

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
18 Sonnets et Chansons de Desportes pour ténor ou soprano et piano, Op. 45	
No. 1, Ô songe heureux et doux	1
No. 2, Je te l'avais bien dit	7
No. 3, Vous ne voulez pas	11
No. 4, Prière au sommeil	17
No. 5, Si vous m'aimez	22
No. 6, Heureux anneau	28
No. 7, À Diane	32
No. 8, Mon bel et doux tourment	37
No. 9, Si la pitié trouve en vous	42
No. 10, Le calme de mes jours	46
No. 11, Rosette	53
No. 12, Cherchez, mes tristes yeux	61
No. 13, Des beaux yeux de ma Diane	68
No. 14, Lettres, le seul repos	73
No. 15, À qui m'avez vous donné?	80
No. 16, Je sens fleurir les plaisirs	83
No. 17, On verra défaillir tous les astres aux cieus	91
No. 18, La vie est une fleur	97
Six poésies allemandes de Moritz Hartmann pour baryton et piano, Op. 21 (Poésies françaises d'Adolphe Larmande)	
No. 1, À L'absente	103
No. 2, Consolation	109
No. 3, Le Matin au bord de la mer	113
No. 4, Dans les bois	118
No. 5, Feuilles qui chuchotez	123
No. 6, Amour brisé	132
Douze poésies allemandes de Moritz Hartmann pour ténor et piano, Op. 26 (Poésies françaises d'Adolphe Larmande)	
No. 1, Tu demandes pourquoi	137
No. 2, Barque légère, mon cœur	143
No. 3, Adieu	150
No. 4, Mon âme est près de toi	157
No. 5, La chanson du printemps	163
No. 6, Le Château dans la forêt	168
No. 7, Dans un songe enchanté	173
No. 8, Illusions perdues	180
No. 9, Beaux yeux aimés	188
No. 10, À la gloire, au bonheur!	196
No. 11, Comme la fleur discrète	204
No. 12, La nuit après l'orage	208
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 16 th Century which was used by various authors and set to music by Théodore Gouvy.)	

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 who were 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 special fondness 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 41 poems to music by Ronsard, 18 poems by Philippe Desportes (1546–1606), and 11 poems by the other poets of *La Pléiade*. Gouvy's only choice of poems from his contemporaries, were the works of Moritz Hartmann (1821–1872), a good friend of Gouvy's. Eighteen poems of Hartmann were translated from German by French poet, Adolph Larmande, of whom very little is known. The 18 songs of Hartmann were first published only in French by the French publisher Maison Simon Richault. For the reader's interest, I have included the original German poems in this volume.

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 Desportes songs published by 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 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.

—Dr. MeeAe Cecilia Nam

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 pour être une langue poétique noble et qu'il vaut mieux en rester au latin considéré comme plus souple et plus riche.

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, he was 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-Cotterêts, 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 noble, poetic language and who thought it better to remain with Latin, which was considered to be more supple and

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.

Éléments biographiques

Philippe Desportes (1546 – 1606), parfois orthographié *des Portes*

Né dans une riche famille bourgeoise de Chartres, Desportes bénéficie d'une bonne éducation humaniste ; il s'engage très tôt dans une carrière ecclésiastique, par ambition personnelle et par désir d'assurer sa fortune. Ce sont là les deux composantes essentielles de la personnalité de Desportes : devenu abbé de Tiron, près de Chartres, il souhaitera toute sa vie être nommé évêque - sans y parvenir ; cela ne l'empêchera d'ailleurs pas d'être « *fort enclin à la luxure* » (Tallemant des Réaux, *Historiettes*, 1657), c'est-à-dire de se livrer à la débauche.

richer. 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 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, were 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.

Biographies

Philippe Desportes (1546–1606), sometimes spelled *des Portes*

Born into a wealthy bourgeois family from Chartres, Desportes benefited from a good humanistic education. He pursued an ecclesiastical career very early on so as to secure his fortune through personal ambition and through desire. These are the two essential components of Desportes' personality. In becoming the Abbot of Tiron, near Chartres, he hoped throughout his life to be appointed a bishop, without ever achieving this. This religious life would not prevent him, however, from being “*strongly inclined towards lust (lechery)*” (Tallemant des Réaux, *Historiettes*, 1657), meaning to indulge himself in debauchery.

Toute sa vie, il a eu soin de se mettre sous la protection de personnages influents ou utiles : très jeune, il devient secrétaire de l'évêque du Puy qui l'emmène à Rome ; Desportes y apprend la vie de courtisan et il découvre Pétrarque.

