

Please note that not all pages are included. This is purposely done in order to protect our property and the work of our esteemed composers.

If you would like to see this work in its entirety, please order online or call us at 800-647-2117.

Table of Contents

Preface	iv
La poésie française à la Renaissance	v
Six Odes de Ronsard pour ténor et piano, Op. 37 (No. 3 et No. 5 avec violoncelle)	
No. 1, Chère Vesper, lumière dorée	1
No. 2, Du grand Turc je n'ai souci	6
No. 3, Dieu vous gard' messagers fidèles	13
No. 4, Lorsque Bacchus entre chez moi	20
No. 5, À Cassandre	25
No. 6, Fais rafraîchir le vin	32
Neuf Poésies de Ronsard pour soprano ou ténor et piano, Op. 41	
No. 1, Aubade	37
No. 2, Prends cette rose	42
No. 3, Amour, amour, que ma maîtresse est belle	47
No. 4, Voici le bois	53
No. 5, Je compare à ta jeune beauté	57
No. 6, Amour me tue	62
No. 7, Que dites-vous, que faites-vous, mignonne?	68
No. 8, Quand je pense à ce jour	73
No. 9, À Corydon	79
Six Poésies de Ronsard pour soprano ou ténor et piano, Op. 42	
No. 1, Je meurs, hélas!	84
No. 2, Le Rossignol	88
No. 3, Je ne saurais aimer autre que vous	96
No. 4, Le Bouquet	102
No. 5, À Hélène	108
No. 6, Chanson	113
Quatre Odes de Ronsard pour baryton et piano, Op. 43	
No. 1, Versons ces roses en ce vin	120
No. 2, À Nicolas	126
No. 3, Pour boire dessus l'herbe tendre	131
No. 4, Adieu à la jeunesse	135
Huit Poésies de Ronsard pour ténor ou soprano et piano, Op. 44	
No. 1, À Marguerite	140
No. 2, Rossignol, mon mignon	143
No. 3, À Marie	148
No. 4, L'attrait de tes beaux yeux	153
No. 5, Vous méprisez nature	157
No. 6, Quand vous serez bien vieille	162
No. 7, Regrets	167
No. 8, Le poète à son livre	170
Sept Poésies de Ronsard pour ténor ou soprano et piano, Op. 47	
No. 1, Page, suis-moi	173
No. 2, Que vous ai-je fait?	177
No. 3, Chanson, voici le jour	181
No. 4, Bonjour	186
No. 5, Adieu	189
No. 6, Le doux Sommeil	194
No. 7, Verse sans fin	197

Douze Poésies de La Pléiade pour chant et piano, Op. 48 (No. 12 pour deux chant)

No. 1, À Olive	201
No. 2, Nymphes, mêlez vos plus vermeilles roses	207
No. 3, Doux rossignol, c'est toi!	211
No. 4, Eh! quoi? tu fuis l'Amour	215
No. 5, Père du doux repos	224
No. 6, Fuirai-je ainsi toujours	229
No. 7, Corydon! Marche devant!	236
No. 8, Hélas! combien de jours!	242
No. 9, Le Ruisseau	247
No. 10, La Belle matineuse	252
No. 11, Tel qu'un rocher	259
No. 12, Avril	265

Postface

xi

Quelques remarques sur la langue française au XVI^{ème} siècle utilisée par les auteurs mis en musique par Gouvy. (Some remarks on the French language in 16th Century which was used by various authors and set to music by Théodore Gouvy.)

Copying is illegal
Review copy only

Preface

Louis Théodore Gouvy was born in 1819 to a French family in Goffontaine, which is, today, the district of Saarbrücken in Germany. Goffontaine was then on the border between France and Germany, which had fluctuated in 19th Century causing political tension between the two countries. While attending schools in Sarreguemines and Metz in France, Gouvy quickly demonstrated his great aptitude for, and his love of music, arts, and languages. However, in 1835 he entered law school in Paris due to his mother's wish for him to assist the family's steel-mill business as a lawyer. Having been preoccupied with music, Gouvy, failed the bar exams twice, and pursued training in piano and music theory from some faculty members of the Paris Conservatoire. The fluctuation (in 1815, four years prior to his birth) of the border between Germany and France caused a problem for Gouvy. He was the only member of his family deemed to be German even though his Family was French. The director of Paris Conservatoire, Luigi Cherubini, considered Gouvy German, and rejected his admission to the Conservatoire. Despite this disadvantage, Gouvy, as an aspiring symphonist, was strongly involved in Parisian musical life, and became friends with important musicians of his contemporaries such as Berlioz, Gounod, and Adam. The prevailing musical climate at that time in Paris, however, was not favorable for Gouvy since opera or operetta were very popular, and received far greater attention than symphonic works.

Early in his career, Gouvy made several trips to Germany, Austria, and Italy where he met Rossini, Brahms, Liszt, Mendelssohn, and Spohr. Gouvy, eventually, moved to Leipzig where he befriended Liszt. Gouvy's works were performed all over Europe including Amsterdam, Berlin, Brussels, Cologne, Leipzig, London, Munich, Vienna, and many other cities. Even the New York Philharmonic commissioned works from him in the 1870s. As a prolific composer, in addition to over 100 songs, Gouvy composed eight symphonies, a number of chamber music, a Stabat Mater, oratorios, cantatas, piano sonatas, operas, and a large Requiem Mass. It was after 1850 that Gouvy began composing songs. Most of the songs were composed in 1865–67, shortly after completing his first opera, *Le Cid* in 1865.

One should note that Gouvy did not choose, in general, the poetry of his contemporaries for his songs, but had a great appreciation for the 16th Century poetry of Pierre de Ronsard (1524–1585), and of *La Pléiade* (a group of Renaissance French poets, led by Ronsard, who considered the French language to be a worthy language for poetry rather than Latin). Gouvy set to music 41 poems by Ronsard and 29 poems by the other poets of *La Pléiade*; 18 poems by Philippe Desportes (1546–1606), and 11 poems by the other poets of the group. Gouvy's only choice of poems from his contemporaries, were the works of Moritz Hartmann (1821–1872), a good friend of Gouvy's.

It is reasonable to conclude that Gouvy might have intended his songs to be considered as both French *Mélodie* and German *Lied*. The fact that he opted to have his songs translated into German and published in both French and German is a strong evidence for this assumption. His friend, the German poet, Moritz Hartmann, translated all of the French poems into German for Gouvy. Other interesting observations that deserve our attention are that Gouvy's songs have both a French and German character due to bi- or multi-cultural life he had led from his birth to the peak of his career in many German-speaking countries, where he was much admired by such eminent melodists as Mendelssohn and Schumann.

Should one consider Gouvy songs to be of the genre of French *Méodies* or German *Lieder*? Did his contemporaries in France consider his songs too Germanic for their taste? One has to remember the political friction that existed between these two countries during his lifetime. All 41 songs of Ronsard and eleven songs of the other poets of *La Pléiade* in this volume were originally published with lyrics in both languages. However, this edition omits German text after careful examination. The marriage of the vocal line and the poetry appears most naturally when these songs are sung in French.

Although French became the official language of France in 1539, it is worth noting that the spelling of the French language of today took on its fixed character at the end of the 19th Century. In the original songs published by the French publisher Maison Simon Richault, Gouvy used, in general, the spellings of the French language of his time, but occasionally retained some words in their 16th Century spellings. For example, in Op. 47, No. 6, *Le doux sommeil*, the word *appaïse* is now written as *apaise* in modern spelling. For this edition, I have re-edited and kept all the texts of Gouvy's songs in modern French that is used today.

The English translations of the song lyrics have focused on capturing the interpretation of the poems that Gouvy might have intended to convey, while trying to respect the word order of the French, and word for word translations as much as possible.

This edition also provides the original French poem in its 16th Century spelling. By comparing Gouvy's texts with the original lyrics, one can discover which words have been altered, and which words, lines, and/or even whole verses, have been omitted by Gouvy.

La poésie française à la Renaissance

On considère en général que c'est avec le XVI^{ème} siècle et la Renaissance que naît la poésie française moderne.

Le Moyen-Âge avait connu de bons et grands poètes, par exemple Rutebeuf (1230 ?–1285 ?) ou François Villon (1431 – 1463 ?).

Grand poète aussi que Clément Marot (1496 – 1544), poète souvent impertinent et drôle appartenant à la cour de François 1^{er} ; il a également écrit des *Psaumes* magnifiques, abondamment mis en musique et chantés au cours des âges.

Mais même Marot apparaît très vite comme appartenant à une époque révolue : il est détrôné par les poètes de la génération suivante, celle des poètes de **La Pléiade**. Ces derniers entreprennent, consciemment, une œuvre fondatrice : ils entendent élaborer une poésie française originale, capable de rivaliser avec celle des plus grands auteurs de l'Antiquité grecque et romaine. Ils veulent anoblir la langue française et la poésie française, les rendre « illustres, » comme Pétrarque (1304 – 1374), qu'ils imiteront abondamment, l'a fait pour la langue et la poésie italiennes.

Qui sont les poètes de La Pléiade ?

Il s'agit au départ d'un groupe de jeunes étudiants du Collège de Coqueret, à Paris, où enseignait Jean Dorat, brillant connaisseur de littérature grecque et latine, ce que l'on appelle à l'époque et aujourd'hui encore *un humaniste*. Il initie ses élèves à la grande poésie de l'Antiquité, puis les incite à produire eux-mêmes des œuvres qui, rompant avec la tradition médiévale considérée comme médiocre, renouent avec le génie des Anciens.

Parmi ces jeunes élèves, il y a un trio particulièrement convaincu, composé de Joachim du Bellay (1522 – 1560), Pierre de Ronsard (1524 – 1585) et de Jean-Antoine de Baïf (1532 – 1589), qui décident, en 1549 de fonder un groupe, une école poétique. Ce groupe, dont Ronsard devient rapidement le chef autoritaire et incontesté, s'enrichit très vite de nombreux autres poètes et prend le nom belliqueux de *La Brigade*. Il s'agit pour eux de faire tout ce qui est en leur pouvoir pour favoriser leur conception de la nouvelle poésie, et parallèlement, de n'accorder qu'un mépris parfois violent à tout ce qui s'en écarte.

En 1549, Joachim du Bellay publie ce qu'on considère comme le manifeste de cette nouvelle école, *Défense et Illustration de la langue française* : il s'agit de « défendre » la langue française (dont l'ordonnance de Villers-Cotterêts, prise par François 1^{er} en 1539 fait désormais la seule langue officielle en France) contre tous ceux qui considèrent que la langue française est trop pauvre

It is generally considered that modern French poetry was born in the 16th Century and the Renaissance period.

The Middle Ages had known good and great poets; for example, Rutebeuf (1230?–1285?) or François Villon (1431–1463?).

Another great poet was Clément Marot (1496–1544), often bold and droll, and attached to the court of François I. He wrote some magnificent *Psalms* as well, which were abundantly set to music and sung throughout the ages.

But even Marot was considered, very quickly, as belonging to a bygone era: he was ousted by the poets of the following generation, that of **La Pléiade**. These poets undertook, consciously, a founding work of developing an original French poetry, capable of rivaling that of the greatest writers of Greek and Roman Antiquity. They wanted to ennoble the French language and French poetry in order to make them “illustrious,” just as Petrarch (1304–1374), whom they imitated abundantly, had done for the Italian language and poetry.

Who were the poets of La Pléiade?

At the beginning, there was a group of young students from the Collège de Coqueret in Paris, where Jean Dorat was teaching. He was a brilliant scholar of Greek and Latin literature, and was known then and still is today as *a Humanist*. He introduced his pupils to the great poetry of Antiquity, then encouraged them to produce works themselves which, in breaking with the medieval tradition that Dorat considered mediocre, linked them again with the genius of the Ancient poets.

Among these young students, there was a trio which was particularly persuaded by Dorat. It was composed of Joachim du Bellay (1522–1560), Pierre de Ronsard (1524–1585), and Jean-Antoine de Baïf (1532–1589). They decided, in 1549, to found a group, a school of poetry. This group, of which Ronsard quickly became the authoritative and uncontested leader, enriched itself very quickly by adding to it numerous other poets, and took the warlike name of *La Brigade*. Their aim was to do all that was in their power to promote their conception of the new poetry and, at the same time, to pour scorn, sometimes violent, on all those who deviated from this conception.

In 1539, an ordinance of Villers-Cotterets, accepted by François I, made the French language the only official language in France. In 1549, Joachim du Bellay published, *Défense et Illustration de la langue française*, which one considered as the manifesto of this new school. It concerned the defense of the French language against all those who considered the French language too poor to be a

pour être une langue poétique noble et qu'il vaut mieux en rester au latin considéré comme plus souple et plus riche. Du Bellay propose un certain nombre de procédés visant à enrichir la langue française, que les nouveaux poètes devront mettre en pratique dans leurs œuvres. Et puis il s'agit d'« illustrer » cette langue, de la rendre *illustre*, par un travail sur le style et par le choix des sujets : il faut s'inspirer pour cela des Anciens ou de Pétrarque, mais ne pas se contenter de donner une traduction de leurs œuvres. Il faut se *nourrir* de ce qu'ils ont écrit, pour produire ensuite une œuvre originale.

En 1553, Ronsard décide de donner à son mouvement poétique le nom de *La Pléiade*, en référence à un groupe de sept poètes grecs d'Alexandrie, au III^{ème} siècle avant Jésus-Christ. Ces poètes grecs avaient choisi ce nom, celui d'une constellation de sept étoiles, pour marquer leur supériorité sur leurs contemporains. On ne parlait pas au III^{ème} siècle avant J-C, ni au XVI^{ème} siècle en France de « stars » ou de « star-system, » mais c'était bien la même idée !

C'est Ronsard qui a établi la première liste des sept auteurs dignes de faire partie de La Pléiade. Il s'agit de Joachim du Bellay, Jacques Pelletier du Mans, Rémy Belleau, Jean-Antoine de Baïf, Pontus de Tyard, Étienne Jodelle et bien sûr, de Ronsard lui-même ; mais cette liste a été plusieurs fois remaniée par Ronsard, et on a pu aussi y trouver les noms de Jean-Bastien de la Péruse, Guillaume des Autels, Nicolas Denisot, évidemment moins connus aujourd'hui. D'autres auteurs encore, nés parfois nettement plus tard que les membres fondateurs et aujourd'hui un peu tombés dans l'oubli, ont pu se réclamer de La Pléiade dont ils partageaient les convictions. Ils ont pu aussi être rattachés à La Pléiade, parfois un peu artificiellement, en raison d'une proximité de style ou des thèmes choisis : s'agissant plus précisément des « *Poèmes de La Pléiade* » mis en musique par Gouvy, c'est le cas des œuvres qu'il a retenues d'Amadis Jamyn, de Philippe Desportes, d'Étienne de La Boétie ou, plus tardifs encore, de Claude de Malleville et Marc-Antoine Girard de Saint-Amant.

Pierre de Ronsard (1524 – 1585)

Sa famille, d'ancienne noblesse, est établie près de Vendôme, au cœur de la région des Châteaux de la Loire, résidences royales favorites de la cour de François 1^{er} ; son père écrivait des vers, et il avait décoré son château dans le style de la Renaissance italienne. C'est dans cet environnement à la fois champêtre et cultivé que Ronsard a passé les douze premières années de sa vie et il en a gardé le souvenir dans ses poésies bucoliques.

Comme beaucoup de fils de grandes familles promis à un avenir politique ou diplomatique, il devient *page* à la cour d'Henri II, fils de François 1^{er}. Il est attaché d'abord au dauphin François, puis, à la mort de celui-ci à son frère, Charles, qui le cède à sa sœur, Madeleine de

noble, and poetic language, and who thought it better to remain with Latin, which was considered to be more supple and more rich. Du Bellay proposed a certain number of techniques that the new poets should put into practice in their works, which aimed at enriching the French language. These techniques were to render the French language *illustrious*, with attention paid to the style and choice of subjects. He proposed that one should be inspired by the Ancients or by Petrarch, but not be content to just provide an imitation of their works. One should also be *nourished* by what they (the Ancients) had written so as to produce, then, original works themselves.

