques. En somme, les liens du *hejnal* avec la mélodie, indispensables au début, deviennent peu à peu purement potentiels et finissent par disparaître complètement.

Le plus ancien texte du *hejnal* date de la première moitié du XVI^{ème} siècle. Ce chant, composé par Mikołaj Rej, porte le titre de *Heynal świtha ná ráne powstanie*. Mais le titre reconstitué du chant est le suivant: *Hejnal świta. [Pieśń] na ranne powstanie*. Il peut être considéré comme point de départ dans l'histoire du genre (l'auteur passe pour le moment sous silence les problèmes de la genèse).

Il est impossible de préciser, sur le plan général de l'histoire du genre, le moment du déclin de celui-ci. Cette histoire comprend toutefois deux domaines différents, celui de la tradition „écrite“ et celui de la tradition orale. Ceux-ci correspondent à l'histoire de la littérature et à celle des moeurs sociales. Si l'on étudie l'histoire de la poésie des *hejnal* tout en tenant compte de cette distinction, on remarquera qu'à l'origine les textes des *hejnal* formaient non seulement un lien stable avec la mélodie, mais qu'ils servaient de plus à un but social strictement déterminé, à une fonction sociale déterminée. Le *hejnal* de Rej, destiné au culte privé, était p. ex. chanté comme prière matinale à domicile, mais non pas à l'église. Celui de Jagodyński était, par contre, un chant de l'Avent qui commençait les Matines précédant l'office matinal. Les *hejnal* dits de la cour étaient destinés, comme on le suppose, à la clôture des festins. Quant à certains groupes de l'ancienne poésie des *hejnal*, leurs fonctions sociales ne sont plus aujourd'hui assez claires et on ne peut en parler qu'en sens d'hypothèse.

La poésie plus récente des *hejnal* est dénuée de tout lien avec les moeurs sociales. Elle ne peut donc être étudiée qu'au point de vue de l'histoire de la littérature et, à cet égard, la question concernant le déclin de la poésie des *hejnal* pourrait être éludée. Elle demeure toujours une des virtualités vivantes de l'énoncé poétique.

La question qui concerne le moment du déclin se rapporte donc uniquement à un seul domaine de l'histoire des *hejnal* qui est celui de la tradition orale. Nous ne connaissons point cette forme de l'existence

du genre dans la littérature de l'ancien polonais, toutefois les matériaux historiques et littéraires témoignent nettement du fait que le premier *hejnal*, celui de Rej, s'enracine déjà au XVI^{ème} siècle dans le répertoire vivant. Répandu dans tout le pays par l'intermédiaire des livres de cantiques, ce qui avait eu lieu déjà au XVI^{ème} siècle, il a subsisté jusqu'au XIX^{ème} siècle apparaissant, sous la forme de maintes variantes, non seulement dans les livres de cantiques des calvins et des luthériens mais aussi dans ceux des ariens et des catholiques.

Ce n'est toutefois qu'à des collections ethnographiques du XIX^{ème} siècle que l'on doit la documentation du transfert oral. On sait cependant que, dans cette collection, les cantiques religieux et en particulier les chants d'origine littéraire, étaient fort rares et n'y figuraient qu' à titre de hasard. On n'y a pas retrouvé de *hejnal* religieux.

Les résultats des recherches concernant les *hejnal* laïques ne se présentent qu'un peu mieux. Vers la moitié du XIX^{ème} siècle, J. Lepkowski avait noté un seul transfert de tradition orale recueilli „de la bouche du peuple à Cracovie“ et qui, à proprement parler, venait „d'un vieil organiste de l'église Sainte-Anne“. Ce témoignage unique recueilli sur le territoire polonais peut, il est vrai, éveiller certaines objections quant à la méthode de son enregistrement, toutefois son authenticité ne doit pas être mise en doute.

Le deuxième transfert oral figure parmi les chants populaires slovaques publiés par Kollár. C'est une refonte d'un *hejnal* d'ivrognes de provenance polonaise. Kollár rapproche ce chant de la coutume populaire slovaque appelée *hejnam chodit* (coutume de noce). Il n'est cependant pas certain que ce chant soit dû, en réalité, à une tradition orale, car l'éditeur avait mis à profit les manuscrits de deux collectionneurs slovaques sans préciser toutefois le rapport qui existe entre le texte imprimé et ces manuscrits; un autre détail, non moins essentiel, n'est pas élucidé non plus, à savoir par qui ce chant était-il chanté? (On y trouve un tour de phrase latin.) De plus, le lien avec la coutume de noce mentionnée ci-dessus n'est qu'une supposition de l'éditeur, non fondée sur une description ethnographique.

Les résultats insignifiants des recherches pratiquées témoignent du fait que la tradition orale du XIX^{ème} siècle ne connaît plus les *hejnal* laïques. Les livres de cantiques religieux plus récents prouvent que cette observation est valable aussi pour l'ensemble de l'ancienne poésie des *hejnal*.

En se fondant sur une analyse chronologique des anciens livres de cantiques, imprimés et manuscrits, on peut émettre l'hypothèse que la tradition vivante avait été rompue, en principe, au début du

XVIII^{ème} siècle. Désormais il n'est plus question que d'un genre de poésie „officielle“, appauvri par le manque de liens avec la musique et les moeurs et dépourvu de ses anciennes fonctions ainsi que de sa „deuxième vie“ dans la tradition orale.

La documentation historique et littéraire des *hejnal*, enregistrée jusqu' à présent, est certes loin d'être complète. Elle comprend, jusqu'au XVIII^{ème} siècle, 31 transferts manuscrits dont quelques-uns seulement ont paru dans des publications scientifiques du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle et une trentaine de transferts retrouvés dans des livres de cantiques ou dans des anciens imprimés volants polonais. La moitié de ces transferts date des années 1600—1650, époque où la popularité des *hejnal* semble avoir atteint son apogée.

Jusqu' à présent, il n'avait été question que de transferts, ce qui est un point de départ indispensable, puisque à l'encontre des *hejnal* plus récents, les anciens se distinguaient par un mode d'existence différent qui peut être défini comme ontologie limitrophe c.-à-d. genre qui se trouve à la limite de la littérature et de la tradition orale. Des conséquences graves et concrètes en résultent pour la technique créatrice. Les textes existaient non seulement sous forme d'enregistrements ou d'imprimés, mais ils devenaient aussi éléments de moeurs sociales et, en tant que propriété commune, étaient soumis à des corrections et à des remaniements esthétiques, théologiques et, avec le temps, même linguistiques. Dans le groupe des transferts imprimés, on rencontre souvent le nom de l'auteur de la paraphrase. Il est permis de supposer que les modifications apportées dans le transfert des livres de cantiques étaient l'oeuvre du rédacteur de ceux-ci. Par contre, pour les transferts manuscrits, il s'agit plutôt d'une collaboration collective et anonyme. Les transferts correspondent ici, dans une certaine mesure, aux enregistrements de la tradition orale.

C'est pourquoi, à défaut de critères précis dans le domaine de la systématique, la division des textes en textes d'origine primitive et en transferts ultérieurs correspondant à ceux-ci, paraît être compliquée.

Si on laisse de côté le problème de la régularité interne du genre en prenant pour base uniquement la réalité linguistique c.-à-d. si l'on considère les textes comparés comme des ensembles d'expressions et de phrases, soit différentes soit identiques, on verra qu'à l'intérieur du processus de la formation du genre apparaissent certaines suites évolutives. C'est le *hejnal* de Rej qui représente la plus riche de ces suites et le *hejnal* rural — la suite la plus pauvre. En ce qui concerne le *hejnal* rural, c'est très simple: il n'y a qu'un seul transfert, donc par conséquent un texte unique.

La comparaison de tous les transferts liés au *hejnal* de Rej par des convergences textuelles, prouve que le cas extrême (transfert idéal) où le pourcentage des différences serait nul par rapport au modèle, n'existe pas. La transposition du calcul des phrases différentes et identiques en syllabes prouve que le transfert le plus rapproché du premier imprimé contient 4 p. c. de modifications et celui qui en est le plus éloigné, bien qu'on y reconnaisse encore le texte modèle de Rej, ne contient pas moins de 88 p. c. de modifications par rapport au modèle.

C'est sur cette voie d'écartement du modèle qu'il faut chercher les points de repère qui marquent le passage de la quantité en qualité au moyen de l'analyse fonctionnelle et sémantique. Par conséquent la classification d'un nouveau texte vient au moment où l'on constate sa nouvelle fonction (p. ex. la transformation du chant matinal domestique en cantique de l'Avent), soit que l'on constate un changement de l'interprétation religieuse de celui-ci (p. ex. la refonte catholique d'un chant calvin). Ce genre de modifications se trouve forcément accompagné d'un pourcentage élevé de différences textuelles.