Rentré en France en 1567, il s'attache d'abord au roi Charles IX, puis à son frère le duc d'Anjou qui devient roi de Pologne en 1573. Desportes suit son protecteur en Pologne ; à la mort de Charles IX en 1574, le roi de Pologne abandonne son trône pour devenir roi de France sous le nom d'Henri III et Desportes rentre en France avec lui. Il est alors secrétaire de la Chambre du Roy et Conseiller d'État, ce qui fait de lui un personnage important à la cour. Les années 1570–72 à 1580–83 furent pour Desportes celles de la plus grande gloire.

Le succès des auteurs de La Pléiade s'essouffle un peu : on trouve leur poésie trop savante, trop érudite sur le fond et trop compliquée dans sa forme. Bien sûr, Desportes commence sa carrière littéraire à l'ombre de Ronsard, de vingt ans son aîné, avec la publication en 1569 de *Chansons de Pierre de Ronsard, Philippe Desportes et autres*, et il est salué comme un grand poète par Jean-Antoine de Baïf. Il participe encore en 1572 avec Ronsard, Dorat, Amadis Jamyn etc. à un recueil collectif, *Imitation de quelques chants de l'Arioste*, pour lequel il écrit un *Orlando furioso*.

Mais il comprend très vite que le public et particulièrement la cour, attendent une poésie plus simple dans sa grammaire, son vocabulaire et son arrière-plan culturel. On préfère une versification moins inventive, mais plus régulière, donc plus facile à suivre, à mettre en musique et à chanter.

Il commence dès 1573 avec *Les Amours d'Hippolyte*, puis en 1574 *Les Amours de Diane* et poursuit jusqu'en 1583, une carrière de poète de cour, « poète de circonstance. »

Il écrit aussi pour des fêtes de cour, du badinage mondain. Toute sa vie, il remaniera son œuvre, intitulée *Premières Poésies*, parfois *Poésies*, au point d'en donner trente-trois rééditions en y insérant aussi des *Mélanges* et des *Bergeries* ou, en 1583, *Les Amours de Cléonice* et des *Élégies*.

Desportes écrit à la demande, celles du roi ou ses partisans, comme le duc de Joyeuse, par exemple ; il est toujours prêt, selon Philippe Desait, à mettre en vers quelque œuvre de commande. Aussi sommes-nous bien incapables de savoir qui se cache derrière les noms d'Hippolyte, Diane ou Cléonice : ce ne sont dans la poésie de Desportes que des figures littéraires. En son temps, cette poésie, facile et délicate, élégante, au vocabulaire restreint et répétitif, mais empreinte de douceur, d'une tendresse amoureuse un peu abstraite, lui a valu de prendre, à la suite de Ronsard, le titre de Prince des Poètes.

Throughout his life, he took care to place himself under the protection of influential and useful people: while very young, for example, he became secretary to the Bishop of Le Puy who took him to Rome. It was there that Desportes learned about courtly life and discovered Petrarch.

Returning to France in 1567, he served the king, Charles IX, then his brother, the Duke of Anjou, who became king of Poland in 1573. Desportes followed his patron (Duke of Anjou) to Poland. At the death of Charles IX in 1574, his brother, the king of Poland (the Duke of Anjou), abandoned his Polish throne in order to become king of France under the name of Henry III, and Desportes returned to France with him. He then became secretary to the King's Chamber and State Counselor, which made him an important figure at the court. The years 1570–1572 and 1580–1583 were those of Desportes' greatest glory.

The success of the authors of *La Pléiade* began to wane a little: one found their poetry too scholarly, too erudite in its depth, and too complicated in its form. Of course, Desportes began his literary career in the shadow of Ronsard, twenty years his elder, but with the publication, in 1569, of *Chansons de Pierre de Ronsard, Philippe Desportes et autres*, he was hailed as a great poet by Jean-Antoine de Baïf. He participated again in 1572 with Ronsard, Dorat, Amadis Jamyn, and others, in a collective work, *Imitation de quelques chants de l'Arioste*, for which he wrote an *Orlando furioso* (a subject frequently used by other authors).

Desportes quickly understood that the public, and in particular those nobles at the court, hoped for a poetry which was more simple in its grammar, vocabulary, and cultural background. One preferred a less inventive versification that was more regular, therefore easier to follow, and could be set to music and sung.

Therefore, he began from 1573 with *Les Amours d'Hippolyte*, then in 1574 with *Les Amours de Diane*, and pursued a career as a court poet, and would write “for special occasions,” until 1583.

He also wrote amusing pieces for courtly festivities. Throughout his life, he would modify one particular work of his titled, *Premières Poésies*, which he sometimes called *Poésies*, to the point of producing some thirty-three re-editions of it. He also included in this work *Mélanges* (*Miscellanies*) and the *Bergeries* (*Pastorals*), and in 1583, *Les Amours de Cléonice* and the *Élégie*.