In 1553, Ronsard decided to give to his poetic movement the name of *La Pléiade*, in reference to a group of seven 3rd Century BC Greek poets from Alexandria. These Greek poets had chosen this name, *La Pléiade*, which is a constellation of seven stars, in order to emphasize their superiority over their contemporaries. One did not speak of “stars,” or of a “star system” in the 3rd Century BC, nor in the 16th Century in France either, but these poets of *La Pléiade* considered themselves to be “stars” and the idea was therefore the same!

It was Ronsard who established the first list of seven authors worthy of being part of *La Pléiade*. They were Joachim du Bellay, Jacques Pelletier du Mans, Rémy Belleau, Jean-Antoine de Baïf, Pontus de Tyard, Étienne Jodelle and, of course, Ronsard himself. This list was modified several times by Ronsard; one could also find there the names of Jean-Bastien de la Péruse, Guillaume des Autels, and Nicolas Denisot, who are less well-known today. Other authors as well, born sometimes much later than the founding members and somewhat forgotten today, were able to claim association with *La Pléiade* since they shared the same convictions. They were attached to *La Pléiade*, sometimes a little artificially, due to the proximity of their style or chosen themes. From the volume of songs, “*Poèmes des Pléiade*,” set to music by Théodore Gouvy, he selected the works of some of these poets such as Amadis Jamyn, Philippe Desportes, and Étienne de La Boétie. He also set to music the works of still later poets such as Claude de Malleville and Marc-Antoine Girard de Saint-Amant.

Pierre de Ronsard (1524–1585)

His family, of ancient nobility, had settled near Vendôme, in the heart of the Loire region of the great Châteaux (castles), which were the favorite royal residences of the court of François 1st. Ronsard's father wrote poetry and decorated his Château in the style of the Italian Renaissance. It was in this rural and cultivated environment that Ronsard spent the first twelve years of his life and he kept a memory of them in his pastoral poems.

Like many sons of prestigious families, which promised a diplomatic or political future, Ronsard became a page at the court of Henry II, second son of François I. He was initially in the service of Henry II's eldest son, the Dauphin François. Then, at the Dauphin's death, Ronsard

France, bientôt épouse du roi d'Écosse Jacques Stuart. C'est dire qu'il a eu très tôt une bonne connaissance des pratiques de cour ! À la mort de Madeleine de France (1537), il entreprend une carrière diplomatique, en Écosse, à Londres, en Flandre puis en Allemagne, où il tombe gravement malade.

Après une longue convalescence qui le laissera à peu près sourd, il renonce à la carrière diplomatique et envisage même une carrière ecclésiastique. Il commence à écrire des odes et décide de suivre les cours de l'helléniste Jean Dorat, au collège de Coqueret, à Paris. Il y rencontre d'autres jeunes poètes, notamment Joachim du Bellay, Rémy Belleau, Pontus de Tyard, Jean-Antoine de Baïf (tous mis en musique par Gouvy), qui formeront le noyau de La Pléiade.

Il va bientôt connaître la gloire : ses premières œuvres publiées, les *Odes* (1550), ont reçu un accueil mitigé, parfois enthousiaste, mais certains les ont jugées pompeuses et érudites jusqu'à l'obscurité.

Tout en continuant d'écrire des *Odes*, des *Poésies* et des *Hymnes*, au ton sérieux et encore souvent emphatique, il publie en 1552 les *Amours de Cassandre*, au style plus léger et personnel. Dès lors, Ronsard devient le poète des *Amours*, avec la *Continuation des Amours* (1555) dont quelques poèmes sont encore dédiés à Cassandre, la *Nouvelle Continuation des Amours* (1556), consacrée pour l'essentiel à la jeune campagnarde Marie.

Les années 1550 – 1560 apporteront à Ronsard gloire et fortune : il est salué comme Prince des Poètes. Poète de cour, il écrit à la commande poésies de circonstance ou de divertissement.

Ce sont ces activités de poète de cour qui l'amèneront dès 1562 à s'engager dans les Guerres de Religion en faveur du parti catholique soutenu par la reine-mère, Catherine de Médicis. Il rompt ainsi avec ses anciens amis comme Rémy Belleau, plutôt tolérants, voire sympathisants protestants. Il écrit les *Discours des misères de ce temps* (1562), suivi de *Continuation des discours des misères de ce temps* et *Remontrance au peuple de France* (1563) puis une *Réponse aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicants et ministres de Genève*, au ton de plus en plus emporté, violent et même étonnamment agressif.

Le roi Charles IX lui a assuré une fortune confortable, mais à la mort du roi, en 1574, il se voit évincé de son rôle de poète officiel par le protégé du nouveau roi Henri III, Philippe Desportes, célébré à son tour comme Prince de Poètes.

Il consacre ses dernières années au remaniement et aux rééditions de ses œuvres antérieures, particulièrement les *Amours*. Il écrit aussi une épopée consacrée à l'histoire

served his brother Charles (the future king Charles IX), who then passed him onto his sister, Madeleine of France, who was soon to be the wife of the king of Scotland, James Stewart. This meant that, very early on, he had a good knowledge of courtly life and practices! At the death of Madeleine de France (1537), Ronsard undertook a diplomatic career in Scotland, London, Flanders, and in Germany, where he became seriously ill.

After a long convalescence which left him almost deaf, he gave up the diplomatic career, and even envisaged a career in the church. He began to write Odes, and decided to follow the teachings of the Hellenist, Jean Dorat, at the College of Coqueret in Paris. He met other young poets there, including Joachim du Bellay, Remy Belleau, Pontus de Tyard, and Jean-Antoine de Baïf, who formed the core of *La Pléiade*. All of them had their poems set to music by Gouvy.

Ronsard soon achieved fame, but his first published works, *Odes* (1550), received mixed reviews which were sometimes enthusiastic, while some critics considered them pompous and incomprehensibly erudite.

While continuing to write *Odes*, *Poems* and *Hymns*, which were written in a serious and often emphatic tone, he published in 1552, *Amours de Cassandre*, in a style that was more light and personal. From then on, Ronsard became the poet of *Amours*, with the *Continuation des Amours* (1555), of which some poems were still dedicated to Cassandre. He also wrote *Nouvelle Continuation des Amours* (1556), which was dedicated, essentially, to the young country girl, Marie.

The years 1550–1560 brought fame and fortune to Ronsard: he was hailed as the Prince of Poets. As the court poet, he was commissioned to write poems either for official occasions or for pleasure.

These were the activities of a courtly poet which would lead him, in 1562, to being involved in the Wars of Religion in favor of the Catholic party, which was supported by the Queen Mother, Catherine de Médici. Thus, he distanced himself from his old friends like Rémy Belleau, who were rather more tolerant, and even sympathetic towards the Protestant cause. Ronsard wrote *Discours des misères de ce temps* (1562), followed by *Continuation des discours des misères de ce temps* et *Remontrance au peuple de France* (1563). He then wrote *Réponse aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicants et ministres de Genève*, in a tone which became increasingly more passionate, violent, and even, surprisingly, aggressive.

Charles IX, 3rd son of Henry II, assured him a comfortable fortune, but at the death of Charles IX, in 1574, he saw himself ousted from his role as Poet Laureate by Philippe Desportes, the protégé of the new king, Henri III. Desportes was then celebrated, in his turn, as Prince of Poets.

Ronsard devoted his last years in re-working and re-editing his earlier works, especially *Amours*. He also wrote an epic dedicated to the mythical history of France

mythique de la France depuis une prétendue fondation légendaire par un groupe de Troyens, après la guerre de Troie, *La Franciade*, publiée inachevée en 1572 : ce fut un total échec.

Dernier éclat du poète vieillissant, il publie en 1578 un recueil de poésies amoureuses, les *Sonnets pour Hélène*, consacré à l'amour qu'il a éprouvé pour Hélène de Surgères, une fille d'honneur de la reine-mère, Catherine de Médicis. Il s'agit d'abord d'une œuvre de commande : la reine pensait distraire ainsi la jeune femme de la perte de son fiancé mort au cours d'une des batailles des guerres de religion. Mais Ronsard tombe réellement amoureux et sa poésie prend des accents de plus en plus personnels et émouvants.

Deux mois après sa mort, ses funérailles solennelles sont célébrées à Paris, et ce fut un immense événement mondain. Malgré cela, le poète, déjà détrôné par Desportes de son vivant, tombera dans la désaffection et l'oubli au XVII^{ème} siècle; il faudra attendre le XIX^{ème} siècle pour qu'il soit redécouvert et apprécié, parfois imité, notamment dans la pratique du sonnet.

La poésie amoureuse et la notion d'amour littéraire

La *poésie amoureuse* relève de la *poésie lyrique* en général, dont le nom vient de la lyre d'Orphée. Le *lyrisme*, qui s'exprime dans la *poésie lyrique*, est l'expression de sentiments intimes le plus souvent douloureux : fuite du temps, souvenir nostalgique, mal de vivre et interrogation sur sens de l'existence, sur la place du poète dans la société, etc. Pour Orphée, il s'agissait surtout d'exprimer sa souffrance d'être toujours amoureux mais radicalement séparé d'Eurydice, après le retour définitif de celle-ci aux Enfers : c'est la naissance, mythique, de la *poésie amoureuse*.

La *poésie amoureuse* a connu un vif succès dans l'Antiquité grecque et surtout latine, et les poètes du XVI^{ème} siècle se nourriront de cette poésie des Anciens.

C'est surtout au Moyen-Âge, avec l'*amour courtois*, aussi appelé dans le sud de la France *fin'amor*, que s'établit, sur le modèle de la féodalité, une sorte de code de comportement dans la poésie amoureuse. Chanté dans les *cours* seigneuriales surtout au XIII^{ème} et jusqu'au XIV^{ème} siècles, l'*amour courtois* fixe les relations entre la *Dame*, du latin *domina*, la *maîtresse*, et son *amoureux*, son *Chevalier servant* ainsi qu'un certain vocabulaire : par exemple, l'*amoureux* est celui qui aime, qu'il soit ou non aimé en retour et *amant* celui qui aime et qui est aimé, sans que ce terme implique entre eux – ni d'ailleurs exclue – l'existence de relations sexuelles.

Dans la littérature courtoise, la Dame est toujours distante et dans une situation socialement plus élevée que celle du jeune Chevalier qui la *courtise*. Elle peut être la femme du seigneur, à ce titre inaccessible ; l'amour pour la Dame revêt assez souvent une dimension sacrée, comme

after its alleged legendary founding by a group of Trojans after the Trojan War. This epic, *La Franciade*, published but unfinished in 1572, was a total failure.

As a last burst of creativity from the aging poet, he published, in 1578, a collection of love poems, *Sonnets pour Hélène*, dedicated to the love that he felt for Hélène de Surgères, a maid of honor to the Queen Mother, Catherine de Médici. At first, it was a requested work; the Queen was thinking of distracting Hélène from the loss of her fiancé killed during one of the battles of the Wars of Religion. But Ronsard really did fall in love with Hélène, and his poetry took on tones that became more and more personal and moving.

Two months after his death, his solemn funeral was celebrated in Paris, and it was an extremely important and worldly event. In spite of this, Ronsard, already ousted by Desportes in his lifetime, fell into oblivion and disinterest in the 17th Century. One had to wait until the 19th Century for him to be rediscovered, appreciated, and sometimes imitated, especially in the sonnet form.

Love poetry and the notion of literary love

Love poetry arose from *Lyric poetry* in general: the name *Lyric* comes from the lyre of Orpheus. *Lyricism*, expressed in *Lyric poetry*, is the expression of inner feelings, most often painful: the flight of time, a nostalgic souvenir, an unhappy life, the questioning of the meaning of one's existence, or the place of the poet in society, etc. For Orpheus, with his singing and *lyre*, it was above all a means of expressing his suffering of still being in love with Eurydice, but completely separated from her, following her definitive return to the Underworld. It was the mythical birth of *Love poetry*.

Love poetry had known great success in Greek and especially in Latin Antiquity. The poets of the 16th Century would feed on this poetry of the past.

It was especially in the Middle Ages, with *courtly love*, also known in the south of France as *fin'amor* (*refined love*), that a sort of code of behavior in Love poetry was established on a feudal model. Sung in Lordly *courts*, especially from the 12th–14th Centuries, *courtly love* fixed the relationship between the *Lady* (in French *Dame*, in Latin *domina*, meaning *mistress*) and her *admirer*, or her *Knightly servant*, by using a certain vocabulary. For example, the *Knight savant* is one who loves, whether he be loved or not in return. And a *lover* is he who loves and is loved, without that term implying between them, nor indeed excluding, the existence of sexual relations.

In courtly literature, the Lady was always distant, and held a social position which was higher than that of the young knight who *courted* her. She could be the wife of a lord and therefore inaccessible because of her position. Love for the Lady often took on a sacred dimension, modeled on

celui qu'on porte à Marie, Notre-Dame, éternellement La Vierge, dont le culte se développe aussi au XII^{ème} siècle. La Dame impose au Chevalier une longue série d'épreuves, au cours de laquelle, si elle accepte son amour, elle lui accordera de petites récompenses, souvent symboliques, pouvant aller jusqu'au don d'un anneau ou d'un baiser. Le désir sexuel est tenu à distance, sa satisfaction, recherchée mais toujours repoussée à plus tard, étant réputée mettre rapidement fin à l'amour. L'amoureux vit ainsi en permanence dans un *tourment délicieux*.

Pétrarque, en Italie au XIV^{ème} siècle, ajoute une touche personnelle au code en usage dans la poésie amoureuse dont héritera le XVI^{ème} siècle. Son inspiratrice est Laure de Noves, une jeune femme aperçue à la sortie de l'église et pour laquelle il éprouve un coup de foudre. Mais il ne semble pas que leurs relations aient dépassé cette première rencontre, ce qui n'empêche pas Pétrarque de lui consacrer la plus grande partie de son œuvre : Laure paraît ainsi avoir été un *amour littéraire* plus qu'un amour réel. Pétrarque a, le premier, utilisé systématiquement le sonnet et un art poétique très travaillé. Il recourt à de nombreuses figures de style et de rhétorique, au point que « pétrarquer » deviendra plus tard synonyme de « faire des acrobaties poétiques. »

Au XVI^{ème} siècle, la poésie amoureuse des auteurs de La Pléiade et de leurs continuateurs reprend pour l'essentiel le comportement amoureux de l'amour courtois : une Dame inaccessible ou au moins distante, un amoureux dévoué au service de la Dame dont il accepte toutes les brimades. La Renaissance est passée par là, et c'est désormais la mythologie gréco-romaine qui est à l'arrière-fond : la Dame est toujours céleste, mais maintenant, le modèle de la Dame inaccessible n'est plus La Vierge, c'est une *déesse*. Dans la poésie de La Pléiade, le modèle de la Dame n'est plus La Vierge, comme au Moyen-Âge, mais une déesse antique. Dans les deux cas, ce sont des créatures célestes, hors d'atteinte.

Elle est parfois Vénus, déesse de l'Amour et de la Beauté, cruelle et capricieuse, et son fils, le petit dieu Cupidon, s'amuse à envoyer ses flèches sur les humains ; elle est assez souvent Diane, déesse de la Lune, comme elle astre froid, hors d'atteinte et changeante.

Comme Pétrarque, les poètes du XVI^{ème} siècle pratiquent largement le sonnet mais aussi d'autres formes poétiques issues principalement de l'Antiquité. Ils font encore un large usage des figures de style ; ils utilisent beaucoup la métaphore, celle du feu et de la lumière, par exemple, pour désigner l'amour ; ils pratiquent l'exagération ou l'hyperbole, on *meurt d'amour*, dans *mille tourments* ; et bien sûr, ils cultivent l'oxymore, comme les *tourments délicieux*.