C'est ainsi qu'on peut définir avec approximation un certain nombre de textes différents. Le nombre des „hejnal“ anciens, connus jusqu'à présent, remonte à vingt-cinq à peu près.

Les renseignements qui portent sur les textes se composent de deux parties. La première (I) concerne les *hejnal* religieux et la deuxième (II) les *hejnal* laïques. Cette division se trouve justifiée non seulement par la différenciation du sujet, mais encore par la différence du milieu dans lequel ce chant avait été exécuté ainsi que par la différence des fonctions sociales qui y étaient attachées. Le trait général commun à tous les *hejnal* religieux est leur fonction rituelle.

I. 1 a: *Heynal świtha [Pieśń] ná ráne powstanie*. W Krakowie, Łazarz Andrysowic Wybial. C'est un petit imprimé de quatre pages avec musique (Cantus, Altus, Tenor, Bass), non daté mais venant de la moitié du XVI^{ème} siècle. Ce texte avait dû être rédigé avant 1550. Le nom de l'auteur: Mikolay Rey, a été tiré d'un acrostiche (contenu dans les premières lettres des strophes en commençant par la deuxième).

b: *Heynal nowy, ábo pieśń Iutrzena*. Le premier imprimé de ce chant a paru dans le livre de cantiques: *Hymny, prozy y cantica kościelne*. [...] *Przekładania Księdzjá Stanisłáwá Grochowskiego*. [...] W Krakowie, W Druk. Já. Siebeneycherá, Roku Páńskiego 1599 k. 71—72.

c: *Heinal*. Le plus ancien transfert connu du *hejnal* (il se peut que le premier imprimé l'avait précédé de quelques années) se trouve dans

le livre de cantiques: *Psalmy Niektóre Krolá Davidá, Proroká Bożego, z Ewánielią Paná Christusową zgodne. Do których są przyłączone Pieśni pobożne, z Pism Świętych wzięte.* W Lubczu, Drukował Piotr Blasius, Roku 1614. Sur les dernières pages non marquées: Auteur: Stanisław Lubieniecki.

d: *Hymn poranny.* Connu par l'intermédiaire de l'unique source manuscrite: *Partis Tertiae Cantionalis, Divisio Secunda Continens Cantiones, Hymnos, Litanias et varias Devotiones [...]* Ce livre de cantiques a été rédigé par le curé de Kłodawa en 1711. Le texte doit donc être considéré comme lui étant antérieur.

e: Chant dépourvu de titre, incipit: „Przybliżyć się już dzień biały...“ Le plus ancien transfert du chant contenu dans le livre de cantiques de Toruń datant de 1672 est, pour le moment, indisponible. On a profité d'une réédition: *Kancyonał Toruński [...]* W Lipsku wydrukował Bernat Chryzstof Breytkopf 1728, ss. 320. (Imprimé à Lipsk par Bernat Chryzstof Breytkopf en 1728, pages 320.)

2a: *Druga [pieśń] ná Heynał.* Elle se trouve dans le livre de cantiques: *Pieśni katolickie nowo reformowane. [...]* Opera S. S. J. [...] Cracoviae in officina Francisci Caesarii, s. a. Le premier imprimé du livre de cantiques date probablement d'avant 1621; pages 1—3.

b: Chant dépourvu de titre. Incipit: „Heynał wszyscy zaśpiwaymy...“ Se trouve dans le livre de cantiques: *Kantyczki Pieśni nabożnych według obrządków Świętego Kościoła Katolickiego [...]* W Drukarni Jana Szlichtyna. Roku Pańskiego 1767, ss. 2—3. (Imprimé par Jan Szlichtyn en 1767, pages 2—3).

3a: *Heynał Narodzonemu Jezusowi od Henryka z Ruddtk Chelchowskiego [...]* Zterminowany [...]. L'auteur nous donne la date de l'origine de cette oeuvre: le 2 janvier 1645. Elle avait été imprimée la même année. L'unique exemplaire de ce *hejnał* a péri pendant l'incendie de la Bibliothèque des Krasiński au cours de la dernière guerre mondiale².

b: *Dziecięciątko* [!]. Livre de cantiques manuscrit des Soeurs Carmélites Déchaussées datant du début du XVIII^{ème} siècle. Le titre (diminutif du mot enfant) a été modifié dans les autres transferts. Mns. de la Bibl. des Jagellons sign. 3647, pages 36.

c: Chant dépourvu de titre, incipit: „Bracia mili, heynał świta...“ L'unique enregistrement du chant se trouve dans le livre de cantiques manuscrit rédigé en 1733. Mns. de la Bibl. de PAN à Kórnik, sign. 40, pages 48.

² On ne dispose plus aujourd'hui que d'un nombre restreint de citations de ce texte qui ont été présentées dans le livre de T. Mikulski: *Henryk Chelchowski. Kartka z dziejów literatury polskiej XVII w.* Toruń 1929, s. 57—66.

II. 1a: Chant dépourvu de titre. Incipit: „Heynał świta, iuż dzień biały...“ Le texte vient d'un manuscrit daté des années 1621—1650. Après la fin de la dernière guerre mondiale, le manuscrit qui avait appartenu à des particuliers, passa aux mains de la Bibliothèque des Jagellons, dans la collection de laquelle il fut inséré. Ce chant date sans doute de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle.

b: Chant dépourvu de titre. Incipit: „Hajnal svitá, již den biely...“ C'est une paraphrase slovaque du chant polonais. Imprimé: Ján Kollár, *Národné spievanky*. Bratislava 1953 t. 1. Pages 484—485. On ne sait rien de certain sur l'origine de ce texte n'ayant même pas pu établir s'il doit être rattaché à la tradition orale ou à une source manuscrite.

c: Chant dépourvu de titre. Incipit: „Już trzeci raz kurzy piali...“ C'est le transfert d'un livre de cantiques manuscrit rédigé avant 1703. Mns. des Archives Nationales de la Voïvodie de Cracovie. Collection de la famille Rusiecki, sign. 103 nommé *Silva rerum Boczyłowica*; pages 91—92.

d: [*Heynał*]. L'unique transfert manuscrit de ce chant a été incendié avec la collection de la Bibliothèque Nationale de Varsovie au cours de la dernière guerre mondiale. Nous n'en connaissons plus aujourd'hui que quelques fragments, entre autres l'incipit: „Hejnał świta, nie próznujemy...“ Ce texte date du XV^{ème} siècle³.

2a: *Pieśń nowo naleziona na seymie warszawskim anno 1591*. Feuille volante manuscrite datant du XVI^{ème} siècle. Sign. de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie.

b: [*Triumph*] *h krola Je^o Msczi Władysława Czwartego*. L'unique exemplaire manuscrit du texte, endommagé et datant de la première moitié du XVII^{ème} siècle se trouve à la Bibliothèque des Czartoryski à Cracovie, sign. 2064, pages 71.

c: *Heinał Utrapioney Koronie Polskiej, incursiami pogránicznych narodow splondrowányey*. Publié dans le volume: *Wespasiana z Kochowa Kochowskiego, Nieproznuiące proznowanie* [...] W Krakowie w Drukarni, y sumptem Wojciecha Goreckiego [...] R. P. 1674 Dnia 6 octobra. (Imprimé à Cracovie par Wojciech Gorecki et à ses frais. [...] en 1674, le 6 octobre.)

d: *Heynał na dzień Trzeci Maia 1792*. Feuille volante anonyme sans date ni lieu d'impression. L'autographe (mns. de la Bibliothèque des Czartoryski à Cracovie, sign. 2223) a permis d'établir l'auteur de ce *hejnał*, Franciszek Dyonizy Książnin.

3a: *Heynał*. Transfert manuscrit de ce chant à la Bibliothèque Ossoli-neum à Wrocław, sign. 3563 II k. 311, datant des années 1650—1675. Le

³ J. Zathej; *O kilku przepadłych zabytkach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej w Warszawie*. Warszawa 1949, s. 89—90, *Studia z Dziejów Kultury Polskiej*.

texte antérieur date probablement de la fin du XVI^{ème} et du début du XVII^{ème} siècle.

b: Heynal. Le transfert le plus correct du texte a été rédigé d'après le manuscrit de la Bibliothèque de PAN à Cracovie, sign. 1273. Pages 28—29. Le Code date de la moitié du XVII^{ème} siècle. Ce texte avait cependant déjà été connu avant 1613, à en croire une citation des premières strophes datant de cette époque.

c: Heynal. Mns. de la Bibliothèque des Czartoryski, sign. 1888. Pages 113—114. Ce manuscrit a été rédigé dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle. Les transferts du chant, connus aujourd'hui, lui sont ultérieurs comme en témoignent de très caractéristiques déformations de sens.

d: Heynal. Le transfert manuscrit de ce *hejnal*, à la Bibliothèque de PAN, à Cracovie: *Sumarius wierszów Morsztyna niegdy poety polskiego* doit être considéré comme fondamental, puisqu'il permet, dans une large mesure, d'établir l'auteur. Ce n'est toutefois qu'une copie datant de la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle et dont la textologie ne peut pas être reconnue pour authentique.

e: Heynal. Manuscrit de la Bibliothèque des Czartoryski, à Cracovie, 1888. Pages 112—113. Auteur: Hieronim Morsztyn (?).

f: Heynal na dobry dzień ofiarowany Jej Mci pannie Zofiej z Szpanowa Czaplicównie od Imci pana Zbygniewa z Raciborska Morsztyna, miesznika mozyrskiego. Date d'origine: 1657—1659. Transferts manuscrits de ce texte. Un transfert plus complet a été publié par A. Brückner (J. T. Trembecki, dans *Wiryardarż poetycki*. Lwów 1910, vol. 1, pages 376—379).