Desportes wrote poems on request from the king or his followers, such as the Duke of Joyeuse, for example and was always ready, according to Philippe Desait, to write poetry that was requested. But we are, however, quite incapable of knowing who he is referring to, in his other poetry, with the names of Hippolyte, Diane or Cléonice: it seems that they might only be literary figures in the poetry of Desportes. In his lifetime, his poetry was considered easy, delicate and elegant. It had a restrained and repetitive vocabulary but was imbued with softness and loving

Vers la fin du règne d'Henri III et sous le règne d'Henri IV, à la suite de mauvais calculs politiques dans le choix de ses protecteurs, il tombe dans une semi-disgrâce ; il prend un retraite luxueuse dans ses propriétés ou à l'abbaye de Bonport dont le revenu lui a été accordé. Se souvenant que depuis 1583, il est chanoine, il publie des *Prières et méditations chrestiennes* et traduit des *Psaumes*, qui n'ont pas rencontré un grand succès.

Dès avant sa mort, il est concurrencé pour le rôle de poète favori, sous Henri III puis sous Henri IV, par François de Malherbe (1555 – 1628). Henri IV élève Malherbe au rang de poète officiel en 1605 et il gardera ce statut jusqu'à sa mort, sous Louis XIII. Malherbe critiquera féroce­ment le style et la poésie de Desportes, qui plonge assez rapidement dans l'oubli. Il est pris entre le flamboiement du renouveau de La Pléiade et la rigueur de la poésie classique en train de s'élaborer ; et il ne bénéficiera pas, au XIX^{ème} siècle d'une redécouverte aussi largement partagée que celle de Ronsard.

Moritz Hartmann (1821 – 1872) / Adolphe Larmande

Dans les opus 12 et 21 Théodore Gouvy a mis en musique des poésies allemandes de Moritz Hartmann avec lequel il s'était lié d'amitié, traduites très librement en français dans les années 1860 par Adolphe Larmande.

Moritz Hartmann (1821 – 1872) est un poète, écrivain engagé et journaliste autrichien, contemporain de Gouvy. Il fut poursuivi et même emprisonné pour ses idées politiques libérales ; après la révolution de 1848, sorti de prison, il a vécu quelque temps en France, à Montpellier (1849) puis il fit de nombreux séjours à Paris (1850 – 1860) avant de s'établir d'abord à Stuttgart puis à Vienne où il exerça en tant que journaliste. Plus connu pour son engagement et ses idées que pour la qualité de sa poésie, il n'en demeure pas moins un poète estimable, très imprégné de romantisme.

D'Adolphe Larmande, on ne sait à peu près rien, pas même les dates de sa naissance et de sa mort. Il a pourtant, avec Jacques Rollin dont on ne sait pas grand chose non plus, travaillé à l'établissement d'adaptations françaises de diverses poésies allemandes pour des oeuvres de Beethoven, Schumann ou Mendelssohn. Vers 1860, ils élaborent une transposition en français, parfois assez éloignée de l'original, des poèmes allemands de Moritz Hartmann que Théodore Gouvy met en musique.

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,

tenderness which was somewhat abstract. It resulted in him assuming, after Ronsard, the title of Prince of Poets.

Towards the end of the reign of Henry III, and under the reign of Henry IV, as a result of bad political calculations in the choice of his patrons, he fell into semi-disgrace. He retired in luxury to his properties, for instance the Abbey of Bonport whose income had been granted to him. Bearing in mind that since 1583 he had been a Canon in the church, he published *Prières et méditations chrestiennes* and translated the *Psaumes*; these works did not meet with great success.

Even before his death, he faced competition for the role of favorite poet under Henry III, and then Henri IV, from the poet François de Malherbe (1555–1628). Henry IV had elevated Malherbe to the rank of Poet Laureate in 1605, and he would keep this status until his death under Louis XIII. Malherbe would ferociously criticize the style and poetry of Desportes, who sank rather quickly into oblivion. Desportes was caught between the flamboyant revival of the *La Pléiade* and the rigor of classical poetry, which was in the process of developing. He would not benefit in the 19th Century from a rediscovery as great as that of Ronsard.

Moritz Hartmann (1821–1872) / Adolphe Larmande

In the Opus 21 and 26 songs, Théodore Gouvy set to music German poems by Moritz Hartmann with whom he held a friendship. The poems were translated, rather liberally, into French in the 1860s by Adolphe Larmande.

Moritz Hartmann (1821–1872) was an Austrian poet, a dedicated author and journalist, and a contemporary of Gouvy. He was prosecuted and even imprisoned for a short time, for his liberal political ideas in 1848. After the 1848 revolution, and released from prison, he lived for some time in Montpellier (1849), France, then, on and off, in Paris (1850–1860) before settling in Stuttgart, and then in Vienna where he worked as a journalist. Better known for his political commitment and ideas than for the quality of his poems, he remains, none the less, a respected poet, much immersed in Romanticism.