De Pétrarque, la poésie amoureuse du XVI^{ème} siècle a aussi retenu la notion d'*amour littéraire*. Les femmes célébrées par Ronsard sont réelles, on les connaît

the one accorded to Mary, Our Lady, eternally The Virgin Mary, whose cult also developed in the 12th Century. The Lady imposed on the Knight, a long series of trials, during which, if she accepted his love, she would give him small rewards, often symbolic, and often going as far as the gift of a ring or a kiss. Sexual desire was kept at a distance: its satisfaction was sought, but was always put off until later. This distancing was considered to be the way of putting a speedy end to any possible love. Thus, the Knight in love lived permanently in *delicious torment*.

In 14th Century Italy, Petrarch added a personal touch to the normal code used in love poetry which the 16th Century would inherit. Petrarch's inspiration was Laure de Noves, a young woman whom he noticed at the exit of the church, and for whom it was love at first sight. But, it seems that their relationship did not go beyond this first meeting, which did not prevent Petrarch from dedicating the greater part of his work to her. Laura thus appeared to have been a *literary love* rather than a real love. Petrarch was the first to have systematically used the sonnet to produce a poetic art of quality. He made use of many stylistic forms and of rhetoric, to the point that "to petrarchise" would later become synonymous with "producing poetic acrobatics."

In the 16th Century, the Love poetry of the authors of *La Pléiade* and their successors, used again, the amorous bearing of courtly love: that is, an inaccessible Lady, or at least a distant one, and a devoted admirer, who is in the service of the Lady, and from whom he accepts utter bullying. The Renaissance lived through this behavior of courtly love, but from now on (from *La Pléiade* onwards) it was Greco-Roman mythology which was in the background of the poetry: the Lady was still heavenly, but now, since the model of the Lady is no longer that of the Blessed Virgin Mary, she became simply a *goddess*. To sum up: in the poetry of the *La Pléiade*, the model of the Lady is no longer the Virgin Mary, as in the Middle Ages, but an ancient goddess. However, in both cases, these two Ladies were heavenly and inaccessible creatures.

In 16th Century Renaissance poetry, the Goddess was sometimes *Venus*, goddess of Love and Beauty, cruel and capricious. She was accompanied by her son, the little god Cupid, God of Love, who amused himself by sending his arrows to pierce human hearts. Or she could often be Diana, the Goddess of the Moon, who like the moon was a cold star, out of reach and volatile.

As with Petrarch, the poets of the 16th Century made great use of the sonnet, but also other poetic forms which were derived mainly from Antiquity. They still made extensive use of various forms of style. They used the metaphor a great deal; that of fire and light, for example, to describe love. They made use of exaggeration or hyperbole: one *dies for love* in a *thousand torments*. They also cultivated the oxymoron, such as *delicious torment*.

From Petrarch, Love poetry of the 16th Century also retained the concept of *literary love*. The women celebrated by Ronsard were real: one knows, at least, a little about

par ailleurs au moins un peu, mais il n'a rencontré Cassandre que trois jours, et semble-t-il d'une manière très chaste ; Marie Dupin, jeune femme avec laquelle il a eu une liaison amoureuse pendant trois ans se confond dans le recueil *Sur la Mort de Marie* avec la célébration de Marie de Clèves, pour une œuvre de commande du futur roi Henri III.

On est bien en peine de savoir qui étaient exactement ni même si elles ont réellement existé, Olive à qui du Bellay a pourtant dédié un recueil entier, *L'Olive*, ou, pour Desportes, Diane, Hippolyte et Cléonice à qui il a consacré trois recueils d'*Amours*. Ces femmes célébrées dans *les Amours* ne sont rien de plus - mais rien de moins - que des créatures de fiction, des femmes dont la dimension fictive dépasse largement la dimension réelle : ce sont, à proprement parler, des *amours littéraires*.

—Catherine Bessone

them. We know, for example, that he only knew Cassandra for three days, and, it seems, in a very chaste manner. Marie Dupin was a young woman with whom he had an amorous relationship for three years: she becomes confused in his volume *Sur la Mort de Marie*, with the praising of Marie de Clèves; it was a work commissioned by the future King, Henry III.

But one hardly knows who some of these women were, exactly which of them were linked to other poets, or even if they really existed. There was Olive, to whom du Bellay dedicated an entire collection, *Olive*. For Desportes, there was Diane, Hippolyte and Cléonice to whom he dedicated three collections of *Amours*. These women celebrated in *les Amours* are nothing more, and nothing less, than creatures of fiction. They are women whose fictitious dimension goes far beyond the dimension of reality: they are, strictly speaking, *literary loves*.

Copying is illegal
Review copy only

- | | |
|--|--|
| <p>1 Chère Vesper, lumière dorée
De la belle Vénus Cythérée,
Vesper, dont la belle clarté luit
Autant sur les Astres de la nuit,
5 Que reluit par dessus toi la lune ;
Ô claire image de la nuit brune,
En lieu du beau Croissant tout ce soir,
Tout ce soir donne lumière,
Et te laisse choir bien tard
10 Dans la marine source,
Bien tard, bien tard, bien tard !
Je ne veux, larron, ôter la bourse
À quelqu'amant, ou comme un méchant
Voleur, dévaliser un marchand ;
15 Je veux aller outre la rivière
Voir ma mie : mais sans lumière
Je ne puis mon voyage achever.
Sors donc de l'eau pour te lever,
Et de ta belle nuitale flamme
20 Éclaire au feu d'amour,
Éclaire au feu qui m'enflamme,
Éclaire au feu d'amour.</p> | <p><i>Dear Vesper, golden light
Of the beautiful Venus of Cythera,
Vesper whose beautiful brightness shines
As much upon the stars of the night,
As shines above you the moon;
Oh, clear image of the dark night
In place of the beautiful crescent all this evening,
All this evening give light,
And let yourself fall much later
Into the blue source,
Much later, much later, much later!
I do not want, like a petty thief, to take the purse
From some lover, or like a nasty
Robber, to hold up a merchant;
I want to go beyond the river
To see my love: but without light
I cannot complete my journey.
Come out therefore from the water for you to rise,
And with your lovely nocturnal flame
Light up the fire of love,
Light up the fire that enflames me,
Light up the fire of love.</i></p> |
|--|--|

Une ode dans la Grèce antique est un chant, en général strophique, à la louange d'un héros ou d'une divinité. Ronsard, poète de la Renaissance, emploie ce genre antique : il célèbre ici Vénus, le corps céleste le plus brillant après le soleil et la lune, la première « étoile » à apparaître à l'ouest le soir, d'où son nom de *Vesper*, et la dernière à disparaître le matin, à l'est. Des vers 1 à 11, Ronsard célèbre l'étoile ; dans la deuxième partie du poème, des vers 12 à 22, il lui demande de ne pas favoriser une action malhonnête, mais bien de favoriser l'amour du poète, en éclairant le chemin qui lui mène à sa belle.

An ode in ancient Greece is a strophic song, in general, in praise of a hero or a divinity. Ronsard, a Renaissance poet, employs this ancient form. In this poem he celebrates Venus, the most brilliant, celestial body after the sun and the moon. It is the first "star" to appear in the west at evening time, thus its name *Vesper*. It is also the last to disappear in the morning in the east. From lines 1 to 11, Ronsard celebrates the star; in the second part of the poem, from lines 12 to 22, he asks it not to favor a dishonest act (theft), but rather favor the poet's love, by lighting the path that leads him to his beloved.

Notes:

- 1–2 : *Vesper*, « l'étoile » Vénus, est considérée ici comme le flambeau de la déesse Vénus, qui réside habituellement dans l'île de Cythère, en Grèce.
 4–5 : *Vesper luit autant sur les Astres de la nuit*, c'est-à-dire qu'elle est plus brillante qu'eux, autant que la lune est plus brillante que *Vesper*
 7–8 : le poème se situe manifestement au cours d'une nuit sans lune, l'éclat de *Vesper* remplaçant (*en lieu de* : à la place de) la lumière du *croissant* de la lune
 10, 18 : en Grèce, particulièrement sur les îles, les étoiles se couchent et se lèvent sur la mer. Et c'est de la mer, *la marine source*, qu'est censée naître la déesse Vénus (cf tableau de Botticelli, *la Naissance de Vénus*)
 9–11 : Gouvy insiste sur les mots « *bien tard* » : plus l'étoile tarde à se coucher, plus longue sera la nuit, favorable aux amours !
 12–13 : *larron* : ici, petit voleur. Gradation, du « *larron* » au « *méchant voleur* »
 13–14 : Le poète n'est pas tenté par ces enrichissements malhonnêtes, il ne demande que de pouvoir rencontrer sa *mie*
 20–23 : *Éclaire* : brille. La lumière réelle de Vénus-Vesper déesse de l'amour, éclaire l'amoureux et la flamme métaphorique de son amour

1–2: *Vesper*, the "star" Venus, is considered here like the torch of the goddess Venus, who usually resides on the Island of Cythera in Greece.

4–5: *Vesper shines as much upon the stars of the night*, meaning that it is more brilliant than them, as much as the moon is more brilliant than *Vesper*.

7–8: The poem is clearly situated during the passing of a moonless night, the brightness of *Vesper* replacing the light of the crescent moon.

10, 18: In Greece, particularly on the Islands, the stars disappear and come out over the sea. And it is the sea, the marine source, that is supposed to give birth to the goddess Venus (cf Botticelli's painting, *The Birth of Venus*).

9–11: Gouvy insists on the words *much later*: the longer the star delays its disappearance, the longer the night will be and more favourable to lovers!

12–13: *Larron*: here, is a petty thief. Progressing from *petty thief* to *nasty robber*.

13–14: The poet is not tempted by these dishonest enrichments (thefts), he only asks to be able to meet with his love.

20–23: *Éclaire*: light up. The real light of Venus-Vesper, goddess of love, illuminates the path of the lover and the metaphoric flame of his love.

Ode originale de Ronsard

Brune Vesper, lumière dorée,
O Vesper honneur de la soirée,
Vesper, dont la belle clarté luit
Autant sur les Astres de la nuit
Que reluit par dessus toi la Lune,
O claire image de la nuit brune,
En lieu du beau Croissant tout ce soir
Donne lumière, et te laisse choir
Bien tard dedans la marine source.
Je ne veux, larron, ôter la bourse
A quelque amant, ou, comme un
meschant
Voleur, dévaliser un marchand ;
Je veux aller outre la rivière
Voir m'amie : mais sans ta lumière
Je ne puis mon voyage achever.
Sors doncques de l'eau pour te lever,
Et de ta belle nuitale flame
Esclaire au feu d'amour qui
m'enflame.

Odes, Livre IV

Chère Vesper, lumière dorée

Pierre de Ronsard
(1524–1585)

Op. 37, No 1

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Moderato (♩ = 96)

Chant

Piano

pp

doux

Chè -

5

re Ves - per, lu - miè - re do - ré - e De la bel - le Vé - nus Cy - thé - ré - e, Ves -

p

9

per, dont la bel - le clar - té luit Au - tant sur - les As - tres - de la nuit, Que re -

13

luit - par - des - sus - toi - la ³ lu - - - ne; Ô

sotto voce

Music: Public Domain

Edition: © Copyright 2017 by E C Schirmer Music Company, Inc,
a division of ECS Publishing Group www.ecspublishing.com

All rights reserved

17

claire i - ma - ge de la nuit — bru - ne, En lieu du beau Crois - sant — tout ce

pp

20

soir, Tout ce soir don - ne lu - miè - re, don - ne, don - ne, lu -

24

miè - re, Et te lais - se choir bien tard — Dans la — ma - ri - ne —

28

sour - ce, Bien tard, bien tard, bien tard!

pp rit. *ppp (rit.)*

- | | |
|--|---|
| <p>1 Du grand Turc je n'ai souci,
Ni du grand Tartare aussi,
L'or ne maîtrise ma vie,
Aux rois je ne porte envie.</p> <p>5 Je n'ai souci que d'aimer
Moi-même et me parfumer
Et qu'une couronne
De fleurs le chef m'environne.
Le soin de ce jour me point,
10 Du demain je n'en ai point.
Et qui, bons Dieux pourrait connaître,
Si un lendemain doit être !
Vulcain, en faveur de moi,
Je te prie, dépêche-toi</p> <p>15 De me forger une tasse
Qui d'ampleur surpasse
Celle de Nestor,
Et je ne veux pas qu'elle soit d'or,
Sans plus, fais-la moi de chêne,</p> <p>20 Ou de lierre ou de frêne.
Ne me grave point dedans
Plastrons morions ni armes,
Qu'ai-je souci des alarmes
Des assauts et des combats !</p> <p>25 Aussi ne m'y grave pas
Ni le soleil ni la lune,
Ni le jour, ni la nuit brune,
Ni les astres radieux,
Mais peins-moi je te supplie,
30 D'une treille le repli,
Peins une vigne avec des grappes de raisin.
Peins-y des fouteurs de vin,
Le nez et la rouge trogne
D'un Silène et d'un ivrogne.</p> | <p><i>For the great Turk I don't care,
Nor about the great Tartar as well,
Gold does not govern my life,
For Kings I bear no envy.
I care only to love
Myself and perfume myself
And that a crown
Of flowers surrounds my head.
The care of this day concerns me,
For tomorrow I have none at all.
And who, good Gods could know,
If a tomorrow must be!
Vulcan, in my favor,
I beseech you, hurry
To forge me a cup
Whose amplenness surpasses
That of Nestor,
And I don't want it to be in gold,
Simply, make it for me in oak,
Or ivy or ash
Do not at all engrave in it for me
Breastplates, helmets nor weapons,
What do I care about alarms,
Of assaults and of battles!
Also, do not engrave for me
Neither the sun nor moon,
Nor daylight, nor dark night,
Nor the radiant stars,
But paint for me, I beg you,
A twisted branch of the vine,
Paint a vine with bunches of grapes.
Paint there the treads of wine,
The nose and the red face
Of a Silenus and a drunk.</i></p> |
|--|---|

Les 12 premiers vers de cette ode sont consacrés, après l'affirmation du mépris du poète pour les grandeurs du monde, honneurs et fortune, à l'apologie d'une insouciance épicurienne et à l'amour de soi. La fin du poème, à partir du vers 13, sous la forme d'une invocation à Vulcain (dieu romain du feu) et à la coupe de Nestor, est consacrée à l'éloge d'un plaisir simple, boire du vin !

After the poet's affirmation of scorn for the glories of this world, honors and fortune, the first 12 lines of this ode are devoted to praise for epicurean nonchalance and self-love. From line 13 to the end, the poem takes the form of an invocation to Vulcan (the Roman god of fire) and to the cup of Nestor. These lines are dedicated to the praise of a simple pleasure, the drinking of wine!