4a: Heynal wieyski. Texte publié dans le livre de cantiques: *Pieśni, tańce, padwany*, sans date ni lieu d'impression, paru probablement après 1660. Ce n'est toutefois qu'une réédition comme nous l'annonce son frontispice.

On distingue trois groupes de *hejnal* religieux. Le premier d'entre eux (1 a b c d e) rassemble les *hejnal* destinés à saluer l'aube. Le chant le plus ancien, celui de Rej, est basé sur la phraséologie des hymnes médiévaux, mais son exposé théologique ne comporte pas encore d'éléments de la Réforme. Le motif sotériologique y a été fondé sur le contraste traditionnel et très prononcé *lux — tenebrae*. À côté des éléments issus de la littérature religieuse traditionnelle, ce chant présente un modèle versificatoire qui n'est pas assez clair au point de vue de sa genèse: 8a 8a 7a ainsi que l'incipit:

Hejnal świta, już dzień biały!
Każdy człowiek w wierze stały
Powstań do Pańskiej chwały!

L'explication en sera donnée ci-dessous. Le *hejnał* de Rej, destiné au culte privé, avait été composé à l'époque de la consolidation du mouvement de la Réforme en Pologne et il comblait une lacune importante dans le répertoire des chants religieux, de là sa diffusion rapide. L'auteur du texte étant toutefois devenu dans la suite un éminent écrivain de la Réforme (d'abord dans l'Eglise dite de Petite-Pologne et ensuite dans celle de Calvin), on se mit à corriger le modèle. C'est ainsi que naquirent des paraphrases originales, nettement distinctes dont deux catholiques (*b*, *d*), une arienne (*c*) et une luthérienne (*e*). Il n'est plus possible aujourd'hui de reproduire cette carte intéressante représentant les diverses tendances théologiques en train de se combattre mutuellement dans la société et les moeurs de l'époque. Au XVIII^{ème} siècle, Franciszek Karpiński composa un nouveau chant matinal. Son cantique, *Kiedy ranne wstają zorze*, qui recourt aux anciens motifs des *hejnał*, a dès lors trouvé place non seulement dans les livres de cantiques, mais ce qui est encore plus important, dans le domaine des moeurs et demeure jusqu'à présent largement répandu dans les milieux catholiques.

Le deuxième groupe (*2ab*), dépendant du modèle de Rej sur le plan de la genèse, ne contient que les textes et les transferts catholiques jusqu'au XX^{ème} siècle. Ce sont des *hejnał* pour l'Avent. Ils remplaçaient, dans la coutume religieuse, le chant matinal quotidien pour l'Avent. Dans beaucoup de villes de l'ancienne Pologne le signal matinal habituel, exécuté à l'aube du sommet de la tour, avait été remplacé au XVII^{ème} siècle, pour la période de l'Avent, par une musique qu'on nommait ornementale. C'est probablement en vue de cet usage que S. S. Jagodyński avait composé son premier *hejnał* pour l'Avent. Ce texte, pas trop réussi d'ailleurs, porte le caractère d'une contamination liant le chant de l'Avent *Dieu éternel, Dieu vivant* au *hejnał* de Rej. Les refontes de ces textes n'aboutirent point cependant à créer un ensemble unifié, c'est pourquoi toutes les rédactions postérieures tendaient surtout à faire disparaître ce double caractère. On trouve aussi la version latine du chant en question dans le livre de cantiques (*a*). C'est le texte *b* qui met en évidence la technique du style baroque ainsi que les naïves croyances religieuses répandues à l'époque de la dynastie des Sas.

Le troisième groupe (*3abc*) contient les Noël ou *hejnał* de Noël. Il n'est pas facile d'établir leur fonction sociale. On ne connaît du texte *a* que quelques citations. Il est probable que les textes *a c* avaient servi d'introduction à la représentation des *Jaselki* c.-à-d. d'une crèche dont il est question dans le texte *a*. Quant au texte *c*, il se trouve placé à la limite du chant et de la harangue. Par contre, le *hejnał b* présente un caractère quelque peu différent. Connu

exclusivement grâce aux transferts manuscrits, aux livres de cantiques des couvents, ce *hejnał* avait été adopté à l'intérieur des cloîtres des Soeurs Carmélites Déchaussées. Comme il résulte de la composition des livres de cantiques, c'était précisément par ce *hejnał* que débutait le cycle des Noël (kolędy) destinés à l'adoration de l'Enfant Jésus.

Les *hejnał* des ivrognes avaient été placés en tête des *hejnał* laïques (II). Ceci résulte de l'opinion d'après laquelle ces textes, ou du moins le plus ancien d'entre eux, dataient des années 1550—1575. Dans le premier groupe (I), on doit étudier séparément les textes *a b c* et séparément le texte *d*. Dans le premier cas, on a à faire à une poétique de „para-culte“ issue des *carmina burana*. Elle célèbre le culte de Bacchus au moyen des formules religieuses (catholiques), d'où résulte une parodie des textes et usages religieux. Les textes *a b c* se rattachent, par un rapport de parodie, au chant de Rej (sous sa forme première d'où l'on peut déduire sa chronologie présumée) de même qu'à l'usage de chanter à l'aube des cantiques religieux. Ces rapports de parodie nous permettent d'établir la fonction des textes *a b c* qui ne sont autres que les réveils matinaux des ivrognes.

Autant les *hejnał* précédents sont basés sur l'apothéose de l'ivresse (et à ce point de vue, se laissent déduire des débats entre le vin et l'eau, déjà populaires dans les *carmina burana* ainsi que des *laus vini, cerevisiae* etc. qui leur étaient antérieurs), autant le texte *d* diffère des précédents étant une satire sur les ivrognes. Il est toutefois difficile de formuler des conclusions quelconques quant à la classification de ce texte dont l'on ne connaît que quelques vers.

C'est le deuxième groupe des *hejnał* laïques qui est le plus vivace. On en retrouve encore au XIX^{ème} siècle des suites directes. En donnant la caractéristique de ce groupe, il convient d'attirer l'attention sur la forme du transfert. C'est celle d'une feuille volante, manuscrite ou imprimée (*a b c*). Tous les textes faisant partie du deuxième groupe ont donc une fonction déterminée, celle d'une feuille volante à caractère politique, adressée au milieu de la *szlachta* (noblesse) et colportée, sans nul doute dans le cas *a b*, par la mélodie. L'ancienne poésie politique recourait souvent à ce moyen de diffusion sous la forme de mélodies connues. Le cas échéant, on a à faire à des traits caractéristiques essentiels du genre des *hejnał* dont il va être question par la suite.

Le troisième groupe (3 *a b c d e f*) est le plus riche en transferts de *hejnał* laïques. Il n'y a que le seul texte *a* pour lequel la documentation supplémentaire fait défaut. Le groupe en question comporte trois composants fixes qui sont: une description lyrique de l'aube, des réveils épiques et une invocation amoureuse à une jeune fille en

train de s'éveiller. Dans le texte *a*, ces composants apparaissent en état de germe c.-à-d. à un stade pas encore développé. Dans le groupe *b c d e*, un modèle fixe de composition et de phraséologie s'établit, mais c'est surtout la troisième partie, l'apostrophe à la jeune fille, qui fait preuve de tendances d'évolution les plus prononcées, comme en témoigne la comparaison entre une dizaine de transferts. C'est sur cette voie d'évolution qu'apparaît, dans la moitié du XVII^{ème} siècle, le texte *f*. On y retrouve, au fond, tous les trois composants traditionnels bien que radicalement modifiés. Il faut considérer comme point de départ de ce *hejnał* l'apostrophe à la jeune fille ainsi que le ton de lyrique amoureuse.