Very little is known about Adolphe Larmande, not even the dates of his birth and death. However, he did work with the author Jacques Rollin, of whom we also know very little, in producing French adaptations of diverse German poetry which were set to music by Beethoven, Schumann, and Mendelssohn. Towards 1860, Larmande and Rollin drafted a translation in French, rather far from the original, of German poems by Moritz Hartmann, which Théodore Gouvy set to music.

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

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 XII^{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 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 « pétrarquiser » 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

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 servant* 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 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 and 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 poetry of great technical virtuosity."

In the 16th Century, the Love poetry of the authors of *La Pléiade* and their successors, took up again, essentially, 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

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 XVIème 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 XVIème siècle a aussi retenu la notion d'*amour littéraire*. Les femmes célébrées par Ronsard sont réelles, on les connaît 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

was in the background of the poetry: that is that 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. In both cases though, 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 them. We know, for example, that he only knew Cassandre 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 who 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*.

- | | |
|---|--|
| <p>1 Ô songe, songe, heureux et doux,
Où fuis-tu si soudain, si soudain,
Laisant à ton départ mon âme désolée ?
Ô douce vision, las ! tu t'es envolée,
5 Plongeant la tristesse et l'angoisse dans mon sein,
L'angoisse dans mon sein :
Et toi, sommeil – sommeil trompeur,
Que tu m'es inhumain, inhumain !
Que n'as-tu plus longtemps ma paupière voilée ?
10 Que n'avez-vous encore, ô phalange étoilée,
Averti le soleil de tarder en chemin,
De tarder en chemin ?
Ô Dieux ! permettez-moi que toujours je sommeille
Si je puis recevoir une autre nuit pareille
15 Sans qu'un triste réveil ne rouvre encore,
Ne rouvre encore mes yeux.
Hélas il est donc vrai : ce qui trop nous contente
Est suivi pas à pas, d'un regret douloureux.
N'est-il donc chose aucune, en ce monde, constante ?
20 N'est-il chose constante ?</p> | <p><i>Oh dream, dream, happy and sweet,
To where do you flee so suddenly, so suddenly,
Leaving at your departure my desolated soul?
Oh sweet vision, alas! you have flown away,
Plunging sadness and anguish into my breast,
Anguish into my breast:
And you, Sleep—deceptive Sleep,
How inhuman you are to me, inhuman!
Why have you not for longer veiled my eyelids?
Why have you (the stars) not yet, oh starry phalanx,
Forewarned the sun to slow its course,
To slow its course?
Oh Gods! let it be that I might always sleep,
If I can then receive another such night,
Without a sad awakening reopening again,
Not reopening again my eyes.
Alas, it is then true: that which makes us too content,
Is followed step by step by a painful regret.
Is there then not anything, in this world, that is constant?
Not one thing constant?</i></p> |
|---|--|

Le début du poème s'enracine dans la vie quotidienne : comment prolonger un rêve heureux ? Le poète s'adresse au rêve lui-même, puis au sommeil (figures rhétoriques de l'allégorie), puis il élargit sa requête aux astres et aux Dieux. La fin du poème s'élargit encore en une méditation plus générale, un peu amère et désabusée, sur le thème déjà abondamment traité dans l'Antiquité de l'inconstance du monde, et le fait que tout moment heureux est suivi, immédiatement, dans la même foulée (*pas à pas*) d'un moment douloureux ou d'un regret. La méditation sur des thèmes antiques à partir d'un contexte de vie quotidienne, est un des traits caractéristiques de la poésie du XVI^{ème} siècle.

The beginning of the poem concerns itself with every day life: how to prolong a happy dream? The poet speaks to and questions the Dream itself, then Sleep (rhetorical figures of the allegory), then he widens his questioning to the Stars and the Gods. The end of the poem develops further into a more general meditation, a little bitter and disillusioned, on the theme, already abundantly treated in Antiquity, of the fickleness of the world, and the fact that all joyful moments are followed immediately, in the same path (step by step) by a sorrowful moment or regret. Meditation on ancient themes in the context of daily life, is one of the characteristic traits of 16th Century poetry.

Notes :

- 1** : le poète oppose *heureux et doux* puis **(3–4)** *douce vision*, à *l'âme désolée*, **(5)** à *la tristesse et l'angoisse* qui accompagnent un **(15)** *triste réveil* et le retour au réel
2 : avec *fuis* puis **(4)** *vision* et *envolée* le poète marque la nature inconstante et inconsistante du rêve : ce qui **(17)** *nous contente* est donc posé comme insaisissable
2 : *si soudain*, répété, puis au **(18)** *suivi pas à pas*, disent la rapidité et la brutalité du changement de l'état heureux à l'état malheureux
10 : *phalange* : sorte de bataillon dans les armées antiques
14 : une autre *nuit pareille* : thème baroque d'une réalité de la nuit, du sommeil et du rêve, plus satisfaisante, ainsi donc peut-être plus vraie, que celle du jour