Notes :

- 1–2** : la répétition du mot *grand* souligne le pouvoir absolu prêté aux chefs « barbares »
5 : *souci* : soin
6 : effet de surprise : ce n'est pas une ode à l'Amour que fait ici le poète, mais une ode à l'amour de *moi-même*
8 : le *chef* : la tête. Un des *soucis* du poète est d'avoir la tête entourée d'une *couronne*, certes, mais faite de fleurs
9 : *me point* : me préoccupe beaucoup
10 : mais il ne prend pas *soin*, il ne se préoccupe pas du lendemain. Le thème est ici celui de la devise épicurienne du *carpe diem*
11–12 : cette partie du poème s'achève sur une réflexion plus générale sur l'incertitude du lendemain qui n'est qu'une raison de plus de profiter du jour présent. Le pluriel de *dieux* place le poème dans le contexte humaniste de la mythologie antique
13 : Vulcain avait forgé pour le héros de *Illiade* Nestor une coupe en or, si lourde que seul Nestor pouvait la soulever
19–20 : le poète ne désire pas une coupe luxueuse : les bois les plus communs lui suffiront
22 : *plastrons* (plaque de poitrine), *morions* (casque à crête) : éléments d'équipement militaire, fréquemment utilisés comme motifs ornementaux, mais le poète ne se sent pas concerné par le domaine militaire
26–28 : il n'est pas concerné non plus par l'ordre de l'univers !
30 : *le repli* : la rameau tordu de la *treille*, de la vigne
31 : fragilité de la peinture, opposée à l'éternité de la gravure ; seul compte le moment présent,

Ode originale de Ronsard

Du grand Turc je n'ay souci,
Ny du grand Soudan aussi ;
L'or ne maîtrise ma vie,
Aux Rois je ne porte envie :
Je n'ay souci que d'aimer
Moi-même, et de me parfumer
D'odeurs et qu'une couronne
De fleurs le chef m'environne.
(...)
Le soin de ce jour me point,
Du demain je n'en ai point.
Qui, bons Dieux! pourrait
connaître
Si un lendemain doit être ?
Vulcain, en faveur de moi,
Je te pri', dépêche-toy
De me tourner une tasse,
Qui de profondeur surpasse
Celle du vieillard Nestor.
Je ne veux qu'elle soit d'or,

33–34 : *Silène* : figure du dieu du vin et des ivrognes sur lesquels s’achève l’ode, plus chers au poète que les héros guerriers. Silène et les ivrognes ont des *trognes*, c’est-à-dire des visages aux traits grossiers, rendus *rouges*, comme leur *nez*, par l’abus de vin

1–2: The repetition of the word *great* underlines the absolute power given to Barbarian chiefs.

6: The effect of surprise: this is not an ode to Love but an ode to the love of oneself.

8: The chief: the head man. One of the concerns of the poet is to have his head covered with a *crown*, certainly, but one made of flowers.

9: *Me point: concerns me* greatly.

10: But, he doesn’t *care*, he is not preoccupied with tomorrow. The theme here is that of the epicurean form of *carpe diem*.

11–12: This part of the poem finishes on a more general reflection on tomorrow’s uncertainty which is only a reason, therefore, for profiting from the present day. *Gods* in the plural places the poem in the humanist context of ancient mythology.

13: Vulcan had forged a golden cup for the hero of the Iliad, Nestor, which was so heavy that only Nestor was able to lift it.

19–20: The poet does not desire a luxurious cup: one made only from the most common woods is enough for him.

22: *Plastrons* (breastplates), *morions* (Cretian *helmets*): military equipment frequently used for ornamental motifs, but the poet is not concerned with the military world or life.

26–28: Nor is he concerned either with the “elements” of the Universe!

31: The fragility of paint contrasted with the eternity of engraving; only the present moment counts.

33–34: Silenus: a figure of the God of wine and drunkards about whom the ode finishes; a theme more dear to the poet than that of heroic warriors! Silenus and the drunkards have *trognes*, meaning faces with gross features which are *red*, like their noses, through the abuse of wine.

Sans plus fay-la-moy de chêne,
Ou de lierre, ou de frêne.
Ne m’engrave point dedans (...)
Plastrons, morions, ni armes:
Qu’ai-je souci des alarmes,
Des assauts ou des combats?
Aussi ne m’y grave pas
Ni le Soleil, ni la Lune,
Ni le jour, ni la nuit brune,
Ni les Astres radieux : (...)
Peins une vigne chargée
De grappes et de raisins ;
Peins-y des fouteurs de vins,
Le nez et la rouge trogne
D’un Silène et d’un ivrogne.

Odes, Livre IV

Copying is illegal
Review copy only

Du grand Turc je n'ai souci

Op. 37, No. 2

Pierre de Ronsard
(1524–1585)

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Allegro giocoso (♩ = 80)

Chant

Piano

fp pp

5

Du grand Turc je n'ai sou-ci, Ni du grand Tar-ta-re aus si, L'or ne maî-tri-

fp stacc. fp

10

se ma-vi-e, Aux rois je ne porte en-vi-e. Je n'ai sou-

poco rit. pp

poco rit. pp

Music: Public Domain.

Edition: © Copyright 2017 by E. C. Schirmer Music Company, Inc.,
a division of ECS Publishing Group. www.ecspublishing.com
All rights reserved.

15

cresc.

ci que d'ai mer Moi - même et me par - fu - mer Et _____ qu'u - ne cou - ron - ne De fleurs le

20

rit. **Più lento** *dolce*

chef m'en - vi - ron - ne. Le _ soin de ce jour me point, _____ Du de-main je n'en ai

25

cresc. *poco rit.*

point. _ Et _ qui, bons Dieux pour-rait con - naî - tre, Si un len - de - main doit ê -

30

a tempo

tre!

ff pp

Dieu vous gard', messagers fidèles

Op. 37, No. 3

- 1 Dieu vous gard', messagers fidèles
Du printemps, gentes arondelles,
Alouettes, rossignols,
Et vous oiseaux sauvages,
5 Qui de cent sortes de ramages
Animez les bois verdelets,
Dieu vous gard'
Dieu vous gard', gentes arondelles.
Dieu vous gard', troupe diaprée
10 De papillons qui par la prée
Les douces herbes respirez,
Et vous, essaim d'abeilles,
Qui les fleurs jaunes et vermeilles
Sans différence butinez.
15 Dieu vous gard',
Dieu vous gard', papillons et abeilles.
Mon page, à cheval ! Que l'on bride !
Ayant ce doux printemps pour guide,
Je veux ma Dame retrouver,
20 Pour voir en ses beaux yeux,
Si elle encore sera cruelle,
Comme durant l'hiver, hélas !
Durant l'hiver.
Mon beau page, à cheval !

*God protect you, faithful messengers
Of Springtime, gentle swallows,
Larks, nightingales,
And you, wild birds,
Whose hundredfold songs
Enliven the little green woods,
God protect you
God protect you, gentle swallows.
God protect you, iridescent swarm
Of butterflies who through the meadow
Breathe the sweet grasses,
And you, swarm of bees,
Who from the flowers, yellow and vermeil
Aimlessly collect your nectar.
God protect you,
God protect you, butterflies, and bees.
My page, to horse ! Bridle it!
Having this sweet Springtime as guide,
I wish to rejoin my lady,
In order to see in her beautiful eyes,
Whether she still be cruel,
As during the winter, alas!
During the winter.
My handsome page, to horse!*

Cette ode célèbre le printemps, en le plaçant sous la protection de Dieu. Dieu apparaît ici tel que l'ont pensé les humanistes de la Renaissance, un Dieu bon, qui a créé une nature belle et bonne et qui prend soin de la moindre et de la plus éphémère de ses créatures, comme les papillons et les abeilles. Chez Ronsard, l'invocation à Dieu n'exclut pas le recours à la mythologie (Ajax et Narcisse). Gouvy rajoute à l'ode de Ronsard le renouveau des amours, comme s'ils se avaient été endormis par l'hiver.

This ode celebrates Springtime, in placing the season under the protection of God. God appears here such as the Renaissance humanists had thought Him to be, a good God, who has created a beautiful and good Nature, and who takes care of the least and most short-lived of his creatures, like butterflies and bees. With Ronsard's original poem, the invocation to God does not exclude a recourse to Greek mythology with the mention of Ajax (Greek hero from Homer's Iliad) and Narcissus (Ovid's *Metamorphoses*). Gouvy adds to Ronsard's ode, the Springtime (reunion) of the lovers, as if they too had slept through the winter.

Notes

- 1–2 : les *gentes* (gentilles) *arondelles* (hirondelles) sont traditionnellement les premiers oiseaux dont le retour annonce le printemps
5 : *ramages* : chants
6 : *verdelets* : diminutif de « vert ; » les poètes de La Pléiade, dont faisait partie Ronsard, ont recommandé la formation de mots nouveaux en forgeant des diminutifs
9–10 : *troupe diaprée de papillons* : papillons aux couleurs brillantes ; *la prée* : le pré
17 : *brider* : équiper le cheval d'une bride qui sert à le guider
21 : voir si elle sera encore *cruelle*, c'est-à-dire distante

- 1–2: The *gentle swallows* are traditionally the first birds whose return announces Spring.
5: *Ramages*: songs.
6: *Little green*: diminutive of "green;" the poets of *La Pléiade*, of which Ronsard was part, have recommended the formation of new words by making up diminutives.
9–10: *Iridescent swarm of butterflies*: butterflies of brilliant colors; *la prée* (old French) = the meadow.
17: *Bridle*: to equip the horse with a bridle to serve as a guide.
21: To see if she will still be *cruel*, meaning distant.

Ode originale de Ronsard

Dieu vous gard', messagers fidèles
Du printemps, vites arondelles,
Huppes, coucous, rossignols,
Tourtres, et vous oiseaux sauvages,
Qui de cent sortes de ramages
Animez les bois verdelets.
Dieu vous gard', belles pâquerettes,
Belles roses, belles fleurettes,
Et vous, boutons jadis connus
Du sang d'Ajax et de Narcisse;
Et vous thym, anis et mélisse,
Vous soyez les bien revenus.
Dieu vous gard', troupe diaprée
Des papillons qui par la prée
Les douces herbes suçotez ;
Et vous, nouvel essaim d'abeilles,
Qui les fleurs jaunes et vermeilles,
De votre bouche baisotez.
Cent mille fois je resalue
Votre belle et douce venue.
O que j'aime ceste saison
Et ce doux caquet des rivages,
Au prix des vents et des orages
Qui m'enfermoient en la saison !

Odes Livre IV

Dieu vous gard', messagers fidèles

Op. 37, No. 3

Pierre de Ronsard
(1524–1585)

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Allegretto grazioso (♩ = 58)

Chant

Dieu vous gard', — mes-sa-gers fi - dè -

Violoncello

p

Piano

p

6

- les Du prin - temps, — gen - tes a-ron - del - - les, A-lou

11

et - tes, ros - si - gno - lets, Et vous oi - seaux sau - va - ges, Qui de

3 dolce

3

Ped. 3 3

Music: Public Domain.

Edition: © Copyright 2017 by E. C. Schirmer Music Company, Inc.,
a division of ECS Publishing Group. www.ecspublishing.com
All rights reserved.

15

cent sor - tes de ra - ma - ges A - ni - mez les bois ver - de - lets, — les bois — ver - de - lets,

f *p* *Ped.*

21

Dieu vous gard', — Dieu vous gard', —

dolce

25

gen - tes — a - ron - del - -

smorz. *smorz.*

1 Lorsque Bacchus entre chez moi,
 Je sens le soin, je sens l'émou,
 Je sens l'émou s'endormir,
 Je sens le soin, je sens l'émou s'endormir,
 5 Et ravi me semble
 Que dans mes coffres j'ai plus d'or,
 Plus d'argent et plus de trésor,
 Que Midas et Crésus ensemble.
 Je ne veux rien sinon danser,
 10 Et gaîment me couronner
 La tête d'un tortis de lierre,
 Gaîment me couronner de lierre.
 Je foule en esprit les honneurs,
 Et les états des grands seigneurs
 15 À coups de pieds j'écrase à terre.
 Verse-moi donc du vin nouveau,
 Pour m'arracher hors du cerveau
 Le soin par qui le cœur me tombe.
 Verse donc pour me l'arracher,
 20 Verse, verse pour me l'arracher,
 Il vaut mieux ivre se coucher
 Dans le lit, que mort dans la tombe,
 Plutôt le lit que la tombe !

*When Bacchus enters my abode,
 I sense anxiety, I sense emotion
 I sense emotion becoming calm,
 I sense anxiety, I sense emotion becoming calm,
 And am delighted as it seems to me
 That in my coffers I have more gold,
 More silver and more treasure
 Than Midas and Croesus combined.
 I want nothing but to dance,
 And gaily to crown myself
 The head with a plait of ivy,
 Gaily to crown myself with ivy.
 I trample honors in my mind,
 And the estates of the great lords
 With my feet I crush into the earth.
 Pour me then new wine,
 So as to extract from me out of my brain
 The anxiety with which my heart is depressed.
 Pour then so as to extract it,
 Pour, pour so as to extract it,
 For it is better to be drunk lying down
 In bed, than dead in the grave,
 Rather the bed than the grave!*

Dans cette ode inspirée du poète grec Anacréon, Ronsard met encore une fois son érudition et son savoir-faire au service d'un éloge du vin, capable de l'apaiser et de lui faire mépriser fortune et honneurs dans ce monde. A la fin du poème, au lieu de faire des souffrances le sujet d'un poème mélancolique, le poète célèbre la gloire du vin, capable de les lui faire oublier. Et le poème se termine en une sorte de proverbe épicurien.

In this ode inspired by the Greek poet Anacreon, Ronsard once again applies his scholarship and his know-how to the service of praising wine, which is capable of appeasing him and making him mistrust fortune and honors in this world. At the end of the poem, instead of making his sufferings the subject of melancholy, the poet celebrates the glory of wine, capable of making him forget them. The poem ends in a sort of epicurean proverb.

Notes :

1 : Bacchus, comme Dionysos auquel il est souvent assimilé, est un des multiples dieux de la vigne, du vin et de l'ivresse

2 : *le soin* : les soucis ; *l'émou* : tout ce qui peut troubler l'esprit

5 : *ravi* : le poète est comme transporté

8 : le roi légendaire Midas avait fait le vœu irréfléchi de transformer en or tout ce qu'il touchait : il a failli mourir de faim, les aliments se transformaient en or dès qu'il les effleurait. Il put se délivrer de son vœu en se trempant dans le fleuve Pactole ; dans l'Antiquité ce fleuve charriait des paillettes d'or qui contribuèrent à l'immense richesse de Crésus, roi au Moyen-Orient au VI^{ème} siècle avant Jésus-Christ

11 : *un tortis* : une tresse

13-15 : l'ivresse, c'est bien connu, permet de mépriser les honneurs et de se sentir le plus fort du monde !

16 : jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle et à l'emploi des bouteilles de verre ainsi que des bouchons de liège, on buvait le vin « nouveau, » c'est-à-dire de l'année. Il était conservé dans des tonneaux, et servi à table dans des cruches ou des carafes

1: Bacchus, like Dionysius, with whom he is often compared, is one of a multiple of Gods of the vine, of wine and of drunkenness.

2: *Anxiety; emotion*: all that can trouble the mind.

5: *Delighted*: the poet is as if transported by emotion.

8: The legendary King Midas had made a rash vow to transform into gold all that he touched: he almost died from hunger, as his food was turning into gold as soon as he brushed against it. He saved himself from his vow by dipping himself into the river Pactolus. In Antiquity, this river carried along flakes of gold which were contributing to the immense riches of Croesus (King of Lydia), a Middle-Eastern king of the 6th Century BC.

11: *Un tortis* = a plait of hair.

13-15: Drunkenness, it is well known, allows one to disregard honors and to feel oneself to be the greatest person in the world!

16: Until the end of the 17th Century and with the use of glass bottles and corks, one was drinking "new" wine, meaning wine of that year. It was conserved in barrels and served at the table in jugs or carafes.

Ode originale de Ronsard

Lors que Bacchus entre chez moy
 Je chasse incontinent l'esmoy,
 Et ravi d'esprit il me semble
 Qu'en mes bougettes j'ay plus d'or,
 Plus d'argent, et plus de tresor
 Que Mide, ny que Cræse ensemble.
 Je ne veux rien sinon tourner
 Par la danse, et me couronner
 Le chef d'un tortis de lierre :
 Je foule en esprit les honneurs,
 Et les estats des grands Seigneurs
 À coups de pied j'escrase à terre.
 Page, verse du vin nouveau,
 Arrache-moy hors du cerveau
 Le soin, par qui le cœur me tombe.
 Verse donc pour me l'arracher :
 Il vaut mieux yvre se coucher
 Dans le lict, que mort dans la tombe.

Odes Livre IV

Lorsque Bacchus entre chez moi

Op. 37, No. 4

Pierre de Ronsard
(1524–1585)

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Tempo di Minuetto moderato (♩ = 63)

Chant

Lors - que Bac - chus en - tre chez moi, Je sens le soin, je sens l'é -

Piano

f *p* *f*

8

moi, Je sens l'é - moi s'en - dor - mir, Je sens le soin, je sens l'é -

p *pp* *fp*

15

moi s'en - dor - mir, Et ra - vi me sem - ble Que

f *p* *f*

22

dans mes cof - fres j'ai plus d'or, Plus d'ar - gent et plus de tré - sor,

p *pp*

Music: Public Domain.