On sait, grâce aux sources qui, malheureusement, manquent de certitude que précisément les *hejnał* représentés dans ce groupe constituaient généralement le point final des festins de cour. Ils étaient chantés à l'aube avec l'accompagnement d'une mélodie joyeuse, exécutée par l'orchestre. Toutefois le transfert de Łepkowski qui date du XIX^{ème} siècle paraît témoigner du fait que les textes de ce groupe étaient liés aussi à d'autres fonctions sociales. Le sujet de ce transfert semble marquer l'appartenance de celui-ci à un milieu plutôt ecclésiastique que seigneurial et indiquer que le transfert était un réveil chanté par le service de l'église. Ajoutons encore que le chant en question avait été noté par Łepkowski de la bouche d'un organiste. Cela peut toutefois n'avoir été qu'une fonction secondaire. L'enregistrement de Łepkowski est dépourvu de composant final c.-à-d. d'apostrophe amoureuse.

Enfin l'unique texte, noté comme faisant partie du groupe *4 a*, est le *hejnał* rural. L'adjectif „rural“ qui figure dans le titre datant du XVII^{ème} siècle se laisse pleinement confirmer. C'est en réalité un chant populaire, comme en témoigne le dialecte du texte ainsi que sa phraséologie et sa composition qui a recours à l'ancienne et universelle tradition du Noël dit „*kolęda* de la fenêtre“, enfin les filiations textuelles aussi bien avec l'ancien chant populaire qu'avec celui qui avait été noté à une époque plus récente. L'analyse syntaxique du texte prouve que le présent doit être considéré dans la phrase comme le futur. La description de la richesse ne semble point être le reflet d'une situation réelle, mais une forme de souhait. Cela définit, d'une façon équivalente, la valeur rituelle du texte. Il est toutefois difficile de lui conférer une classification rituelle précise. Était-ce le chant d'un garde rustique ou celui d'un groupe de chanteurs de Noël dit *kolędy*? Il semble correspondre aux rites d'une nouvelle année, mais d'une année économique.

En se servant d'observations qui portent sur le sujet, la fonction

des textes et le milieu auquel ceux-ci sont liés, on peut brièvement définir les groupes dont il a été question:

- I. 1: le *hejnal* universel, destiné à saluer l'aube,
- 2: le *hejnal* de l'Avent,
- 3: le *hejnal kołędowy* (Noël).
- II. 1: le *hejnal* des ivrognes,
- 2: le *hejnal* à caractère politique,
- 3: le *hejnal* de la cour,
- 4: le *hejnal* rural.

Cette division en groupes suscite, comme il est naturel, des conséquences dans le domaine historique et littéraire. Chaque groupe fait entrer des éléments spécifiques de poétique et ses propres rapports littéraires. Cette différenciation est très nette et mérite de lui consacrer un moment d'attention. Pour le groupe I, 1, ce sont les traditions d'hymnes chrétiens *in matutinum* ainsi que celles du cantique de Pâques. Cette dernière dépendance est bien compréhensible, si l'on considère que dans les hymnes „die Auferstehung Christi erscheint allgemein als ein Sieg des Lichtes über die Finsternis, und speziell als der Sieg der Sonne und des Tages über die Nacht“⁴.

Bien que ces dépendances du groupe I demeurent vivaces jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, l'époque de Karpiński, on remarque toutefois, à mesure que le temps passe, la disparition de la tendance à l'exposé catéchistique de théologie en faveur du développement d'une réflexion poétique libre. Ainsi p. ex. l'exposé sotériologique de Rej, minutieusement présenté dans son *hejnal*, n'occupe plus, chez Karpiński, qu'un vers unique: „Coś go stworzył i ocalił“.

Ce sont les *hejnal* de l'Avent (I, 2) qui forment le groupe le moins différencié sur le plan de la poétique. Ceci résulte du fait que le chant de l'Avent n'a point donné lieu à la formation d'une poétique particulière et nettement différenciée. Quant aux *hejnal* du deuxième groupe, ils dépendent de ceux du premier groupe.

On distingue, par contre, dans les *hejnal* dits *kołędowe* (Noëls) l'influence de deux conventions poétiques tout à fait différentes. Les textes a c sont formulés dans le goût de la pastorale populaire, quant au texte b (adopté à l'intérieur des couvents), il met à profit la tradition du mysticisme chrétien. Les principes de la foi „naïve“, très nettement formulés par les mystiques espagnols, s'allient, dans ce texte, à une technique littéraire de lyrique amoureuse baroque.

Passons maintenant aux chants des *hejnal* laïques. Les rapports du groupe I a b c avec les *carmina burana* ont déjà été traités. Il

⁴ T. Kochs, *Das deutsche geistliche Tagelied*. Münster in Westfalen 1928, s. 18.

convient d'ajouter que les *potatoria* qui avaient donné naissance aux *hejnal* des ivrognes, n'apparaissent en Pologne, sous forme d'enregistrements et de publications imprimées, qu'au début du XVI^{ème} siècle. Ils se développent, par contre, très vivement jusqu'au XVIII^{ème} siècle et l'on peut en retrouver l'écho dans le chant populaire du XIX^{ème} siècle. Les rapports du texte *d* avec la poésie des satires de l'ancien polonais ne peuvent être établis qu'en valeur d'hypothèse.

C'est le cours des régularités internes des *hejnal* politiques (2 a b c d) qui se présente de la façon la plus intéressante. Les auteurs y mettent à profit les formules de la poésie politique, celles du langage journaliste à l'époque de la Renaissance, du baroque et du Siècle des Lumières, mais, parallèlement à ce courant stylistique, apparaît aussi celui des formules empruntées à la poésie religieuse, ce qui correspondait à l'ancienne historiosophie. La fusion de ces deux courants donne naissance à une métaphorique politique propre aux *hejnal*, vivace encore au XIX^{ème} siècle. Au XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècle, on avait renouvelé l'ancienne opposition biblique et sotériologique entre le jour et la nuit en lui prêtant une interprétation politique.

La poésie particulière des *hejnal* de la cour présente un caractère de synthèse. On vient de mentionner que ce groupe est basé sur une composition tripartielle. L'origine des divers composants est différente. La partie initiale (description de l'aube) débute par un distiche (ou quatrain) issu de l'albe provençale. Dans la description de l'aube, on peut noter une certaine affinité de celle-ci non seulement avec l'albe et le *Tagelied*, mais aussi avec le premier Livre du Genre et de la Genèse et avec Ovide⁵. La partie centrale (cycle de réveils) est un patrimoine poétique original issu de la tradition et des sources populaires du *hejnal* polonais. La partie finale (apostrophe amoureuse à la jeune fille) a été conçue d'après le goût et la phraséologie de l'amour courtois du Moyen Âge. C'est ainsi que se présentent, au point de vue général, les éléments de cette synthèse. Ils avaient subi diverses modifications dans différents systèmes de technique poétique.

La poésie du dernier de ces *hejnal* (4 a) est issue du chant populaire, rituel et traditionnel, décrivant la demeure rurale du paysan, mais non point d'une façon réaliste. C'est donc une maison imaginaire. La formule magique qui accompagne les souhaits est la source de cette fiction. La description de la dignité du propriétaire et celle du bien-être qui règne dans la maison est postulée, bien qu'elle soit formulée au présent. La poésie du texte est fondée sur des formules précisées concernant la méthode de la caractéristique des habitants de

⁵ *Metam.* I, 73—78.

la maison, l'ordre de leur apparition en scène et le mode de leur appréciation. Dans la folkloristique comparée du genre, cette construction a été définie comme un genre *kołęda* dit „de la fenêtre“, exécuté en l'honneur du fermier.

En caractérisant les groupes, on avait, jusqu'à présent, insisté sur leurs traits particuliers. Au nom de quoi peut-on donc réunir dans un même ensemble tous ces groupes de textes, en d'autres termes quels sont les éléments du genre qui rallient un matériel si différencié?

C'est la prise de conscience théorique de l'ancienne société polonaise qui peut servir de point de départ à cette partie du raisonnement. Il est caractéristique que tous les textes qui viennent d'être décrits ont été classés par intuition dans un même groupe en tant que type de poésie désigné sous le nom de *hejnał*.

Le *hejnał* désigne un chant matinal, cependant tous les chants matinaux ne sont pas des *hejnał*, mais seulement ceux qui portent le caractère de réveils. Le signal du réveil apparaît dans la formule caractéristique: *hejnał świta* ou: *hejnał!* C'est sous cette forme qu'on le retrouve dans le plus ancien texte, chez Rej:

Hejnał świta, już dzień biały!
Każdy człowiek w wierze stały
Powstań do Pańskiej chwały.

Cette phrase contient: 1) une constatation de l'aube (*hejnał* du hongrois *hajnal* — aurore), 2) un réveil et 3) une convocation à l'oraison.