Sonnet original de Desportes

Ô Songe heureux et doux ! où fuis-tu si soudain,
Laisant à ton départ mon âme désolée ?
Ô douce vision, las ! où es-tu volée,
Me rendant de tristesse et d'angoisse si plein ?
Hélas ! Somme trompeur, que tu m'es inhumain !
Que n'as-tu plus longtemps, ma paupière sillée ?
Que n'avez-vous encore, ô vous, troupe étoilée,
Empêché le soleil de commencer son train ?
Ô Dieu ! permettez-moi que toujours je sommeille,
Si je puis recevoir une autre nuit pareille,
Sans qu'un triste réveil me débande les yeux.
Le proverbe dit vrai : Ce qui plus nous contente
Est suivi pas à pas d'un regret ennuyeux :
Et n'y a chose aucune en ce monde constante.

- 1**: The poet contrasts *happy and sweet*, then contrasts **(3–4)** *sweet vision* with *my desolated soul* **(5)** with *sadness and anguish* which accompany **(15)** a *sad awakening* and the return to reality.
2: With *flee* then **(4)** *vision* and *flown*, the poet emphasizes the inconstant nature and the inconsistency of the dream: that which **(17)** *makes us content*, is thus put forward as unattainable.
2: *So suddenly*, repeated, then **(18)**, *followed step by step* tells of the rapidity and brutality of the shift from a happy state to an unhappy one.
10: *Phalanx*: kind of battalion in ancient armies.
14: Another *such night*: a baroque theme of the reality of night, of sleep and of dreams; a reality which is more satisfying and therefore, perhaps more true than the reality of day.

Ô songe heureux et doux

Op. 45, No. 1

Philippe Desportes
(1546–1606)Théodore Gouvy
(1819–1898)

Moderato assai (♩ = 84)

Chant

Piano

p *dolce* *rall.*

5 *p* *cresc.* *f*

9 *dim.* *p* *cresc.*

13 *dim.* *cresc.*

Ped. *Ped.*

Ô son - ge, son - ge, heu - reux et - doux, - Où fuis - tu si sou -
dain, si sou-dain, - Lais - sant à ton - dé-part - mon - â -
me dé - so-lée? Ô - dou - ce vi - si - on, las! - tu

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 *cresc.* *dim.* *p*

t'es en-vo-lée, Plon-geant la — tris - tes - se et l'an-gois - se dans mon sein, L'an-

cresc. *dim.*

22 *à volonté*

gois - se dans mon sein: Et

p *rall.*

26 *cresc.* *f*

toi, som-meil — som - meil trom - peur, Que tu m'es in-hu-main, in - hu - main!

cresc. *f* *dim.*

30 *p* *cresc.* *f* *dim.*

Que n'as-tu plus — long - temps ma pau - piè - re voi - lée?

p *f* *dim.*

- | | |
|---|--|
| <p>1 Je te l'avais bien dit, pauvre cœur désolé,
Que tu ne devais pas si lâchement te rendre :
Jamais à mes propos tu ne voulus entendre :
Ah ! l'attrait d'un regard t'avait ensorcelé.</p> <p>5 Tu vois comme il t'en prend, ton heur est envolé.
Tu demeures captif, ton bien est mis en cendre,
De tes propres désirs tu ne peux te défendre,
Et d'aucun bon espoir tu n'es plus consolé.</p> <p>9 Et vous, mes tristes yeux, convertis en fontaines,
Las ! que vous faites bien d'ainsi pleurer vos peines,
Et la dure prison, où je suis retenu !
Vous ne verrez plus rien désormais rien qui vous plaise :</p> <p>13 Mais je jouis encore de vous voir en malaise,
Car pour votre plaisir ce mal m'est advenu,
Pour votre plaisir ce mal m'est advenu.</p> | <p><i>I really did say to you, poor desolated heart,
That you ought not to have so cowardly surrendered:
Never to my concerns did you wish to listen:
Ah! the lure of a single glance had bewitched you.
You see how it takes hold of you, your happiness has flown away.
You remain captive, your well-being is reduced to ashes,
From your own desires you cannot defend yourself,
And with any good hope you will no more be consoled.
And you, my sad eyes, transformed into fountains,
Alas! how well you do thus to cry over your pains,
And the harsh prison, where I am held!
You will see nothing more henceforth, nothing that pleases you:
But I have pleasure still to see you in distress,
For it was for your pleasure that this pain came upon me,
For your pleasure that this pain came upon me.</i></p> |
|---|--|

Le thème de ce poème amoureux est, comme souvent, la douleur provoquée par un amour non payé de retour. Dans les dix premiers vers, le poète dialogue avec son cœur souffrant - qui semble animé d'une volonté personnelle. Puis, jusqu'à la fin du poème, il s'adresse à ses yeux : les yeux, en effet, ouvrent à l'amour un chemin direct vers le cœur et l'échange des regards est un des thèmes de la poésie amoureuse.