Edition: © Copyright 2017 by E. C. Schirmer Music Company, Inc.,
a division of ECS Publishing Group. www.ecspublishing.com
All rights reserved.

28

— Que Mi-das et Cré-sus en - sem - ble, que Mi - das et Cré - sus en -

fp *fp* *fp* *fp*

35 *poco riten.* *a tempo*

sem - ble. Je ne veux rien si-non dan - ser, Et gaî-ment me

poco riten. *a tempo* *f* *p* *f*

44

cou - ron - ner La tête d'un tor - tis de lier - re, Gaî - ment me cou -

p *pp* *fp*

51

ron - ner de lier - re. Je foule en es - prit les hon-neurs, Je

f *p* *f*

À Cassandre

Op. 37, No. 5

À Cassandre

- 1 Mignonne, allons voir si la rose,
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu cette vesprée
5 Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vôtre pareil,
Mignonne, allons voir, allons voir.
Las ! Pauvre rose ! en peu d'espace
Voyez comme elle a sur la place
10 Ses beautés laissées choir,
Hélas ! voyez !
Ô vraiment marâtre Nature !
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir,
15 Ô marâtre nature !
Ah ! Si vous me croyez, Mignonne,
Pendant que votre âge fleuronne,
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez votre jeunesse,
20 Comme à cette fleur la vieillesse
Fera ternir votre beauté.
Cueillez votre jeunesse,
Aimez !

To Cassandre

Sweetheart, let us go-and see if the rose,
Which this morning had unfolded
Its robe of purple in the sun,
Has at all lost this evening,
The folds of its purple robe,
And its complexion the same as yours,
Sweetheart, let us go to see, let us go to see.
Alas! poor rose! in such a short time
See how it has on the ground,
its beauties let fall,
Alas! see!
Oh truly wicked mother Nature!
Since such a flower lasts
Only from morning to evening,
Oh wicked mother nature!
Ah! If you believe me, Sweetheart,
While your age blossoms,
In its greenest newness,
Seize your youth,
As with this flower, old age
Will tarnish your beauty.
Seize your youth,
Love!

Cette ode dite « À Cassandre » est probablement la plus connue des œuvres de Ronsard, et sans doute à juste titre : elle est celle où se manifeste de la manière la plus éclatante l'originalité du poète épicurien dans son élégante simplicité. Comparer une femme à une fleur est relativement banal : Ronsard, ici, plus original, ne compare pas les beautés ou le teint de la jeune femme à ceux de la rose, mais « les beautés » (v. 10) ou le « teint » (v. 6) de la rose à ceux de la jeune femme. La femme dont il s'agit est Cassandre Salviati, fille d'un banquier italien, qui a séjourné trois jours à la cour de François I^{er}. Elle quinze ans, il en a vingt et un, ce qui explique le ton un peu doctoral avec lequel il s'adresse à elle.

This ode titled "À Cassandre" is probably the best known of Ronsard's works, and without doubt, rightly so. It is that one which shows, in the most astonishing manner, the originality of the epicurean poet in his elegant simplicity. To compare the Lady to a flower is relatively banal. Here, Ronsard is more original; he does not compare the beauties, or the complexion of the young woman, to those of the rose, but he compares "the beauties" (line 10) and the "complexion" (line 6) of the rose to those of the young woman. The Lady concerned is Cassandre Salviati, daughter of an Italian banker, who stayed three days at the court of François I. She was fifteen years old and he was twenty one, which explains the tone, somewhat professorial, with which he addresses her.

Notes :

- 1 :** *Mignonne* : terme d'affection, usité au XVI^{ème} siècle
2 : la rose a éclose, elle a déplié (*déclose*) sa *robe*, ses pétales. Elle est *pourpre*, donc rouge foncé ; la rose rouge est depuis toujours symbolé de l'amour-passion et la couleur pourpre celle de vêtements de haut rang. Dans sa simplicité, la rose est somptueuse
9 : *sur la place* : sans avoir changé d'endroit. Les pétales de la rose, *ses beautés*, sont tombés à ses pieds
12 : La Nature est personnifiée, comme souvent, sous la forme d'une mère, mais ici, d'une *marâtre*, une mauvaise mère
13 : le poète poursuit son raisonnement : la beauté ne devrait pas être éphémère, mais elle l'est ! Ce qui prouve (*puisque*) que la Nature est une mauvaise mère
16 et suivants : Le poème continue avec une sorte de *credo* (*si vous me croyez*), d'acte de foi épicurien, et de célébration de la vie et de la jeunesse, dans l'instant présent.
17 : *votre âge* : cette période de votre vie ; *fleuronne* : s'épanouit comme une fleur
20 et suivants : Gouvy est plus consolante et dynamique que Ronsard, en reprenant *cueillez votre jeunesse* et surtout, en concluant sur l'importance de l'amour pour la jeunesse (22) : *Aimez*

1: *Sweetheart* : term of affection used in the 17th Century.

2: The rose has blossomed, it has unfolded its *robe*, its petals. It is *purple*, thus a dark red; the red rose has always been a symbol of passionate love, and the color purple has been the color of high class garments. In its simplicity, the rose is sumptuous.

9: *On the ground*: without changing the position. The petals of the rose, *its beauties*, have fallen to the ground. In losing its petals the rose inevitably loses its beauty; she too well eventually and surely lose her beauty.

12: Nature is personified, as is often the case, in the form of a mother, but here of a *wicked mother* (*marâtre*).

13: The poet pursues his reasoning: beauty should not be short-lived, but it is! This proves that Nature is a bad mother.

16 and following: The poem continues with a sort of *credo* (*if you believe me*), an act (believing) of epicurean faith and celebration of life and of youth in the present instance.

17: Your age: this period of your age; *blossoms*: it blooms like a flower.

20 and the following: Gouvy is more consoling and dynamic than Ronsard in repeating *seize your youth* (22) and, especially in concluding with the importance of the love in youth: *Love*.

Ode originale de Ronsard ,
A Cassandre

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avoit desclose
Sa robe de pourpre au Soleil,
A point perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vostre pareil.
Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Las ! las ses beautez laissé cheoir !
Ô vrayment marastre Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !
Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que vostre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez vostre jeunesse :
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

Odes Livre I

À Cassandre

Op. 37, No. 5

Pierre de Ronsard
(1524–1585)

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Moderato assai (♩. = 63)

Chant

Mi - gnon - ne, al - lons voir si la

Violoncello

Moderato assai (♩. = 63)

Piano

p

Ped.

4

ro - se, Qui ce ma-tin a - vait dé - clo - se Sa ro-be de pour - pre au so-

7

leil, A point per-du cet - te ves - pré - Les

Music: Public Domain.

Edition: © Copyright 2017 by E. C. Schirmer Music Company, Inc.,
a division of ECS Publishing Group. www.ecspublishing.com

All rights reserved.

10 *con anima*

plis de sa ro - be pour - pré - Et son teint au vô -

cresc.

13 *très doux*

- tre par-eil, et son teint au vô - tre pa - reil, Mi -

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

16

gnon - ne, al - lons voir, al - lons voir.

dim.

dim.

- | | |
|--|--|
| <p>1 Fais rafraîchir le vin de sorte
Qu'il passe en froideur un glaçon, Page !
Et que Marguerite apporte
Son luth pour dire une chanson :</p> <p>5 Nous ballerons tous trois,
Nous ballerons au son,
Nous ballerons,
Nous ballerons tous trois au son.
Et dis à Jeanne,</p> <p>10 Dis-lui qu'elle vienne
Les cheveux tords à la façon
D'une folâtre Italienne, la la la la la la la
Dis-lui qu'elle vienne, la la la la la la la
En folâtre Italienne, la la la la la la la.</p> <p>15 Vois-tu comme le jour se passe
Et tu ne te hâtes pourtant, Page !
Qu'un verse dans ma tasse
Qu'un verse du vin,
À qui le boirai-je d'autant ?</p> <p>20 Versez, versez du vin, versez à tasse pleine,
Pour ce-jour'hui je suis content,
Je suis content.
Il faut que mon cerveau, j'abreuve,</p> <p>25 Revoyant mon René, que tant j'ai connu
Sûr ami d'épreuve, la la la la la la la
Je revois René, la la la la la la la
Mon sûr ami d'épreuve, la la la la la la la.</p> | <p><i>Cool the wine in a way
That it might be more cold than an ice cube, Page!
And that Marguerite bring
Her lute to sing a song:
We will dance, all three of us,
We will dance to its sound,
We will dance,
We will dance all three of us to its sound.
And say to Jeanne,
Tell her to come
With her hair braided in the way
Of a frolicking Italian woman, la la la la la la la
Tell her to come, la la la la la la la
As a frolicking Italian woman, la la la la la la la.
Do you see how the day goes by
And you do not hurry about however, Page!
Someone pour into my cup
Someone pour some wine,
To whom shall I drink so much to?
Pour, pour wine, pour a full cup,
For today I am happy,
I am happy.
I must swamp my brain,
Seeing again my René, that so long I have known
Faithful proven friend, la la la la la la la
I see René again, la la la la la la la
My faithful proven friend, la la la la la la la.</i></p> |
|--|--|

Cette ode épicurienne en l'honneur du vin et de la danse, est consacrée à ces plaisirs simples de la vie quotidienne. Les compagnons du poète sont un simple page et deux jeunes femmes aux prénoms familiers, *Jeanne et Barbe* (Barbara) dans le poème de Ronsard, *Jeanne et Marguerite* dans la mélodie de Gouvy. Le poème se termine sur la joie éprouvée au retour d'un vieil ami « René ; » les *la, la, la...* à plusieurs reprises, accentuent encore l'impression de spontanéité, de simplicité familière, qui domine dans cette ode.

This epicurean ode in honor of wine and dance, is dedicated to the simple pleasures of daily life. The companions of the poet are a simple page and two young ladies with familiar Christian names, *Jeanne et Barbe* (Barbara) in Ronsard's poem, *Jeanne and Marguerite* in the melody of Gouvy. The poem ends on the evident joy felt at the return of an old friend named René; the *la, la, la...* with several repeats, accentuates again, the impression of spontaneity and of familiar simplicity which dominate this ode.

Notes :

- 4 :** le contexte n'est pas celui d'une fête mondaine, mais celui de l'intimité d'un seul instrument, le *luth*. Dans ce vers, *dire* est synonyme de « chanter. » Poésies et chansons sont une seule et même chose, qu'on les *dise* ou qu'on les *chante*
- 11 :** *tords* : tordus, tressés
- 15–16, 21–22 :** le thème épicurien du temps qui passe vite et de la nécessité de jouir de l'instant présent, sans penser au lendemain, est une constante de la poésie et de l'art de vivre de Ronsard
- 16–17 :** *qu'un* : que quelqu'un
- 24 :** comme Ronsard, bien des poètes ont cherché l'inspiration dans le vin, surtout parmi les poètes du XIX^{ème} siècle, comme Edgar Allan Poe ou Baudelaire !
- 26 :** *ami d'épreuve* : un ami qui m'a accompagné dans les difficultés

4: The context is not that of a mundane party, but that of the intimacy of a single instrument, the *lute*. In this line, *dire* is synonymous with *sing*. Poems and songs are one and the same thing, whether one *says* them (*dire*) or *sings* them (*chanter*).

11: *Tords* = tordus = *braided*.

15–16, 21–22: The epicurean theme of time that passes rapidly and the necessity to enjoy the present without thinking of tomorrow, is a constant one in the poetry and in the art of living of Ronsard.

16–17: *Qu'un*: que quelqu'un (in modern French): that someone.

24: Like Ronsard, many poets have sought inspiration in wine, especially among the poets of the 19th century, such as Edgar Allan Poe or Baudelaire!

26: *Ami d'épreuve*: a friend who has accompanied me in difficulties.

Ode originale de Ronsard

Fais rafraîchir mon vin de sorte
Qu'il passe en froideur un glaçon :
Fais venir Jeanne, qu'elle apporte
Son luth pour dire une chanson :
Nous ballerons tous trois au son :
Et dis à Barbe qu'elle vienne,
Les cheveux tors à la façon
D'une folâtre Italienne.

Ne vois-tu que le jour passe ?
Je ne vis point au lendemain :
Page, reverse dans ma tasse,
Que ce grand verre soit tout plein.
Maudit soit qui languit en vain :
Ces vieux Médecins je n'approuve :
Mon cerveau n'est jamais bien sain,
Si beaucoup de vin ne l'abreuve.

Odes, Livre II

Fais rafraîchir le vin

Op, 37, No. 6

Pierre de Ronsard
(1524–1585)

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Allegretto (♩ = 80)

Chant *p* Fais ra-fraî-chir le vin de sor-te Qu'il passe en froi-deur un gla-çon, Pa - *ff*

Piano *p*

6 *p* ge! Et que Mar-guer-ite ap - por - te Son luth pour dire u - ne chan-son, u - ne chan - son:

pp

Allegro *f* 13

Nous bal - le - rons tous trois, Nous bal - le - rons au son, — Nous bal - le - rons, nous

fz *p* *p*

18 *f* bal - le - rons tous trois au son. Et dis à Jean - ne,

cresc. *fz* *fz*

Music: Public Domain.

Edition: © Copyright 2017 by E. C. Schirmer Music Company, Inc.,
a division of ECS Publishing Group. www.ecspublishing.com
All rights reserved.

23

p

Dis - lui qu'el - le vien - ne Les che - veux tords à la fa-çon D'u - ne fo-lâtre I - ta - li -

p *cresc.*

28

f

en - ne, la la la la la la la la Dis - lui qu'el - le

f

32

vien - ne, la la la la la la la la

35

En fo - lâtre I - ta - li - en - ne, la la la la la la.

fz *tr.* *ff*

Aubade

- 1 Marie, levez-vous, vous êtes paresseuse !
 Jà la gaie alouette au ciel a fredonné,
 Et jà le rossignol doucement soupiré
 Sa complainte amoureuse ;
- 5 Allons, levez-vous, vous êtes paresseuse.
 Debout ! Allons voir l'herbelette perleuse,
 Et votre beau rosier de boutons couronné,
 Et vos œillets mignons, auxquels aviez donné
 De l'eau hier d'une main si soigneuse.
- 10 Hier, ma mignonne, vous jurâtes vos yeux
 D'être plus tôt que moi ce matin éveillée,
 Mais le dormir de l'aube, aux filles gracieux,
 Vous tient d'un doux sommeil les yeux encore sillée.
 Ma belle, levez-vous, vous êtes paresseuse !
- 15 Jà la gaie alouette au ciel a fredonné,
 Et jà le rossignol doucement soupiré
 Sa complainte amoureuse ;
 Allons, debout ! levez-vous !

Dawn Serenade

Marie, arise, you are lazy!
 Already the gay lark in the sky has been singing,
 And already the nightingale sweetly has sighed
 His amorous lament;
 Come now, arise, you are lazy.
 Get up! Let us go and see the little pearly grass,
 And your beautiful rose bush crowned with buds,
 And your sweet carnations to which you have given
 Water yesterday with a caring hand.
 Yesterday, my sweetheart, you swore on your eyes
 To be awake sooner than me this morning,
 But the sleep of dawn, gracious to maidens,
 Holds you in a sweet slumber, eyelids still tightly closed.
 My beauty, arise, you are lazy!
 Already the gay lark in the sky has been singing,
 And already the nightingale sweetly has sighed
 His amorous lament;
 Come now, get up! arise!