C'est donc une formule close qui, dans le chant de Rej, porte le caractère d'une citation. Dans l'ancienne Pologne, c'était le refrain professionnel du veilleur de nuit.

Afin de prouver la justesse de cette affirmation, on avait eu recours à la reconstruction de l'ancien folklore des veilleurs de nuit.

On a réussi à reconstruire trois types de signaux usités en Pologne par les veilleurs de nuit: le signal du clairon (on sait, d'après les sources, que ce signal avait été exécuté du haut de la tour de l'église de Notre-Dame à Cracovie, déjà au XIV^{ème} siècle), les appels (*voces* comme les nomme au XV^{ème} siècle le chroniqueur Długosz) et les refrains (*cantus* d'après Długosz)⁶.

L'évolution de tous ces signaux est caractérisée par une certaine régularité. Ils se convertissent, de formes purement utilitaires (comme la proclamation de l'aube), en formes artistiques. C'est ainsi que le

⁶ *Joannis Dlugosz Senioris Canonici Cracoviensis, Opera omnia*. Cura A. Przeździecki edita. T. 10: *Historiae Polonicae libri XII*, t. 1, lib. 2. Cracoviae MDCCCLXXIII, s. 216.

refrain matinal, enrichi d'une phrase à caractère de culte religieux, naît de l'invocation matinale. On peut aussi observer le même phénomène sur le plan du folklore des veilleurs de nuit allemands. Les signaux musicaux avaient suivi la même évolution comme en témoignent les instructions destinées aux joueurs de clairons.

Il y avait trois sortes de refrains (chants brefs monostrophiques): le refrain vespéral en deux versions, le refrain nocturne et le matinal. C'est le texte vespéral qui est demeuré jusqu'au XIX^{ème} siècle dans la tradition vivante.

On retrouve aussi les trois éléments constitutifs du refrain matinal dans les transferts allemands (*das Nachtwächterlied*). C'est probablement le résultat d'une communauté de mœurs de l'Europe chrétienne médiévale. La comparaison des matériaux prouve que la formule matinale polonaise correspondait à la formule tchèque et toutes les deux doivent leur origine aux influences hongroises.

Le *hejnał* de Rej débute donc par un réveil réel, chanté par le veilleur de nuit. Cette expérience artistique est à la base du genre. On n'a point constaté, dans l'ancienne poésie tchèque, de processus analogue, celui de la transformation d'une formule professionnelle en chant matinal. Il n'y a que deux mots de l'incipit: „Hyna svita...“ qui pourraient être cités comme un indice de la mélodie (et pas avant l'apparition du chant „Blíjžít se čas ku povstání...“). Par contre, dans l'ancienne poésie allemande apparaissent les paraphrases littéraires des refrains chantés par les veilleurs de nuit. Mais ce phénomène ne s'y était pas produit plus tôt qu'en Pologne et, de plus, le principe du développement littéraire y avait été tout à fait différent.

C'est la formule vespérale qui en est le point de départ plus souvent que la matinale; quant aux paraphrases elles-mêmes, celles-ci ne forment point de groupe générique homogène. Il convient encore de noter en passant que la localisation géographique des transferts allemands n'exclut point la possibilité d'une influence de la poésie polonaise des *hejnał* sur la poésie allemande (Gdańsk, Brzeg). Toutefois cette hypothèse aurait dû encore être justifiée et comme il n'est pas facile de fournir des preuves dans ce domaine-là, il serait plus raisonnable de considérer cette convergence comme une simple analogie.

Deux conséquences constructives découlent, pour le genre, de l'expérience de Rej. Elle a donné naissance à un schéma versificatoire original (accompagné de mélodie) et elle a défini la personne du narrateur.

La strophe du *hejnał* a passé par trois phases fondamentales: I: 8a 8a 7a, II: 8a 8a 8a et III: 8a 8a 8b 8b. Dans les textes du XVI^{ème} siècle, on ne trouve que des représentants du type I et II de la strophe, mais pas

un seul texte qui aurait conservé la régularité du type I. On y observe une tendance à régulariser le troisième vers. Certains transferts essaient, toutefois sans succès, de remettre les choses au point, ce qui a donné naissance au type II. Celui-ci a encore conservé de l'ancienne strophe originale une triple rime, mais cette dernière disparaît aussi dans la modification du type III. On avait adopté exceptionnellement la strophe 8a 8a 8a 8a dans le chant II, 1 c. Il convient de noter, dans le processus suivant, l'action d'une certaine régularité, connue en philosophie comme la règle d'une tendance universelle à abolir toute asymétrie et différenciation. La tendance évolutive de la strophe aboutit à niveler la forme asymétrique première de celle-ci jusqu'à la forme fondamentale et la plus simple de l'énonciation poétique qui est, à l'époque, le distiche.

Ces modifications de l'ordre constructif du vers sont accompagnées de transformations syntaxiques. La phrase, dans le type I et II, est contenue dans les limites de la strophe. Mais, dans le type III, le principe en question n'est plus observé et il arrive que les phrases comptent même à douze vers.

C'est enfin la première dimension restreinte des textes qui vient à disparaître. Au XVI^{ème} siècle, les textes comptent 33 vers au maximum et au XVII^{ème} siècle ce nombre monte jusqu'à 80. Ce détail n'est pas sans importance pour la poésie mélique. Il témoigne du fait que le chant lyrique⁷ est en train d'évoluer vers la poésie lyrique non chantée. La poésie mélique, elle, perd donc, de cette façon, un trait spécifique de plus.

C'est en tenant compte de tout cela qu'il faut examiner les tentatives de dissimilation ainsi que celles d'imposer au *hejnal* de nouvelles rigueurs spécifiques concernant la strophe, tentatives lancées à l'époque du déclin de la poésie de ce genre. C'est Kochowski qui s'était lancé sur cette voie dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle, au moyen de la strophe de l'hymne: 8a 8a 8a 8b 8b. Sa tentative respectait encore la forme strophique primitive à trois vers⁸. Au XVIII^{ème} siècle, Kniaźnin réussit à rallier la poétique du *hejnal* au système strophique de l'ode de Pindare. Le système versificatoire s'y composait d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode. Il faut noter que le nombre de vers d'un seul système strophique y remonte à 49. Ces deux tentatives ne sont plus qu'à la limite de la poésie mélique (le poème de Kochowski compte 84 vers et celui de Kniaźnin 245).

⁷ Les conventions qui viennent d'être mentionnées et portent sur la dimension ne concernent que le chant lyrique.

⁸ Le schéma présenté risque de donner l'impression que l'on a simplement à faire ici à deux strophes de trois vers. Il y a cependant dans cette oeuvre aussi d'autres éléments strophiques: la structure de la phrase et la schématisation du premier vers de chaque strophe. Celui-ci commence par la formule du *hejnal*.

Ainsi donc à la fin du XVI^{ème} et au début du XVII^{ème} siècle la valeur générique de la construction strophique vient à disparaître. Ce n'est plus que le vers octosyllabe qui durera jusqu'à l'époque de Kniaźnin comme élément indispensable (sur le plan de la mélodie).

La citation, insérée dans la première strophe du *hejnał* de Rej, définit le narrateur qui est un veilleur de nuit. Il débite sa phrase qui se compose des trois éléments qu'on vient de décrire. Le texte qui suit, reprend et développe le troisième de ces éléments: la convocation à l'oraison. A partir de la deuxième strophe, la poésie devient une prière, une interprétation religieuse de l'aube qu'elle vient de proclamer. La première strophe se trouve liée au texte qui suit par un rapport de dialogue. Le veilleur de nuit s'adresse à „tout homme“ en l'interpellant en ces termes: „Powstań do Pańskiej chwały!“ C'est précisément „tout homme constant dans la foi“ qui est le narrateur du texte qui suit, comme en témoigne l'apparition de la 1^{ère} personne du pluriel.

La même disposition, à base de parodie, apparaît dans le *hejnał* des ivrognes (II, 1 a) où elle subira certaines déformations dans les textes ultérieurs (b c).

Le rôle du narrateur aura aussi à subir diverses modifications au cours des années. C'est toujours encore la formule préliminaire des veilleurs de nuit qui sert de point de départ à toutes ces transformations. Les éléments de cette formule se développent sur un plan réaliste ou allégorique. En cas d'allégorisation de la formule elle-même, celle-ci est suivie d'une allégorisation du narrateur.

Voici la formule préliminaire du chant II, 2 a:

Hejnał świta, niech już spanie,
Cni Polacy, w was ustanie,
A strzeżcie się, to me zdanie.