The theme of this Love poem is, as it is often so, the sorrow that is provoked by a love that is not reciprocal. In the first ten lines, the poet converses with his suffering heart - which seems to be animated by its own will. Then, till the end of the poem, he (the poet) speaks to his eyes: the eyes which, in effect, open to love itself, are a direct way to the heart: the exchange of looks between lovers is one of the themes of Love poetry.

Notes :

- 1-2 : l'amour est implicitement comparé à un combat dans lequel le cœur aurait dû se montrer plus fort
- 4 : le regard désigne d'abord les yeux de la femme et l'échange d'un regard, mais au-delà (figure rhétorique de la métonymie), il désigne la jeune femme dans son ensemble. Le cœur du poète est ainsi la victime d'un sortilège (*ensorcelé*) lancé par la belle ; le cœur n'est pas vraiment responsable...
- 5 : *ton heur* : ici, ton bonheur
- 6 : *ton bien* : ton bien-être
- 7-8 : le cœur est dans une situation bien cruelle : il ne peut s'empêcher de désirer, alors qu'il n'a aucun réel espoir
- 11 : la volonté personnelle du poète est impuissante ; il est comme prisonnier de son amour
- 12 : *plus rien désormais* : le poète affirme avec force que ses yeux seront insensibles aux charmes de toute autre femme
- 13-15 : le poète se réjouit que ses yeux pleurent ; ils sont ainsi punis des souffrances qu'il éprouve et qu'ils lui ont infligée en prenant plaisir à contempler la belle

Sonnet original de Desportes

Je te l'avois bien dit, pauvre cœur désolé,
Que tu ne devois pas si laschement te rendre ;
Mais onc à mes propos tu ne voulus entendre,
Car l'attrait d'un bel œil t'avoit ensorcelé.
Tu vois comme il t'en prend, ton heur s'est envolé.
Tu demeures captif, ton bien est mis en cendre ;
De tes propres désirs tu ne te peux défendre,
Et d'aucun bon espoir tu n'es plus consolé.
Et vous, mes tristes yeux, convertis en fontaines,
Las! que vous faites bien d'ainsi pleurer vos peines,
Et la dure prison où je suis retenu !
Vous ne verrez plus rien désormais qui vous plaise ;
Mais ce m'est grand confort de vous voir en malaise,
Car pour vostre plaisir ce mal m'est advenu

1-2: Love is implicitly compared to a battle in which the heart should have shown itself to be stronger.

4: The *glance* refers first of all to the eyes of the lady and the exchange of a glance, but more than that (rhetorical figure of the metonymy), it refers to the young lady as a whole. The heart of the poet is thus the victim of a spell (*bewitched*) cast by the Beloved. The heart is not really responsible for this...

5: *Ton heur*: meaning "ton bonheur (your happiness)."

7-8: The heart is in a really cruel situation: it cannot stop itself from desiring, yet there isn't any real hope.

11: The poet's own will is powerless: he is like a prisoner of his love.

12: *Nothing more henceforth*: the poet affirms with force that his eyes will now be insensitive to the charms of all other women.

13-15: The poet rejoices that his eyes weep: they (his eyes) are thus punished due to the suffering that he feels; suffering which they have inflicted on him because they have taken pleasure in contemplating the Beloved.

Je te l'avais bien dit

Op. 45, No. 2

Philippe Desportes
(1546–1606)

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Lentement (♩ = 120)

Chant

Je te l'a-vais bien dit, Pau-vre cœur dé-so - lé, Que

Piano

p

4

tu ne de - vais pas si lâ-che-ment te ren - dre: Ja - mais à mes pro-pos tu —

7

ne vou-lus en-ten - dre: Ah! l'at - trait d'un re - gard t'a -

cresc. *p*

cresc. *fz*

Ped.

10

vait en - sor - ce - lé. Tu vois comme il t'en prend, ton —

p

13

heur est en - vo - lé. Tu de - meu - res cap - tif, ton bien est mis en cen - dre, De

16

tes pro-pres dé-sirs tu ne peux te dé-fen dre, Et d'au - cun bon es-

19

poir tu n'es plus tu n'es plus con - so - lé.