Ronsard a consacré le *Second livre des Amours* à Marie Dupin, une jeune paysanne, dont il a été amoureux. Le titre retenu par Gouvy, *Aubade*, désigne une chanson, interprétés à l'aube sous les fenêtres de son ou de sa destinataire. Il s'agit ici d'une invitation au réveil accompagnée d'une sorte de reproche, que le poète, souvent prodigue en bons conseils épicuriens auprès des jeunes femmes aimées fait à Marie : elle est *paresseuse* et reste endormie alors qu'elle pourrait profiter des beautés d'une nature est déjà bien éveillée.

Ronsard has devoted the *Second Book of Loves* to Marie Dupin, a young peasant girl, with whom he was in love. The title given by Gouvy, *Aubade*, designates a song sung at dawn beneath the window of one's intended. It is a question, here, of a wake up invitation made to Marie, accompanied by a sort of reproach, that the poet often lavishes in good epicurean advice to young, loved ladies. She is *lazy* and stays asleep, whereas she could enjoy the beauties of Nature which is already well awake.

Notes :

- 1 : le poète interpelle la jeune femme ; le verbe est au mode impératif comme aux vers 5, 14 et 18 : c'est un ordre, suivi immédiatement d'un reproche (*paresseuse*). Le ton est encore plus pressant avec *Debout !* aux vers 6 et 18.
- 2-3 : *Jà* : déjà. L'*alouette* est l'oiseau du matin
- 3-4 : le *rossignol* chante le soir ou la nuit. Cet oiseau, symbole de l'amour, se comporte ici selon le code amoureux en vigueur à l'époque : il *soupire* et souffre (*complainte*)
- 6 : *herbelette* : les poètes du XVI^{ème} siècle ont créé beaucoup de diminutifs
- 7 : dès l'Antiquité, la rose est la fleur d'Aphrodite (Vénus) et elle est un symbole de l'amour ; ici c'est une promesse d'amour puisque le rosier est en boutons
- 8 : *œuillets* : fleurs qui symbolisent l'amour et la fidélité depuis le Moyen-Âge
- 8, 10 : *mignons, mignonne* : termes d'affection fréquents au XVI^{ème} siècle
- 12 : *gracieux* : qui accorde des grâces, des faveurs ; ici, qui favorise la beauté
- 13 : *sillée* : ou cillée : les cils de la jeune femme sont comme cousus par le sommeil

Sonnet original de Ronsard

Marie, levez-vous, ma jeune paresseuse :
 Jà la gaie alouette au ciel a fredonné,
 Et jà le rossignol doucement jargoné,
 Dessus l'épine assis, sa complainte amoureuse.
 Sus ! debout ! allons voir l'herbelette perleuse,
 Et votre beau rosier de boutons couronné,
 Et vos œillets mignons auxquels aviez donné,
 Hier au soir de l'eau, d'une main si soigneuse.
 Harsoir en vous couchant vous jurâtes vos yeux
 D'être plus tôt que moi ce matin éveillée :
 Mais le dormir de l'Aube, aux filles gracieux,
 Vous tient d'un doux sommeil encor les yeux sillée.
 Ça ! ça ! que je les baise et votre beau tétin,
 Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.

Second Livre des Amours,
 Les Amours de Marie

- 1: The poet calls out to the young lady; the verb is in the imperative tense as in lines 5,14 and 18: it is an order followed immediately with a reproach (*lazy*). The tone is even more pressing with "Get up!" in lines 6 and 18.
- 2-3: *Jà*=*déjà*: already. The lark is the morning bird.
- 3-4: The *nightingale* sings in the evening or at night. This bird, symbol of love, acts, here, according to the code of love in vogue at that time: he *sighs* and suffers (*laments*).
- 6: *Little pearly grass*: poets of the 16th Century created many diminutives.
- 7: Since Antiquity, the rose is the flower of Aphrodite (Venus), and is a symbol of love. Here, it is a promise of love, since the rosebush is in bud.
- 8: *Carnations*: flowers which symbolize love and fidelity since the Middle Ages.
- 8, 10: *Mignons, mignonne*: meaning *sweet, sweetheart*, frequent affectionate terms in the 16th Century.
- 12: *Gracious*: The sleep of the dawn gives graces and favors; here, the dawn favors beauty.
- 13: *Tightly closed*: the eyelids of the young lady are as if they were sewn together by sleep.

Aubade

Op. 41, No.1

Pierre de Ronsard
(1524–1585)

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Allegretto (♩ = 88)

Chant

Ma - ri - e, le - vez - vous, _____ vous ê - tes pa - res - seu - se!

Piano.

Très lié et doux

p *mf*

7 **Un peu plus animé**

Jà _____ la gaie a - lou - et - te au

léger 3 3

10

ciel a fre don - né, _____ Et jà le ros - si -

pp *dolce*

14 **Tempo I.**
très doux

gnol _____ dou - ce - ment sou - pi - ré _____ Sa com - plain - te a - mou - reu - se; Al - lons, le - vez -

p *pp*

Music: Public Domain.

Edition: © Copyright 2017 by E. C. Schirmer Music Company, Inc.,
a division of ECS Publishing Group. www.ecspublishing.com
All rights reserved.

20 **Allegro** (♩ = 104) *gaiment*

vous, — vous ê - tes pa - res - seu - se. De - bout! — Al - lons

27

voir — l'her - be - let - te — per - leu - se, Et vo - tre beau ro - sier — de bou -

32

tons — cou - ron - né, Et vos œil - lets mi - gnons, — aux - quels a - viez don - né De l'eau hi -

38 *riten.* *a tempo*

er — d'u - ne main si soi - gneu - se. Hi - er, — ma mi - gnon - ne, vous ju -

Postface

Quelques remarques sur la langue française au XVI^{ème} siècle utilisée par les auteurs mis en musique par Gouvy

La langue française du XVI^{ème} siècle est une langue en pleine évolution. L'ordonnance de Villers-Cotterêts, prise par François 1^{er} en 1539 fait du français la langue officielle en France, mais n'en fixe pas les normes lexicales ou grammaticales.

Le grammairien Louis Meiret dans son *Traite touchant le commun usage de l'écriture française* (1542) et *Le Tretté de la grammère française* (1550), Joachim du Bellay, dans la *Défense et Illustration de la langue françoyse* (1549), Jean-Antoine de Baïf dans les *Etrénes de poézie fransoeze an vers mezurés* (1574), l'éditeur Henri Éstienne dans ses œuvres théoriques dont sa *Précurrence du langage françois* (1579), abordent les questions d'orthographe, de grammaire, de typographie et de prononciation, mais ne parviennent pas à établir ni à imposer un ensemble cohérent : la seule lecture de ces titres donne une idée du caractère infixe au XVI^{ème} siècle de l'orthographe française, *françoise, françoyse, fransoeze*.

Ce n'est qu'au début du XVII^{ème} siècle et notamment avec les travaux de l'Académie française fondée en 1635 sous Louis XIII par son ministre le cardinal de Richelieu, que s'élaborent et se diffusent les normes officielles de la langue française. Et c'est seulement à la fin du XIX^{ème} siècle que l'orthographe prendra le caractère contraignant qu'on lui connaît encore aujourd'hui.

Ronsard comme Desportes ont édité et réédité leurs œuvres plusieurs fois de leur vivant, parfois d'un poème à l'autre et même à l'intérieur d'un seul poème l'orthographe des mots peut changer. Il en est de même pour la grammaire et particulièrement pour l'ordre des mots dans la phrase, souvent malmené par la versification, indépendamment de l'influence de latinismes, de régionalismes ou d'italianismes.

Forme des mots et vocabulaire :

- *i/y* ou *s/z* sont souvent employés l'un pour l'autre et sont distribués relativement au hasard : toutefois, *ici* s'écrit le plus souvent *icy* ; le *-s* en terminaison des verbes conjugués est même parfois omis et on trouve par exemple *faison* pour *faisons* (*Ode de Ronsard, Opus 42, No. 2*).

- ce qui s'écrit aujourd'hui *-ait/s* et se prononce *-è*, s'écrit au XVI^{ème} siècle *-oit/s* et se prononce le plus souvent *-ouè*. L'orthographe *-ois/t* perdurera jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, même si certains prononcent *-è* dès la fin du XVI^{ème} siècle.

- le *-r* roulé ; dans la langue du 16^{ème} siècle, le *-r* était roulé en début de mot, mais beaucoup moins en fin de mot. Progressivement, au 17^{ème} et au 18^{ème} siècle, ce premier *-r*

Some remarks on the French language in the 16th Century which was used by various authors and set to music by Théodore Gouvy

The French language of the 16th Century was a language in full evolution. The Ordinance of Villers-Cotterets, accepted by François 1st in 1539, made French the official language in France, but it did not fix the lexical or grammatical norms.

However, there were a number of authors who did address the issues of spelling, grammar, typography and pronunciation: the grammarian Louis Meiret, in his *Traité touchant le commun usage de l'écriture française* (1542), and *Le Tretté de la grammère française* (1550), Joachim du Bellay (poet) in his *Défense et Illustration de la langue françoyse* (1549), Jean-Antoine of Baïf (poet) in his *Etrénes de poézie fransoeze an vers mezurés* (1574), and the publisher Henri Éstienne in his theoretical works, one of which was his *Précurrence du langage françois* (1579). However, these authors did not manage to establish, or to impose, all these elements coherently. Just reading the titles of their works gives one an idea of the irregular character in the 16th Century of French spelling such as *françoise, françoyse, fransoeze*.

It is only at the beginning of the 17th Century, and in particular with the work of the Académie Française founded in 1635 under Louis XIII by his minister Cardinal Richelieu, that the official norms of the French language were developed and disseminated. And it is only at the end of the 19th Century that the spelling of the French language would take on the fixed character that we know today.

Both Ronsard and Desportes edited and re-edited their works several times in their lifetime. Sometimes one finds differences from one poem to another. Even the spelling of words within a single poem could change. It is the same for the grammar, and particularly with the word order in the phrase. This word order was often badly affected by the versification, as well as by the influence of latinisms, regionalisms and italianisms.

Form of words and vocabulary:

- The letters *-i/y* or *s/z* were often used interchangeably, and were distributed relatively at random. However, the word *ici* was written mostly *icy*; the *-s* ending of conjugated verbs was sometimes even omitted, and one found, for example, *faison* for *faisons* (*Ode de Ronsard, Opus 42, No. 2*).

- Today, one writes *-ait/s* and pronounces it as *-è* [ɛ]; but it was written in the 16th Century as *-oit/s* and was pronounced more often as *-ouè* [wɛ]. However, the spelling *-ois/t* would last until the beginning of the 19th Century, even though some people were actually pronouncing it as *-èt/s* [ɛ] as far back as the end of the 16th Century.

- The *-r*; in the language of the 16th Century, was rolled at the beginning of a word, but much less so at the end of the

du mot est devenu moins roulé, pour arriver en gros à la prononciation actuelle, en arrière du palais. On pense que le -r en fin du mot au 16^{ème} siècle, par exemple dans le verbe « aimer » (aujourd'hui prononcé « aimé ») était alors légèrement roulé et prononcé « émèr » -comme dans un « ver » ; il restait sans doute beaucoup plus roulé pour un double-r, comme dans la « terre. »

- on écrit par exemple la *nuict* pour la *nuît*, *faict* pour *fait*, même si le -c ne se prononce pas, par référence étymologique au latin *noctem* ou *factum*. On écrit *sçavoir* pour *savoir*, par référence étymologique fautive au latin *scire*, alors que *savoir* vient de *sapere*, qui ne comporte pas de -c.

- les prépositions comme *sur*, *à*, *de* ou *par*, une conjonction comme *si* (ou *si que*) ont des emplois plus larges que dans la langue actuelle.

- certains mots ont disparu de la langue actuelle, ou ils ont changé de sens et parfois de genre (masculin/féminin). Il faut toutefois garder à l'esprit que les mots s'usent et qu'avec les siècles, leur sens s'est généralement affaibli : c'est la cas par exemple d'*ennui* : au XVI^{ème} et encore au XVII^{ème} siècles, « ennui » a le sens de gros problème, de grosse tristesse, de gros chagrin. Aujourd'hui, quand on s'ennuie, ce n'est pas très grave. Le sens est à peu près le même, mais moins intense. Ces variations de sens sont précisées dans les notes qui suivent les poèmes quand Gouvy a conservé les mots dans leur intensité ancienne.

Les mots dans la phrase :

- la langue du XVI^{ème} siècle se passe plus volontiers que la nôtre d'articles, ou de la reprise de pronoms personnels (*je*, *il*, *ils*, *nous*, etc.) quand il y a plusieurs verbes.

- la négation moderne *ne...pas* est souvent réduite à *ne*, plus rarement à *pas*.

- les compléments des verbes, par exemple le complément d'objet direct : *quand ce beau printemps je vois* (Ronsard, *Opus 42, No. 6*) ou les compléments dits circonstanciels, de lieu : *Du ciel sur les prés Avril ouvre les fontaines* (Belleau, *Opus 48, No. 12*) ou bien de temps, *Qui les eût à ce vespre cueillies* (Ronsard *Opus 37, No. 7*) sont placés, plus souvent que dans la langue moderne avant le verbe.

Il en est de même pour les compléments des noms ou adjectifs : *Du grand Turc je n'ay souci* (Ronsard, *Opus 37 No. 2*). La langue poétique admet encore plus facilement des bouleversements dans l'ordre des mots.

- l'accord des participes, présents ou passés (Ronsard *Opus 37, No. 7*, *la rose qui ce matin avait déclose / Sa robe* : aujourd'hui on dirait « avait déclos ») reste plus flou que dans la langue actuelle.

word. In the 17th and 18th Centuries, this initial -r of the word became progressively less rolled, arriving finally at today's pronunciation where the -r is formed at the back of the palate. One thinks that in the 16th Century, the final -r in a verb such as *aimer* (to love), which today is pronounced "aimé," was lightly rolled and was pronounced "émèr," as in the word *ver*; the -r was, without doubt, even more rolled with a double -r, as in the word *terre* (earth).

- One wrote for example, la *nuict* (the night) for la *nuît* and *faict* (deed) for *fait*, even though the -c was not pronounced. Their etymological history is to be found in the Latin words *noctem* or *factum*. One wrote *sçavoir* (to know) for *savoir*, but here the -c was due to a false etymological reference to the Latin word *scire*; the actual verb *savoir* comes from *sapere*, which does not include the c.

- Prepositions, such as *sur* (on), *à* (to), *de* (of, from), or *par* (by, through), and a conjunction like *si* (if) or *si que* (if that)), were employed more frequently than in today's language.

- Certain words have disappeared from today's language, or their meanings have changed, and sometimes the gender (masculine/feminine) has changed. However, one must keep in mind that words do lose their usage, and therefore with the passing centuries their meaning has generally faded. This is so, for example, with the word *ennui* (boredom). In the 16th and also the 17th Centuries the word *ennui* meant that one had a great problem, a great sadness or sorrow. Today, when "one is bored," it is not very serious. The meaning is similar but much less intense.

Words in the phrase:

- The language of the 16th Century did without articles more readily than ours of today; or the repetition of personal pronouns (*je* (I), *il* (he), *ils* (they), *nous* (we), etc.) when there were several verbs one after another.

- Modern negation *ne...pas* (not) was often reduced to a *ne* (not), and more rarely to *pas* (not).

- The complements of verbs, with regards to direct objects, were placed more often before the verb than in today's language. For example, the complement of the direct object: *When this beautiful spring, I see* (Ronsard, *Opus 42, No. 6*). Or, the complement of a place: *From the sky over the meadows, April opens the fountains*, which can be seen in Belleau, *Opus 48, No. 12*. And the complement of time: *Who would have this vesper picked* (Ronsard, *Opus 37, No. 7*).

- It was the same for complement of names or adjectives: *For the Grand Turk I have no worry* (Ronsard, *Opus 37, No. 2*). Poetic language allows, even more readily, the upset of the word order.

- The agreement of participles in the present or past tenses is shown in Ronsard, *Opus 37, No. 7 - La rose qui ce matin avait déclose/Sa robe*: today this would be *avait déclos* with no -e. The rules governing the endings of participles were more vague in the 16th Century than in today's language.