On vient de nommer les suivants éléments de la formule: 1) la proclamation de l'aube, 2) le réveil et 3) l'appel à la vigilance politique. Tout le texte est récité ici par le même narrateur qui, toutefois, n'est point un vrai veilleur de nuit urbain, mais un personnage allégorique, notamment le gardien de la liberté.

Cependant, en principe, c'est le troisième et le même élément de la formule qui y est développé. Il n'y a de changé que son sujet, de religieux en politique.

Le *hejnał* rural offre l'exemple d'une autre virtualité. Tout en étant bipartite de même que le texte de Rej, il a toutefois été basé sur l'évolution du deuxième élément de la formule, les réveils. C'est ici qu'apparaît une virtualité constructive importante pour le genre: le cycle de réveils. Le *hejnał* rural est l'exemple classique d'un développement de la

composition du cycle de réveils. Il se compose exclusivement du cycle de réveils. La juxtaposition de deux strophes, la première et la sixième, suffit à distinguer les narrateurs:

Hejnał świta, gospodarzu,
Wstań [...].
Hejnał świta, wstań mój synie [...]

Dans la première strophe, le veilleur de nuit rustique adresse son réveil au fermier, tandis que dans la sixième, c'est déjà celui-ci qui, sans nul doute, éveille lui-même les autres habitants de la maison pour leur donner ses dispositions. Le noeud de la bipartition se trouve donc placé également ici à la suite de la première strophe.

Enfin l'évolution de la formule fondamentale prend un sens différent dans les *hejnał* dits de la cour. La composition du texte comporte ici trois parties qui correspondent aux trois éléments de la formule.

Le premier élément, contenu à l'origine dans la phrase exclamative („Hejnał świta, już dzień biały“), a été modifié en phrase affirmative (p. ex. „Hejnał świta i już z morza, Rumiana powstaje zorza“ etc.). La proclamation conventionnelle y cède place à une description poétique.

Le réveil qui, à l'origine, s'adressait à „tout homme“, se concrétise. Apparaissent des cycles de réveils qui forment la deuxième partie du chant où chaque strophe s'adresse à d'autres personnes. Le cycle le plus complet se compose de neuf réveils qui s'adressent aux destinataires suivants: au roi, au maréchal, au laboureur, au navigateur, au soldat, aux gens mariés, aux jeunes gens, aux femmes en général et à la jeune fille. Les strophes finales du cycle en question forment une transition à la partie terminale, lyrique.

L'hommage rendu au Seigneur forme la dernière partie du *hejnał* de la cour:

Wstań młodzieńcze! Hejnał swemu
Kaź grać Panu kochanemu...

Mais déjà la strophe suivante révèle que ce Seigneur est une „fille ravissante“ et que la formule usitée ici est conforme à la théorie de l'amour courtois du Moyen Âge, d'après laquelle le jeune homme était le serviteur de la dame de son cœur à qui il offrait ses services chevaleresques, déterminés par les catégories des dépendances féodales. Le jeune homme était tenu, de plus, à observer les quatre règles qui présidaient à ces services: servir, aimer, se taire et souffrir. L'apostrophe lyrique à la jeune fille a été basée ici sur la théorie courtoise médiévale du culte de l'amour.

Donc le troisième composant tire aussi son origine de la formule du veilleur de nuit. Il n'y a de changé que l'objet et la forme de l'énon-

ciation concernant le culte. C'est ce type de composition qui a exercé son influence sur la conception du narrateur. Étant donné que l'oeuvre en question est une formule du veilleur de nuit, développée de façon logique, il n'y a plus de place pour une transformation du narrateur-veilleur de nuit qui ne subit qu'une poétisation et, par conséquent, se rapproche davantage du garde-chevalier de l'albe que du veilleur de nuit urbain.

Les principes présentés ci-dessus subissent des modifications dans certains textes et transferts et, tout particulièrement, dans la troisième partie. Il arrive quelquefois que le narrateur-gardien cède finalement la parole à l'amant; il arrive, non moins souvent, qu'au ton subtil et sublime de l'apostrophe amoureuse se mêlent des insinuations de l'imagination, sensuelles et pleines de réalisme, provoquées par l'image de la ravissante fille dans son lit en train de s'éveiller.

Dans les *hejnał* dits *kolędy* (Noëls) apparaissent deux différents types de narrateurs. Dans le chant I, 3 c conformément au goût de la pastorale, le texte est récité par le berger qui monte la garde de nuit auprès de son troupeau. Le réveil y est un élément réaliste, la proclamation de l'aube, elle, prend une valeur allégorique. La convocation à l'oraison y a été remplacée par un appel adressé aux bergers à rendre l'hommage popularisé par les pastorales. Dans le texte I, 3 b, apparaît une allégorisation compliquée qui demanderait une analyse particulière. L'aurore y est un synonyme de la naissance du Christ et la convocation à l'oraison y a été remplacée par un appel à saluer „l'hôte gracieux“. C'est la personne du narrateur lui-même qui attire l'attention, car ce rôle incombe à une femme qui, dans le style mystique du *coloquio amoroso*, déclare qu'elle n'aspire qu'à prendre soin de l'Enfant nouveau-né:

Ja go z radością pilnować
będę [...]

Un monologue amoureux et animé, s'adressant à tour de rôle à divers personnages, s'établit au premier plan de l'oeuvre. Par contre les problèmes religieux y ont été relégués dans la sphère des allusions et des métaphores.

Certaines transformations de la formule des veilleurs de nuit, présentées ci-dessus et apparaissant dans la poésie des *hejnał*, attirent l'attention sur la sémantique de la composition phraséologique: *hejnał świta*.

Le sens primitif du mot *hejnał* (aurore) avait déjà été peu connu au XVII^{ème} siècle, de là les pléonasmes comme: „Hejnał świta i już z morza rumiana powstaje zorza...“ Ceci explique l'erreur, si caractéristique, de Jagodyński qui, dans sa version latine, remplace le mot *hejnał* par l'expression exclamative *eja*. On est porté à croire qu'à la suite d'une con-

traction sémantique qui avait eu lieu au XVII^{ème} siècle, l'expression *hejnał świta* était employée tout simplement au sens de: l'aurore point.

Telle avait été sa signification fondamentale, aussi bien sous sa forme primitive (*zorza świta*) que sous sa forme plus récente (*świta*). Elle était cependant encore accompagnée d'autres interprétations poétiques à caractère de culte religieux qui lui avaient été imposées et pouvaient avoir été fondées sur des suites se rattachant au culte religieux. Deux d'entre elles se retrouvent dans les oeuvres. Ce sont: le cours vivant de l'interprétation chrétienne et religieuse et celui de la métaphore de l'antiquité païenne, remis en vogue à l'époque de la Renaissance. Etant donné que les mythologies anciennes ne s'étaient point renouvelées sous une forme religieuse à l'époque de la Renaissance, la métaphore du type Febus-soleil n'avait eu qu'une valeur purement littéraire. D'autre part, les métaphores chrétiennes qui apparaissent dans tous les *hejnał* religieux, avaient, sans nul doute, été interprétées dans un sens religieux. Cela est évident. Il y a cependant encore une troisième suite, celle de la tradition à caractère de culte religieux, vivante jusqu'au XX^{ème} siècle comme en témoignent des recherches ethnographiques concernant les peuples slaves et ugrofinois⁹. C'est le culte de l'aurore et du soleil, devantant le christianisme. On n'en retrouve pas de vestiges dans la poésie des *hejnał*. Il est possible cependant que ce soit la persistance de l'usage ancien qui ait favorisé la continuité de l'évolution des *hejnał*. Le fait que dans le Besquide de Silésie on saluait le soleil levant par la première strophe du dernier chant du *hejnał* „Kiedy ranne wstają zorze...” n'est pas sans importance.

La synonymie du type soleil-Febus est une synonymie de culte religieux universellement répandue¹⁰. C'est dans ce cercle de juxtapositions à caractère de culte religieux qu'il faut chercher la genèse de la synonymie politique du type soleil-liberté (II, 2 b) ou celle du soleil-souverain, pratiquée encore dans la poésie politique la plus récente.

La formule du veilleur de nuit tendait à disparaître dans le folklore professionnel au cours du XVII^{ème} siècle. Il est difficile de préciser ceci avec plus de certitude. En tout cas, on trouve déjà dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle une preuve (II, I c) du fait que la formule en question perd sa valeur générique et se trouve remplacée par la tournure de phrase: „Już trzeci raz kurzy piali!...” Ce tour n'est pas employé par Książnin et n'apparaît point non plus dans les *hejnał* du XIX^{ème} siècle.

⁹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian. Cz. 2: Kultura duchowa*, Kraków 1939, z. 2, s. 437 i n.

¹⁰ F. M. Schiele i L. Zscharnack, *Die Religionen in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen 1913, t. 4, s. 622 i n.

Encore un élément de plus de la spécifique du genre vient donc à disparaître.