22

Et vous, mes tris - tes yeux, con-ver-tis en fon-tai - nes,

Vous ne voulez pas

- 1 Un doux trait de vos yeux, ô ma fière Déesse,
Beaux yeux mon seul confort,
Peut me rendre la vie et m'ôter la tristesse
Qui me tient à la mort.
- 5 Tournez ces beaux soleils et, par leur vive flamme,
Retardez mon trépas :
Un regard me suffit : le voulez-vous madame ?
Non ! vous ne voulez pas.
- 9 Il ne faut qu'un oui, mêlé d'un doux sourire
Plein d'amours et d'appas ;
Mon Dieu ! que de longueurs, le voulez-vous point dire ?
Non ! vous ne voulez pas !
- 13 Roche sourde à mes cris, si fière et si hautaine,
Âme sans amitié,
Quand j'étais moins brulant, tu m'étais plus humaine,
Et plus prompte à la pitié.
- 17 Cessons donc de t'aimer, et pour nous en distraire,
Tournons ailleurs nos pas !
Mais peut-il être vrai que je le veuille faire ?
Non, je ne le veux pas !

You do not want

*One soft darting look from your eyes, oh my proud Goddess,
Beautiful eyes my only comfort,
Can restore to me life and take away the sadness
Which holds me closer to death.*

*Turn these beautiful suns, and, with their vibrant flame,
Hold back my demise:
A glance is all I need: do you wish it Madame?
No! you do not wish it.*

*All that is needed is a yes, mingled with a sweet smile
Full of loves and charms;
My God! such wasted time, you do not wish to say it at all?
No! you do not wish it!*

*Rock, deaf to my cries, so proud and so haughty,
Soul without friendship,
When I was less ardent, you were more human towards me,
And quicker to show pity.*

*Let us then cease to love you, and so as to distract us,
Let us turn elsewhere our steps!
But can it be true that I might wish to do that?
No, I do not wish it!*

Desportes a appelé « Chanson » son poème. Il est fait d'une alternance d'alexandrins (vers de 12 syllabes) et de vers de 6 syllabes. Le poème est composé sur un thème fréquent dans la poésie amoureuse : les refus, les dédains de la femme aimée font souffrir le poète, presque jusqu'à la mort, mais il ne peut ni veut se détourner d'elle.

Desportes has given the title "Song" to his poem. It alternates alexandrines (lines of 12 syllables) with hexameters (lines of 6 syllables). The poem is composed on a theme that is frequent in Romantic Poetry: the refusals, and disdain of the loved Lady make the poet suffer almost to the point of death, but he cannot give her up, nor does he wish to do so.

Notes :

- 1 : *Un trait* : une flèche, comme celle de Cupidon
3-4 : *La tristesse* ; sens plus fort qu'aujourd'hui, proche d'un désespoir qui va le tuer (figure d'exagération)
5 : *Beaux soleils* ; les yeux de la belle, métaphore usuelle
7 : *Le voulez-vous*: voulez-vous m'accorder un regard ?
8 : Une constatation et aussi un reproche
9 : *il ne faut qu'un* : il suffit d'un / *mêlé* : un oui accompagné d'un doux sourire
11 : *longueurs* : attente. Le ton est ici celui du soupir
12 : Le ton change. Un reproche, plus violent qu'au vers 8
13 : *Roche* : métaphore de la dame au cœur de pierre
14 : *Amitié* ; sens plus fort, plus amoureux qu'aujourd'hui
15 : Le changement de « Vous » au « Tu » souligne la violence des émotions (douleur / colère) du poète
17 : *Nous en distraire* : nous détourner d'elle.
18 : Aimons d'autres femmes.
20 : Ton de constatation et affirmation de sa volonté de continuer à aimer sa belle.

- 1: *A look like Cupid's arrow.*
3-4: *Sadness*; a stronger meaning than today, more close to a despair which will kill him (figure of exaggeration).
5: *Beautiful suns*; the Beloved's eyes; a common metaphor.
7: *Do you wish it?*: Do you want to grant me a glance.
8: A firm statement and also a reproach.
9: *All that is needed is*: it's enough/*mingled*: a yes mingled with a sweet smile.
11: *Wasted time*: waiting for you. The tone here a sighing one.
12: Tone changes. A reproach, more violent than in verse 8.
13: *Rock*: metaphor for the Lady with a heart of stone.
14: *Friendship*: stronger sense today, and more amorous.
15: The change from "Vous" (formal, respectful connotation) to "Tu" (casual, informal) underlines the violent emotions (sorrow/anger) of the poet.
17: *To distract us*: turn ourselves (him) away from her.
18: Let us seek elsewhere other loves.
20: Tone of assertiveness and his confirmed wish to continue to love his beloved.

Chanson, texte de Desportes

Un doux trait de vos yeux, ô ma fière deesse !
Beaux yeux, mon seul confort,
Peut me remettre en vie et m'ôter la tristesse
Qui me tient à la mort.

Tournez ces clairs soleils, et par leur vive flame
Retardez mon trespas :
Un regard me suffit : le voulez-vous, madame ?
Non, vous ne voulez pas.

Un mot de votre bouche à mon dam trop aimable,
Mais qu'il soit sans courroux,
Peut changer le destin d'un amant miserable,
Qui n'adore que vous.