- la langue du XVI^{ème} siècle fait un usage plus fréquent que la langue actuelle du subjonctif. Il servira par exemple à exprimer une nuance d'incertitude (doute, souhait, supposition) sans qu'il soit nécessaire, comme dans la langue actuelle, de le faire précéder de *que* : *je sache/que je sache, je veuille/que je veuille, etc.*

Éléments simplifiés de versification

La poésie française est fondée sur : le découpage des vers en un certain nombre de *syllabes* ; *la rime*, les vers doivent *rimer* ; ils sont souvent regroupés en *strophes*, ce qui détermine des *formes poétiques* dont celle du célèbre sonnet.

La syllabe détermine la mesure du vers :

On appelle communément *syllabe* tout groupe de lettres se prononçant d'une seule émission de voix. Elle s'organise en général autour d'une voyelle, le plus souvent accompagnée d'une ou plusieurs consonnes.

exemples :

ma/tin: 2 syllabes

dé/clo/se: 3 syllabes

po/è/te : 3 syllabes

En poésie, le décompte des syllabes d'un vers se fait à partir des seules syllabes dites *accentuées*.

Il arrive aussi qu'une syllabe, prononcée habituellement d'une seule émission de voix, soit allongée, coupée en deux, c'est le phénomène de *la diérèse* : *exemple* : *Ni /le /So/leil/, ni /la /Lun/e*, 7 syllabes *accentuées* : *Ni/le/jour/, ni/ la /nuit/brun/e*, 7 syllabes *accentuées*. *Ni /les/ As/tres/ ra/di/eux* : "ra/dieux" compte normalement pour deux syllabes : mais pour obtenir un nombre de syllabes égal à celui des autres vers, Ronsard (Opus 37, No. 2) a étiré la deuxième syllabe en la coupant en deux et le mot, dans le poème, compte pour trois syllabes : le poète a fait une *diérèse*.

C'est le nombre de syllabes accentuées, c'est-à-dire de syllabes qui comptent, qui détermine la nature du vers, on dit aussi son *mètre*, sa mesure. Les poètes de La Pléiade ont utilisé de nombreux *mètres* : ils ont écrit principalement en alexandrins (vers de 12 syllabes) mais aussi en octosyllabes (vers de 8 syllabes), en décasyllabes (vers de 10 syllabes) etc. Ils ont aussi écrit en utilisant parfois des *mètres* impairs, notamment de sept syllabes, ce qui ne se fera plus beaucoup dans la poésie française classique.

Le vers *alexandrin*, réputé noble, a ceci de particulier que du fait de sa longueur, on marque en général une petite pause après la sixième syllabe : on appelle cela *une césure à l'hémistiche*, *césure* signifiant *coupe*, ou *coupure*, *hémistiche* signifiant simplement la moitié du

- The language of the 16th Century made more frequent use of the subjunctive than in today's language. It would be used, for example, to express a nuance of uncertainty (doubt, wish, supposition) without it being necessary, as in today's language, to precede it with the word *que* (that). One could simply say *je sache* (*subjunctive*), but today *que je sache* (I might know/that I might know). Or again, *je veuille* (*also subjunctive*), but today *que je veuille* (I may want / that I may want, etc.).

Simplified elements of versification

French poetry was based on the following elements: the dividing of lines into a certain number of *syllables*; the rhyme, lines had to *rhyme*; the lines were often regrouped into *strophes*, which then determined the *poetic forms*, like that of the famous sonnet (which contained 14 lines: 4+4+3+3).

The syllable determines the measure of the line:

One usually calls a *syllable* a group of letters that is pronounced with a single vocal sound. In general this sound is given on a vowel, more often accompanied either side by one or two consonants.

Examples:

ma/tin: 2 syllables

dé/clo/se: 3 syllables

po/è/te : 3 syllables

In poetry, the counting of syllables in a line is done with the *accentuated* syllables only.

It also occurs that a syllable which is usually pronounced with a single vocal sound, is lengthened and split in two, so as to produce the phenomenon of the *dieresis*: *exemple*: *Ni/le /So/leil/, ni /la /Lun-e*, 7 accented syllables: *Ni/le jour/, ni/la nuit/brun/e*, 7 accented syllables. *Ni /les/ As/tres/ ra/di-eux*: this is normally "ra/dieux" where *-dieux* is one syllable but counts for two syllables in this case. Thus, to obtain a number of syllables equal to that of other lines (7 accented syllables), Ronsard, Opus 37, No. 2, has stretched the second syllable by cutting it in two, making three syllables: the poet has created a *dieresis*.

The number of syllables which are accentuated, meaning syllables that count, determine the nature of the line, are also termed as its *meter*, or its measure. The poets of *La Pléiade* used many *meters*: they wrote mostly in *alexandrines* (line of 12 syllables), but also *octosyllables* (line of 8 syllables), and in *decasyllables* (line of 10 syllables). Sometimes, the poets used *odd meters*, notably with seven syllables, which one would not make much use of in classic French poetry.

The *Alexandrine* line, regarded as a noble one, has the following particularity, due to the fact of its length, that one makes, in general, a small pause after the sixth syllable: one calls this a *caesura* (*a halt*) in the *hemistich* (half-line), meaning a *pause* half way through the line.

vers. Cela confère un rythme très particulier à ce mètre que les poètes, musiciens, chanteurs, et surtout hommes de théâtre ont largement exploité au cours des âges.

La rime :

La *rime* consiste en la répétition, à la fin d'au moins deux vers, de la même syllabe accentuée, prononcée de manière identique dans les deux vers : on parle alors de *rime suffisante*. Quand les vers *riment* non pas sur une seule syllabe, mais sur au moins deux syllabes, on dit que la rime est *riche*. L'idéal est que les vers riment à la fois pour *l'œil* et pour *l'oreille* (prononciation et orthographe identiques).

On désigne en général par *aa* le premier groupement de deux vers qui riment, par *bb* le deuxième, etc. Les vers qui riment ainsi peuvent se suivre, selon la formule *aa, bb*, etc. On parlera alors *rimes suivies* ou *rimes plates* :

exemple Ronsard, dans l'Opus 37, No. 1 :

Brune Vesper, lumière dorée,	a
O Vesper honneur de la soirée,	a
Vesper, dont la belle clarté luit	b
Autant sur les Astres de la nuit	b
Que reluit par dessus toy la Lune,	c
O claire image de la nuit brune,	c

On peut aussi faire alterner les rimes *a* et les rimes *b*, etc. selon la formule *abab*, etc. On parlera alors de *rimes croisées* :

exemple Ronsard, dans l'Opus 42, No. 2 :

Nicolas, faisons bonne chère	a
Tandis qu'en avons le loisir ;	b
Trompon le soin et la misère,	a
Ennemis de notre plaisir.	b

Dernière possibilité, très fréquemment employée : on peut disposer les rimes selon la formule *abba* et on parlera alors de *rimes embrassées* :

exemple Ronsard, dans l'Opus 41, No. 2 :

Prends cette rose aimable comme toi,	a
Qui sers de rose aux roses les plus belles,	b
Qui sers de fleur aux fleurs les plus nouvelles,	b
Dont la senteur me ravit tout de moi.	a

Ronsard, et à sa suite la poésie française en général, fait alterner les rimes dites *féminines* et les rimes dites *masculines*. Sont appelées rimes *féminines* toutes celles qui terminent le vers par un -e muet. Toutes les autres sont dites rimes *masculines*. Si la rime *aa* est *féminine*, la rime *bb* sera *masculine*, la rime *cc* sera *féminine*, etc. (voir exemple ci-dessus, « Brune Vesper » Opus 37, No. 1).

Les strophes et les formes poétiques :

Ces successions et combinaisons de *rimes* et parfois le jeu sur les *mètres* (choix d'un mètre unique ou de plusieurs mètres) déterminent des unités à l'intérieur du poème, que l'on appelle des *strophes*. L'utilisation ou non de strophes et la composition de ces strophes (un seul mètre ou plusieurs, distribution des rimes à l'intérieur des

This *halt* confers a very special rhythm to the meter that poets, musicians, singers, and, above all, actors, have largely exploited throughout the ages.

The rhyme:

The *rhyme* consists of the repetition, at the end of at least two lines, of the same accented syllable, pronounced in an identical manner in the two lines: it is called *sufficient rhyme*. When the lines do not rhyme on a single syllable, but on at least two syllables, one identifies the rhyme as *rich*. The *ideal* is that the lines rhyme for both the *eye* (*to be seen*) and the *ear* (*to be heard*), meaning identical pronunciation and spelling.

One indicates, in general, with *aa* the first group of two lines that rhyme, then with *bb* for the second two lines, etc. The lines which rhyme like this can follow one after another according to this formula of *aa, bb* etc. One calls them then, *rhyming couplets*:

An example: Ronsard, from Opus 37, No. 1:

Brune Vesper, lumière dorée,	a
O Vesper honneur de la soirée,	a
Vesper, dont la belle clarté luit	b
Autant sur les Astres de la nuit	b
Que reluit par dessus toy la Lune,	c
O claire image de la nuit brune,	c

One can also alternate the rhymes *a* and rhymes *b*, etc. according to the form *abab*, etc. One speaks, then, of *crossed rhymes*:

An example: Ronsard, from Opus 42, No. 2:

Nicolas, faisons bonne chère	a
Tandis qu'en avons le loisir ;	b
Trompon le soin et la misère,	a
Ennemis de notre plaisir.	b

The final possibility and very frequently used, is to arrange the rhymes according to the formula, *abba*. One then speaks of *embraced rhymes*:

An example: Ronsard, from Opus 41, No. 2:

Prends cette rose aimable comme toi,	a
Qui sers de rose aux roses les plus belles,	b
Qui sers de fleur aux fleurs les plus nouvelles,	b
Dont la senteur me ravit tout de moi.	a

Ronsard, and after him French poetry in general, alternated rhymes called *feminine* and *masculine*. All rhymes which end the lines with a silent -e, are called *feminine*. All the others are called *masculine* rhymes. If the rhyme *aa* is *feminine*, rhyme *bb* will be *masculine*, and rhyme *cc* will be *feminine*, etc. (See the example above: *Brune Vesper*, Opus 37, No. 1).

Strophes and poetic forms:

These series of and combinations of rhymes, and sometimes the juggling of meters (the choice of one or several meters), determine the unities within the poem, which one calls *strophes*. The use (or not) of strophes and their composition (with one meter or more, and the

strophes) détermine la *forme* du poème, on dit aussi son *genre* : *sonnet*, *ode*, *madrigal*, etc. Ronsard a essayé plus d'une centaine de combinaisons dans ses strophes, elles ne portent pas toutes de nom.

Le sonnet :

C'est une forme poétique ancienne, remontant au XII^{ème} siècle. Son nom vient de l'italien *sonetto*, issu du verbe italien *sonare*, lui-même venu du latin *sonare*, sonner, ce qui établit d'emblée un lien entre paroles et musique.

Pétrarque (1304 – 1374), poète et humaniste de la Renaissance italienne, lui donna ses lettres de noblesse dans son *Canzoniere*, un recueil de poésies amoureuses où il célèbre Laure de Noves, son grand amour littéraire. Il y met en œuvre ce qu'il appelle *il dolce stil novo* et fixe la forme du sonnet : deux strophes de quatre vers appelées *quatrains*, aux rimes embrassées (*abba*), suivies de six vers répartis en deux groupes de trois vers, les *tercets*.

En France, Clément Marot (1496 – 1544) écrit les premiers sonnets et complète, dans les tercets, la forme fixée par Pétrarque. Un sonnet *marotique* obéit à la distribution des rimes suivante : *abba abba ccd eed*, mais très vite, on admet aussi la formule *ccd ede* pour les tercets. Ronsard et les poètes de La Pléiade ont mis en pratique les deux formules canoniques.

Il est difficile de savoir combien de sonnets au total a écrit Ronsard, tellement il a remanié, complété ses œuvres tout au long de sa vie. Pour donner une idée, il a composé 183, mais certains décomptes arrivent à 209 et même à 227 sonnets dans le seul recueil des *Amours de Cassandre* ! C'est dire à quel point le sonnet a eu du succès, auprès des poètes de La Pléiade et aussi de leurs héritiers : Desportes a composé au moins 388 sonnets.

Ce recueil de mélodies de Gouvy par exemple, comporte 13 sonnets de Desportes, 23 sonnets de Ronsard et encore 7 sonnets d'autres auteurs de La Pléiade ou de leurs héritiers.

Il faut dire que la forme fixe du sonnet a beaucoup d'avantages : c'est un poème relativement court, utilisant en général un seul mètre (en France il est souvent écrit en alexandrins) ; cela facilite, déjà chez Pétrarque et en France dès le XVI^{ème} siècle, sa mise en musique, voire la réutilisation d'une même musique ou d'une même structure musicale pour plusieurs poèmes. Parfois même, on se borne à ne mettre en musique que les quatrains d'un sonnet. Forme fixe et courte, chantée et souvent dansée, n'excluant pas une certaine souplesse, le sonnet devient ainsi une forme poétique très populaire, propre notamment à beaucoup d'œuvres de commande ou à des jeux littéraires dans les salons aristocratiques - ce que certains lui reprocheront.

Malgré ses détracteurs, il restera très pratiqué par les auteurs de la première moitié du XVII^{ème} siècle, surtout par ceux qui appartiennent au courant poétique de

distribution of rhymes within strophes) determines the *form* or *genre* of the poem: *a sonnet*, *an ode* or *a madrigal* etc. Ronsard tried more than a hundred combinations in his strophes, but they did not all have a title.

The Sonnet:

It is a very old poetic form, going back to the 12th Century. Its name comes from the Italian *sonetto* which is derived from the Italian verb *sonare* (to sound); this word itself comes from the Latin word *sonus* (sound), which immediately established a link between words and music.

Petrarch (1304–1374), poet and humanist of the Italian Renaissance, gave to the sonnet his noblest writings in his *Canzoniere* (Song Book), a volume of Love poetry in which he praises Laure de Noves, his great literary love. He created a style which he called *il dolce stil nuovo* (the sweet new style) and thus fixed the sonnet form: this form was two strophes of four lines called *quatrains*, with embraced rhymes (*abba*), followed by six lines divided into two groups of three lines, called *tercets*.

In France, Clément Marot (1496–1544) wrote the first sonnets and established in the tercets, the form fixed by Petrarch. A *marotic* sonnet obeyed the distribution of rhymes in the following way: *abba abba ccd eed*, but very quickly, one accepted also the formula *ccd ede* for the tercets. Ronsard and the poets of *La Pléiade* put into practice these two canonic forms.

It is very difficult to know how many sonnets Ronsard wrote in total, for he revised and added to so many of his works during his lifetime. For example; he wrote 183 sonnets, but certain calculations come to 209, and even to 227 sonnets in just the one book of *Amours de Cassandre*! This shows how popular the sonnet form was amongst the poets of *La Pléiade* and their inheritors. Desportes composed at least 388 sonnets.

This collection of Gouvy's melodies includes 13 sonnets by Desportes (Volume Two), 23 by Ronsard and another 7 by other authors of *La Pléiade* (Volume One) or their heirs.

It must be said that the fixed sonnet form had many advantages: it was a relatively short poem, generally using a single meter (in France, it was often written in Alexandrines). It lent itself, with Petrarch's sonnets and in France right from the 16th Century, to being set to music. The same music, or musical structure, was used for several different poems. Sometimes though, one limited oneself to setting to music only the quatrains of a sonnet. Whether in a fixed and short form, or sung and often danced to with a certain suppleness, the sonnet became a very popular poetic form. It was appropriate (ideal) for many commissioned works, or for literary games in aristocratic salons, for which certain people approached it.

Despite its detractors, the sonnet would remain much used by authors of the first half of the 17th Century, especially by those who belonged to the then current poetic form of Preciosity (a fastidious refinement in art,

la Préciosité, comme Claude de Malleville et Marc-Antoine Girard de Saint-Amant. Il tombe un peu en déclin à la fin du XVII^{ème} siècle et dans l'oubli complet au XVIII^{ème} siècle.