C'était un élément essentiel. On y retrouve une certaine ressemblance avec l'invocation du chant provençal matinal: alba! C'est encore la personne du gardien qui rattache le *hejnał* à l'alba. Si l'on tient compte des éléments qui viennent d'être mentionnés, il faut aussi compléter, par le *Tagelied* allemand, le groupe des genres comparés. On sait toutefois que cette partie du *Tagelied* où apparaît le garde avait été considérée comme une continuation du modèle de l'alba. Dans d'autres cantiques allemands, c'est le chant des oiseaux qui est le signal de l'aube.

Autre objection. A l'opposé de l'alba et du *hejnał*, dans le *Tagelied*, l'invocation matinale „ez tagt, es ist zít“ n'a pas d'importance essentielle pour la composition du chant et n'est point liée à une place déterminée.

C'est la logique interne de la construction qui marque la place de l'invocation dans l'alba et le *hejnał*; sa place est donc variable. C'est par la différence de la conception du narrateur qu'on peut expliquer celle de l'origine de la composition. Dans l'alba, apparaît un gardien-chevalier et dans le *hejnał*, c'est un veilleur de nuit urbain. La fonction du garde ne se limite pas, dans l'alba, à la tâche de proclamer l'aube au moyen d'une formule, mais c'est par son appel réitéré qu'il invite son ami à quitter la chambre de la dame de son coeur en le pressant de le faire de peur que l'aube qui survient apportant le danger d'un dénouement dramatique ne le surprenne. Le temps poétique de l'alba pourrait donc être défini comme l'*antelucanum*, c.-à-d. le moment qui précède immédiatement l'aube. C'est pourquoi l'invocation se trouve placée dans la strophe finale.

Le *hejnał* débute par une proclamation officielle de l'aube par le veilleur de nuit. Le temps poétique y est donc défini avec précision comme le *postlucanum*; cela est marqué par la seconde partie de la phrase: „Hejnał świta, już dzień biały!“. Voilà pourquoi la construction poétique du *hejnał* débute par une invocation. L'aube, en tant que fait accompli, est le point de départ des réflexions qui portent un caractère de culte religieux, celui des réveils, des descriptions de la nature à l'heure matinale etc.

A l'opposé du chant matinal occidental, dans le *hejnał* la description du veilleur de nuit fait complètement défaut. Celui-ci n'y est qu'un narrateur qui débite un monologue à caractère d'apostrophe. Même s'il cède la parole au narrateur suivant, cela ne donne aucunement lieu au dialogue, si caractéristique pour la poésie occidentale.

C'est à quoi aboutit la comparaison des situations fondamentales. Celles-ci changeront plus tard dans l'histoire des *hejnał* avec l'apparition du narrateur allégorisé et lorsque la personne du veilleur de nuit sera remplacée par un gardien de la patrie, par l'amant qui veille sous les fenê-

tres de la dame de son coeur, par la femme qui prend soin de l'Enfant-Jésus nouveau-né etc. Ici le monologue du narrateur devient en même temps une auto-caractéristique. L'allégorisation rapproche les *hejnał* de l'alba qui présente un caractère moral et religieux ainsi que du *Tagelied*.

Les convergences dont on vient de parler portent un caractère d'analogie. Elles sont le résultat d'emprunts faits à la même source (folklore des veilleurs de nuit), de certaines ressemblances dans la méthode artistique comme l'allégorisation des personnages et d'une communauté de moeurs de l'Europe chrétienne médiévale.

L'une des différences les plus essentielles dans le matériel comparé porte sur le sujet. L'alba et le *Tagelied* font en principe partie de la poésie amoureuse. Par contre, dans les *hejnał*, les sujets amoureux n'apparaîtront que plus tard en scène et leur conception sera différente. Dans la poésie occidentale, on retrouve la scène de l'adieu des amants, tandis que le *hejnał* présente celle de la bienvenue. Cela correspond à la différenciation du temps poétique. Dans l'alba, les amants terminent leur entrevue avant l'apparition de l'aurore. Par contre, dans les *hejnał* dits de la cour (pas tous d'ailleurs), ils se rencontrent après l'apparition de l'aurore comme dans les textes II, 3 def.

L'histoire du genre, contemplée de la perspective du XVIII^{ème} siècle à son déclin (époque de *Kniaźnin*) se présente comme une période achevée. On y observe l'action de deux tendances fondamentales. La première, c'est l'accroissement d'une différenciation thématique et fonctionnelle, quant à la deuxième, c'est la disparition des différences génériques. Ces transformations sont accompagnées d'un troisième processus, important pour le genre: le déclin de la tradition orale.

L'histoire du *hejnał* a donc réussi à créer, finalement, une certaine convention poétique, riche sur le plan thématique et peu spécifiée quant au genre. Du moment que l'ancienne fonction sociale avait disparu, cette convention a pris le caractère d'une convention littéraire.

Les poètes du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle concevaient le *hejnał* comme un chant matinal à caractère de réveil, interprété du reste généralement de manière allégorique. Le *hejnał* de *Kniaźnin* est un point limitrophe entre deux époques d'évolution du genre. Né de la tradition de l'ancien *hejnał* politique polonais, il imposa certaines conventions aux poètes plus récents.

L'*indigitamentum* du *hejnał* se prête à un développement thématique et au développement de ses dimensions.

Voici la forme qu'il prend chez *Kniaźnin*:

Bogu wielkiemu bądź chwała!

Chez Olizarowski ¹¹:

Chwała Bogu, chwała, chwała!

Chez Konopnicka ¹²:

W imię Ojca, w imię Syna!

Chez Wyspiański il apparaît sous la forme d'une phrase différenciée et développée ¹³:

Biała, czysta lilijo,
O Przenajświętsza Panno,
Zaświeć gwiazdę poranną!
Maryjo!

La convocation primitive à l'oraison y a été remplacée par une phrase à caractère de prière, par une salutation à caractère religieux faite au moment de l'aube, mais la conception de l'aube elle-même prend un caractère allégorique. L'interprétation sotériologique de l'opposition *lux — tenebrae* y a été remplacée par une interprétation politique. La lumière et les ténèbres, la nuit et le jour désignent, dans le langage des *hejnał* récents, la liberté et la servitude. Le degré de la précision et de l'explication de cette antithèse dans l'oeuvre dépend, évidemment, avant tout de deux facteurs: des conditions politiques dans lesquelles l'oeuvre avait été publiée (la censure) et de l'école artistique représentée par l'auteur (symbolisme). Des faits politiques réels apparaîtront chez Książnin et Olizarowski, ils sont par contre traités sous forme d'allusions par Konopnicka et Wyspiański.

Dans tous les cas cités ci-dessus, c'est l'invocation religieuse qui joue le rôle d'un réveil plus ou moins allégorisé. Chez Książnin, le réveil est un appel à l'activité politique et militaire. Il en est de même chez Olizarowski:

Hej, serdeczne polskie woje,
Toż od serca wskok na boje!

Konopnicka, auteur de trois *hejnał*, les considère comme des chants „de réveil“. Elle juxtapose „l'écho des trompettes, des fanfares“ et ceux des *hejnał*, sollicite des jeunes poètes de déployer dans leurs chants „l'étendard du travail et de la persévérance dans la peine“; elle voudrait

¹¹ *Hejnał* (Paryż). W Drukarni i Litografii Maulde i Renou [...]. Unique feuille volante imprimée et datée du 5 mars 1846.

¹² M. Konopnicka, *Poezje*. Wyдание zupełne, krytyczne. Oprac. J. Czubek, Warszawa—Lublin—Łódź—Kraków b. r., t. 6, s. 127—128.

¹³ St. Wyspiański, *Akropolis*. [W:] *Dziela*. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu A. Chmiela i T. Sinki. T. 4: *Dramaty*. Warszawa 1927, s. 529—530.

voir dans ce chant „un *hejnał* de l'aube et de paix“ et demande que ce soit le *hejnał* de l'aurore qui chasse les rêves illusoire. D'après Konopnicka, la conception du *hejnał* en tant que réveil politique demeure profondément imprégnée de tradition nationale militaire (cf. *Trębacz*)¹⁴.

La conception du réveil subit chez elle diverses interprétations. Entre autres celle du *hejnał*, signal que l'on attend et qui est exécuté par le clairon ou par le cor. Elle prend donc une valeur symbolique. Cette dernière variante a joué, à ce qu'il semble, dans le drame de Wyspiański *We-sele* un rôle prépondérant. Le problème en question a déjà été traité ailleurs.

L'invocation politique de Wyspiański a été formulée dans un langage symbolique. Un faucon avait été envoyé „aux portes des villes endormies“ avec l'appel „à aiguïser les faucilles afin d'être prêts à l'aube! La dame, toute en rayons, a posé ses pieds sur le croissant de la lune“. Le dernier des distiches qui contient des métaphores mariologiques renferme l'opposition primitive entre Dieu et Satan, entre la lumière et les ténèbres et complète, sans nul doute, les métaphores politiques du texte.

Les deux derniers moyens de formuler ces invocations diffèrent des précédents non seulement sur le plan stylistique. On y retrouve la différence, si caractéristique, du temps poétique par rapport à l'aube conçue comme allégorie. Pour emprunter ici la terminologie schématique, chez Książnin et Olizarowski, c'est un *postlucanum* (le lendemain de la Constitution du 3 Mai, celui du début de la révolution de Cracovie en 1846) étant fait historique. Chez Konopnicka et Wyspiański, c'est un *antelucanum* au sens d'allégorie politique. C'est un appel à attendre l'aube qui approche, c.-à-d. la libération.

C'est ainsi que se présente la régularité du genre de la poésie plus récente des *hejnał*. On s'est limité à ne traiter ici que ses éléments évolutifs les plus importants sans vouloir prétendre à y rassembler la totalité du matériel.

Traduit par Marie Domańska

HEJNAŁ — POLSKA PIEŚŃ PORANNA

STRESZCZENIE

Historię hejnału prześlędzono od XVI do początków XX wieku, to jest od Mikołaja Reja do Stanisława Wyspiańskiego. Przypadający na ten okres rozwój poezji hejnałowej jest równocześnie procesem rozprzestrzeniania się gatunku, ale też procesem wzrastającej niwelacji cech odrębnych. Każdy bowiem akt twórczy (nowy tekst) to w pewnym stopniu nowa kodyfikacja gatunku. Badanie stopnia nowości, odrębności w stosunku do tradycji pozwoliło wyróżnić okres starszy, od

¹⁴ M. Konopnicka, *op. cit.*, t. 5, s. 115—117.

Reja do Książnina, i okres nowszy, od Książnina do Wyspiańskiego. Hejnał Książnina jest punktem wspólnym dawnej i nowej poetyki gatunku.

Regresywna i progresywna równocześnie droga rozwoju dawnego hejnału wyznaczona jest ciągiem skrzyżowań poetyki hejnału z innymi gatunkami (pastorałką, pieśnią pijacką, koledą okienną, odą pindaryczną etc.). Dzięki temu pojawiają się nowe grupy hejnałów, ale w tych zastosowaniach pierwotny kanon poetyki ulega coraz dalszym przekształceniom. Analiza kierunku przekształceń pozwala wydobyć pewne prawidłowości.

Przede wszystkim rozluźniają się (ale nie znikają) pierwotne związki genetyczne hejnału z polskim folklorem stróżowskim. Związki te są istotne. Udało się odtworzyć podstawowe elementy folkloru straży nocnej w Polsce. Źródła potwierdzają istnienie sygnałów muzycznych już w XIV w., sygnałów słownych w w. XV. Istniały dwa typy sygnałów słownych: okrzyki i przyśpiewki (terminu przyśpiewka używam w znaczeniu śpiewka przy pracy). Trzy formuły: wieczorna, nocna, poranna, ulegają przekształceniom jeszcze w obrębie kultury zawodowej. Z formuł czysto praktycznych przekształcają się w formuły artystyczne, z okrzyku w przyśpiewkę. Dokonało się to pod wpływem włączenia elementu kultowego do formuły. Podobnie sygnał muzyczny przekształca się w „granie ozdobne“.

Mikołaj Rej przygotowując pieśń poranną do „nabożeństwa domowego“ skorzystał z wzoru porannej przyśpiewki, którą włączył w całości do swego utworu. Ten potoczny cytat określił narratora: jest nim realistycznie pojęty stróż nocny, ogłaszający formułę poranną „hejnał świta“ (z węg. *hajnal* — zorza), wzywający do wstawania i do modlitwy. Postać stróża — i w konsekwencji zawartość formuł ulegają później alegoryzacji, np. w hejnale politycznym z w. XVI pojawia się strażnik wolności wzywający do czujności politycznej. Hejnał Reja narzucił pewną relację tekstową. Formuła stróżowska apeluje zwrotem frazeologicznym średniowiecznym do „człowieka każdego“. „Człowiek każdy“ podejmuje narrację od zwrotki drugiej. Ta relacja tekstowa istnieje tylko w części najstarszych tekstów. Później upowszechnia się jednolity monolog alegorycznego stróża.

Odstępstwem w sferze konstrukcyjnej towarzyszą zmiany syntaktyczne, werwologiczne — i w konsekwencji — muzyczne. Do początków XVIII w. strofa hejnałowa przeszła przez trzy podstawowe stadia rozwojowe:

I. 8a 8a 7a, II. 8a 8a 8a, III. 8a 8a 8b 8b. Pierwotny asymetryczny kształt zwrotki sprowadzony został do podstawowej w staropolszczyźnie formy wypowiedzi poetyckiej: do dystychu aa. Tym przekształceniom towarzyszy wzrost ilościowy. Najstarsze hejnały liczą (w w. XVI) maksymalnie 33 wiersze. W w. XVII ilość wierszy powiększa się do 80. Na tle tej tendencji przypadki skrajne: W. Kochowski — 84 wiersze, F. D. Książnin — 254. Tego typu tendencja w zakresie liryki świadczy o przekształcaniu się poezji melicznej w poezję niemeliczną lub tylko potencjalnie meliczną.

Źródła tego procesu tkwią w obyczajowości społecznej. Hejnały z punktu widzenia filologii posiadały ontologię pograniczną. Stanowiły pogranicze literatury pisanej i tradycji ustnej, co jest charakterystyczne tylko dla staropolszczyzny, kiedy pieśń hejnałowa jest elementem funkcjonującym w obrzędzie lub zwyczaju. Dotyczy to zarówno hejnałów religijnych, jak i świeckich. Trudno dokładniej określić, kiedy poszczególne grupy tekstów tracą swoje funkcje obyczajowe, trudno niektóre z tych funkcji udokumentować. Dotyczy to szczególnie hejnałów świeckich (istnieją np. zagadkowe informacje o hejnale w obrzędzie weselnym). Etnografia w. XIX zarejestrowała tylko nikle ślady ustnej tradycji hejnałowej. Przypuszczać można, że już w XVIII wieku hejnały zanikają w tradycji ustnej i tradycję gatunku dla poezji uratował Książnin.

Porównanie hejnału przeprowadzono w obrębie różnych typów pieśni porannej. Wzięto pod uwagę: *hymn in matutinum*, albę, *aube*, tagelid (*das Tagelied*), niemieckie parafrazy pieśni stróżowskich z w. XVI, najbliższe hejnałowi Reja pieśni poranne z kancjonałów czeskich i niemieckich z XV i XVI w., wreszcie — ale tylko na zasadzie ankiety — poranną pieśń ludową. Porównanie dowiodło, że istnieją niezależnie od wpływów analogie topiki w pieśni porannej (np. pieśń Eskimosów, hymn Synesiosa, hejnał). W obrębie całej grupy bliższe podobieństwa łączą hejnał z albą, *aube*, tagelidem i niemieckimi parafrazami pieśni stróżowskich. Podane wyżej typy pieśni wiążą się genetycznie z folklorem straży rycerskiej lub miejskiej. Sposób wykorzystania formuł strażniczych eliminuje z porównania niemieckie parafrazy pieśni stróżowskich. Z kolei ten typ niemieckiego tagelidu, w którym świt ogłasza strażnik (a nie ptaki), jest uznany za wtórny wobec alby, podobnie jak i francuska *aube*.

Podobieństwa między albą i hejnałem mają charakter analogii. Składa się na nią postać narratora czy bohatera (strażnik — stróż), stałe położenie kompozycyjne zawołania alba — hejnał („alba“ zamyka zdanie poetyckie, „hejnał“ otwiera), proces alegoryzacji strażnika — stróża. Są to równocześnie analogie i różnice. Podstawowa różnica: alba należy do poezji miłosnej; ten charakter ma tylko jedna grupa późnych hejnałów.

Hejnały nowsze (w. XIX—XX) podejmują jeden temat: polityczną interpretację przeciwstawienia: *tenebrae-lux*. Poetykę nowego hejnału kodyfikuje wiersz Książnina, a ponownie u schyłku XIX w. M. Konopnicka w szeregu wypowiedzi i w realizacjach poetyckich. Na czoło wysuwa się problem narratora, pojmowanego na wskroś politycznie, oraz zagadnienie czasu poetyckiego. Na warsztacie poetyckim Konopnickiej rodzi się aluzyjna synonimika polityczna ujęta w metaforę hejnałową. Z tego słownika korzysta Wyspiański.

Czesław Hernas