Il faut attendre le XIX^{ème} siècle pour sa redécouverte en France par des poètes romantiques comme Alfred de Musset et Gérard de Nerval. Remis à l'honneur, il devient le genre favori de nombre de poètes de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, comme les poètes parnassiens Leconte de Lisle et José-Maria de Heredia, et aussi Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, etc. Ces poètes, comme ceux qui écrivent encore des sonnets au XX^{ème} siècle, prennent de plus en plus de libertés avec la forme canonique : ils n'en respectent pas moins la structure fondamentale de deux quatrains suivis de deux tercets. Et comme celles leurs prédécesseurs du XVI^{ème} siècle, leurs œuvres seront souvent mises en musique par Fauré, Debussy, Duparc, Chausson, Ravel, Reynaldo Hahn, Dutilleux etc.

L'ode :

Ce sont les *Odes*, publiées dès 1550, donc avant les *Amours*, qui ont rendu Ronsard immédiatement célèbre. L'*ode* est un poème de célébration, à la forme assez libre comprenant en général des strophes, de longueur et de structure variables, mais identiques à l'intérieur d'un même poème, et souvent très sophistiquées. Ce qui caractérise l'ode, ce n'est pas sa forme, c'est plutôt le sujet choisi et l'émotion, le sentiment, souvent enthousiaste, toujours lyrique, parfois épique, qui s'y exprime.

Dans la poésie grecque dont Ronsard et les poètes de La Pléiade se sont nourris et inspirés, Pindare (518 av JC – 538 av JC) est le maître de l'ode héroïque, célébrant vigoureusement les dieux et les héros mythologiques. Mais les poètes de La Pléiade se sont aussi inspirés des *Odes* du poète grec Anacréon (550 av JC – 464 av JC), le *doux* Anacréon, poète de l'amour et des fleurs, ou d'Horace, poète latin (65 av JC – 8 av JC) dont les *Odes* ont abordé les sujets les plus divers, allant de considérations politiques au lyrisme le plus intime.

L'ode la plus célèbre de Ronsard, dédiée à Cassandre, *Mignonne allons voir si la rose* est inspirée d'œuvres diverses du poète latin Ausone (308 – 394 après JC), poète de la nature.

Tombée dans l'oubli aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, l'ode sera remise à l'honneur par certains poètes romantiques, dont Victor Hugo.

Dans ce recueil, Gouvy met en musique une douzaine d'Odes, principalement de Ronsard.

Autres formes poétiques antiques, reprises dans les poèmes de La Pléiade mis en musique par Gouvy : essentiellement une question de vocabulaire et de nuances !

music or language) such as Claude de Malleville and Marc-Antoine Girard de Saint-Amant. It fell somewhat into decline at the end of the 17th Century, and was totally forgotten by the 18th Century.

One would have to wait until the 19th Century for the rediscovery of the sonnet in France by such Romantic poets as Alfred de Musset and Gérard de Nerval. With its honour restored, the sonnet also became the favorite genre of a number of poets of the second half of the 19th Century, such as the Parnassian poets Leconte de Lisle and José-Maria de Heredia. It was also popular with Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, and Mallarmé. These poets, like those that still wrote sonnets in the 20th Century, took more and more liberties with the canonic form. They did not respect the fundamental structure of the sonnet of two quatrains followed by two tercets. And, like those of their predecessors in the 16th Century, their works would often be set to music by Fauré, Debussy, Duparc, Chausson, Ravel, Hahn, Dutilleux and others.

Ode:

It was the *Odes*, published previously in 1550, and therefore before *Amours*, which immediately made Ronsard known. The *ode* is a poem of celebration, in a fairly free form. It is generally comprised of strophes of varying lengths and structure, but which are identical within the same poem and often very sophisticated. What characterizes the ode is not its form; it is, rather, the subject that is chosen and the emotion, the feeling, often enthusiastic, always lyrical, sometimes epic, which expresses it.

In the Greek poetry, which Ronsard and the poets of *La Pléiade* were enriched and inspired by, Pindar (522 BC–443 BC) who was the master of the heroic ode, vigorously extolling the gods and mythological heroes. But the poets of *La Pléiade* were also inspired by the *Odes* of the Greek poet Anacreon (550 BC–464 BC), the *gentle* Anacreon, the poet of love and flowers; they were equally inspired by Horace, Latin poet (65 BC–8 BC) whose *Odes* addressed the most diverse topics, ranging from political considerations to the most intimate lyricism.

The most famous ode of Ronsard, dedicated to Cassandre, *Mignonne allons voir si la rose* (*Sweet one, let us go to see if the rose*), was inspired by various works of the Latin poet Ausonius (308–394 AD), who was considered the poet of Nature.

Having fallen into oblivion by the 17th and 18th Century, the ode would regain its honor due to certain Romantic poets, one of which was Victor Hugo.

In this collection of melodies, Gouvy set a dozen of the Odes to music, most of which are by Ronsard (Volume One).

Other ancient poetic forms were chosen from the poems of *La Pléiade* and set to music by Gouvy. These forms concern, essentially, questions of vocabulary and nuance.

En effet, l'églogue ou l'élégie se caractérisent davantage par un ton que par une forme ; dans la poésie du XVI^{ème} siècle, la tonalité bucolique de l'*églogue* ou la tonalité de tristesse de l'*élégie* se combinent souvent avec d'autres formes fixes, telles que le sonnet ou l'ode, voire la Chanson.

L'églogue est, au départ, un poème souvent court, mais pas toujours, à la forme indifférente, et qui se caractérise par son contenu toujours en rapport avec la nature ; le genre est pratiqué par les poètes grecs depuis au moins le III^{ème} siècle av JC. Le poète latin Virgile (70 av JC – 19 av JC), a écrit une œuvre de commande à grand succès, destinée à ramener les soldats romains démobilisés à la terre en vantant les mérites de la vie à la campagne : les *Bucoliques*. En hommage à Virgile, *églogue* et *bucolique* sont devenus des termes à peu près synonymes.

Au XVI^{ème} et jusqu'au début du XVIII^{ème} siècles, dans la mesure où les personnages de ces *églogues* ou *bucoliques* sont souvent des bergers, c'est-à-dire des pasteurs ou pâtres, on parle aussi de *poésie pastorale*, ou simplement de *pastorale*, parfois de *bergerie*. Quand les bergers ou bergères chantent leurs amours dans un cadre enchanteur, on parlera de *poésie idyllique* ou simplement d'*idylle*. Mais c'est là une question de contenu, de ton ; il n'y a pas de forme fixe aussi précisément codifiée que celle du sonnet qui correspond à l'églogue dans la poésie du XVI^{ème} siècle.

Le poème de Rémy Belleau, mis en musique par Gouvy dans l'Opus 45, No. 12 s'intitule « Bergerie : » il est un exemple de ce que peut être une églogue à l'état le plus « pur ! »

L'élégie est un poème de deuil, au ton plein de tristesse et de mélancolie : le poète pleure la perte de l'être aimé, ou seulement de son amour. L'*élégie* obéissait à des règles formelles contraignantes dans l'Antiquité grecque, elle s'assouplit à l'époque romaine et ne correspond plus à une forme fixe à la Renaissance. Il s'agit plutôt là encore d'une tonalité, le *ton élégiaque*, qui imprègne une œuvre. L'*élégie*, l'*attitude élégiaque*, seront particulièrement appréciées par les poètes européens des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, romantiques et romantiques tardifs, ainsi que par nombre de musiciens (Fauré, Poulenc, Saint-Saëns, etc.)

Le sonnet de Ronsard *Sur la mort de Marie*, dans l'Opus 41 No.8 de Gouvy, donne une bonne idée de l'utilisation de la tonalité élégiaque à l'intérieur de la forme fixe du sonnet.

Formes poétiques héritées du Moyen-âge, reprises par les poètes de La Pléiade mis en musique par Gouvy : encore un peu de vocabulaire ! Même si, à leurs débuts, les poètes de La Pléiade ont condamné ces formes issues du Moyen-Âge, ils ne les ont pas totalement oubliées.

La Chanson est un genre très ancien et très souple tant par sa forme que par son contenu. Les *Chansons de geste* sont des récits en général épiques célébrant entre

Indeed, the *eclogue* or *elegy* are characterized more by their tone than by their form. In the poetry of the 16th Century, the bucolic tone of the *eclogue*, or the sad mood of the *elegy*, are often combined with other fixed forms such as the sonnet or the ode or even the Chanson.

The eclogue was often, at first, a short poem of an indifferent form, and was characterized by its content which always had a rapport with nature. The genre was practiced by the Greek poets from at least the 3rd Century BC. The Latin poet Virgile (70 BC–19 BC), wrote a very successful, commissioned work called the *Bucolics*. It was intended to bring back demobilized Roman soldiers to the land by extolling the virtues of life in the countryside. In homage to Virgile, the terms *eclogue* and *bucolic* have become somewhat synonymous with him.

In the 16th Century until the beginning of the 18th Century, where the characters in these *eclogues* or *bucolics* were often shepherds, one spoke of *pastoral poetry*, or simply a *pastoral* and sometimes a *bergerie* (also a pastoral poem). When the shepherds and shepherdesses sang of their loves in an enchanting setting, one spoke of *idyllic poetry* or of an *idyll*. But the poetry of the eclogue concerned the content and tone; there was no fixed form, as precisely codified as that of the sonnet, which corresponded to the eclogue in the poetry of the 16th Century.

Rémy Belleau's poem, set to music by Gouvy in Opus 45, No. 12, titled "Bergerie," is an example of what an *eclogue* can be in its most "pure" state.

The elegy is a poem of mourning; its mood is full of sadness and melancholy. The poet mourns the loss of a loved one, or just of his love. The *elegy* obeyed the restrictive, formal rules found in Greek Antiquity. It became more supple in the Roman era and no longer corresponded to a fixed form in the Renaissance. There again, it was rather a question of mood, the *elegiac tone*, which imbued the work. The *elegy*, the *elegiac attitude*, would be particularly appreciated by European poets of the 19th and 20th Centuries, both Romantic and late Romantic, and also by many composers such as Fauré, Poulenc, Saint-Saëns, etc.

Ronsard's sonnet *Sur la mort de Marie (On the death of Marie)*, in Opus 41, No. 8, of Gouvy, gives a good idea of the use of the elegiac mood within the fixed form of the sonnet.

Poetic forms inherited from the Middle Ages, taken up by the poets of *La Pléiade* and set to music by Gouvy. Even if, at their beginnings, the poets of *La Pléiade* condemned these forms coming from the Middle Ages, they did not forget them totally.

The Chanson (Song) is also a very old and very flexible genre, as much in its form as in its content. *Les Chansons de geste (Heroic songs)* were generally epic

autres Charlemagne et ses barons, par exemple Roland - *Orlando* en italien ; elles ont été chantées dans les cours princières par les troubadours (langue d'oc, du sud) et les trouvères (langue d'oïl, du nord), du XI^{ème} au XV^{ème} siècles. Parallèlement, il a toujours existé une chanson populaire, plus simple, parfois grivoise, parfois satirique et politiquement engagée, parfois comme dans sa variante la *complainte* (Desportes, *Opus 45, No. 12*), plus douloureuse. Malgré la condamnation de la *chanson* par du Bellay dans *Défense et Illustration de la langue française*, Ronsard a écrit plusieurs poèmes intitulés *Chansons* dont ceux que Gouvy reprend dans l'Opus 42, No. 6 et l'Opus 47, No. 3.

Les poètes de La Pléiade, dont du Bellay lui-même, ont apprécié cette forme relativement fixe de la chanson populaire qu'est la *villanelle* : il s'agit d'un poème strophique, au nombre de strophes variable, le dernier vers de chaque strophe constituant comme un refrain. Gouvy a mis en musique (Opus 45, No. 11) une villanelle de Desportes, *Rosette*.

Le madrigal apparaît au XIV^{ème} siècle en Italie ; c'est alors un poème à forme fixe, destiné à être chanté et Pétrarque a écrit beaucoup de *madrigaux* (en italien *madrigali*). Au XVI^{ème} puis au XVII^{ème} siècles, le madrigal musical et le madrigal poétique se dissocient totalement : en Italie, le *madrigal* devient progressivement le lieu de toutes les audaces musicales. En Angleterre, les *madrigalistes* élisabéthains (en particulier Thomas Morley, 1557 – 1602) se montrent aussi très inventifs et expriment dans leurs madrigaux une sensibilité raffinée, au caractère souvent élégiaque.

En poésie française, le *madrigal* devient au XVI^{ème} siècle un genre plus léger ; souvent très court et de forme très libre, il se prête de plus en plus et jusqu'au XVIII^{ème} siècle, à des poésies satiriques et à des jeux littéraires, parfois assez cruels, dans les salons aristocratiques. Il est alors très proche de ce qu'on appellera une *épigramme*, court poème railleur et le plus souvent médisant. Gouvy reprend, dans l'Opus 47, No. 5, un *Madrigal* amoureux et nostalgique de Ronsard « Adieu. »

Le rondeau est une forme très ancienne, originellement liée à la musique et à la danse (la ronde). Sa forme a changé au cours des siècles, mais le rondeau reste essentiellement composé de trois strophes n'utilisant que deux rimes et d'un refrain dont le dernier vers reprend le premier vers de la première strophe. Le *rondeau* sera redécouvert et apprécié par les poètes du XIX^{ème} siècle. Gouvy, dans l'Opus 48, No. 11, a mis en musique un *rondeau* de Claude de Malleville.

—Catherine Bessone

narratives which celebrated, among others, Charlemagne and his barons; for example, the baron Roland (Orlando in Italian). These *Chansons* would have been sung from the 11th to the 15th Centuries in the princely courts by *troubadours*, who were minstrels from Langue d'oc region in southern France, and the *trouvères*, who were minstrels from Langue d'oïl region in northern France. Popular song had always existed and was more simple, sometimes bawdy, sometimes satirical and politically engaged. Sometimes it was more painful, as in its variant the *complainte* (Desportes, *Opus 45, No. 12*). Despite the condemnation of the *chanson* by du Bellay in *Défense et Illustration de la langue française*, Ronsard wrote several poems titled *Chansons* of which Gouvy set some in Opus 42, No. 6, and Opus 47, No. 3.

The poets of *La Pléiade*, including du Bellay himself, appreciated the relatively fixed form of the popular chanson that is called the *villanelle*. It was a strophic poem with a varying number of strophes; the last line of each strophe constituted a refrain (chorus). Gouvy set to music a villanelle by Desportes, *Rosette* (Opus 45, No. 11).

The Madrigal appeared in the 14th Century in Italy. It was a poem with a fixed form intended to be sung, and Petrarch wrote many *madrigals* (*madrigali* in Italian). In the 16th and 17th Centuries, the musical madrigal and poetic madrigal became totally separated: the Italian *madrigal* gradually became the means for all musical boldness. In England, the Elizabethan *madrigalists* (in particular Thomas Morley, 1557–1602) also showed themselves to be very inventive, and expressed in their madrigals a refined sensibility, often with an elegiac character.

In French poetry of the 16th Century, the madrigal became a lighter kind of poetry, often very short and in a very free form. It was used more and more; and until the 18th Century, it was used for satirical poetry and for literary games, at times rather cruel, which were played out in aristocratic salons. It was very close to what one would call an *epigram*, which was a short, mocking poem, more than often slanderous. In Opus 47, No. 5, Gouvy set an amorous and nostalgic *madrigal* of Ronsard, “Adieu (Farewell).”

The Rondeau was another very old form of poetry which was originally linked to music and dance (the ronde dance). Its shape changed over the centuries, but the rondeau remained, essentially, composed of three strophes using only two rhymes and a refrain, whose last line was a repeat of the first line of the first strophe. The *rondeau* would be rediscovered and appreciated by the poets of the 19th Century. Gouvy, in Opus 48, No. 11, has set to a music a *rondeau* by Claude Malleville.