Il ne faut qu'un ouy, meslé d'un doux sou-rire
Plein d'amours et d'appas :
Mon Dieu ! que de longueurs, le voulez-vous point dire ?
Non, vous ne voulez pas.

Roche sourde à mes cris, de glaçons toute plaine,
Ame sans amitié,
Quand j'estoy moins brûlant, tu m'estois plus humaine
Et plus prompte à pitié.

Cessons donc de l'aimer, et, pour nous en distraire,
Tournons ailleurs nos pas.
Mais peut-il estre vray que je le veuille faire ?
Non, je ne le veux pas.

Vous ne voulez pas

Op. 45, No. 3

Philippe Desportes
(1546–1606)Théodore Gouvy
(1819–1898)

Allegro non troppo (♩ = 80)

Chant

Piano

p

7 *p*

Un doux trait _____ de vos yeux, ô ma fiè - re Dé - es - se, Beaux yeux _____

14 *p* *cresc.*

mon _____ seul con - fort, Peut me ren-dre la vi - e et m'ô-ter la tris-

20

tes - se Qui me tient à la mort, _____ à _____ la mort. _____

p

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.

26 *doux*

Tour - nez ces beaux so - leils et, par leur vi - ve flam - me, Re - tar -

32 *p* *cresc.*

dez _____ mon tré - pas: _____ Un re - gard me suf - fit: _____ le vou - lez - vous ma -

38 *f* *p ad lib.* **Un peu plus animé**

da - me? Non! non! _____ vous ne vou - lez pas.

44 *mezza voce*

Il ne faut qu'un oui, _____ mê - lé d'un doux sou -

Prière au sommeil

Op. 45, No. 4

Prière au sommeil

I
Somme, doux repos de nos yeux,
Aimé des hommes et des Dieux,
Fils de la Nuit et du Silence,
Qui peux les esprits délier,
Qui fais les soucis oublier,
Endormant toute violence.

II
Approche, ô Sommeil désiré,
Las! c'est trop longtemps demeuré,
La nuit est à demi passée,
Et je suis encore attendant
Que tu chasses le soin mordant,
Hôte importun de ma pensée.

(5 strophes supprimées)

III
Si tu peux, selon ton désir
Comblé un homme de plaisir
Au fort d'une extrême tristesse.
Pour montrer quel est ton pouvoir,
Fais moi quelque plaisir avoir,
Durant la douleur qui m'opresse.

IV
Si tu peux me représenter
Le bien qui nous peut contenter
Séparé de longue distance,
Ô somme doux et gracieux
Représente encore à mes yeux
Celle dont je pleure l'absence.

(5 strophes supprimées)

Prayer to sleep

I
Sleep, sweet repose of our eyes,
Loved by men and by Gods,
Son of Night and of Silence,
Who can free the spirits,
Who makes worries be forgotten,
Lulling to sleep all violence.

II
Approach, oh Sleep so desired,
Alas! it has for too long delayed,
The night has half passed,
And I am still waiting
That you might chase away the biting anxiety,
Unwelcome host of my thought.

(5 verses omitted)

III
If you can, as is your desire,
Fill a man with pleasure
In the height of extreme sadness.
In order to show what is your power,
Make me have some pleasure,
To endure the pain that oppresses me.

IV
If you can show me
The goodness that can make one happy,
Separated by long distance,
O sleep, gentle and gracious,
Show again to my eyes
She whose absence I mourn.

(5 verses omitted)

Le texte de la mélodie de Gouvy est identique au texte original de Desportes mais ont été supprimées 5 strophes situées entre la strophe 2 et la strophe 3, ainsi que les 5 dernières strophes. Dans une nuit d'insomnie, le poète s'adresse au Sommeil, personnalisé et même divinisé (figure rhétorique de l'allégorie), parce qu'il peut lui apporter l'oubli de pensées obsédantes et douloureuses ; il a le pouvoir lui représenter en rêve l'objet de ses désirs. Le poème part d'une dimension générale et mythologique, pour arriver à une prière aux accents plus personnels.

The text of Gouvy's melody is identical to Desportes original text but 5 verses have been omitted between the 2nd and 3rd verses. The last 5 verses have also been omitted. In a night of insomnia, the poet speaks to Sleep, personalized and even deified (rhetorical figure of allegory), because it will allow him to forget obsessive and sad thoughts; it has the power to present to him, in a dream, the object of his desires. The poem begins with a general and mythological dimension and ends with a prayer which contains elements that are more personal.

Notes :

Str. I : consacrée à un éloge du Sommeil en général. Le poète s'adresse au Sommeil, avec un « S » majuscule : le sommeil est personnifié (*fils de la Nuit*) et même divinisé, il a le pouvoir de chasser les *soucis* (sens plus fort qu'aujourd'hui)

Str. II : le ton devient plus personnel (*je*) et le contexte celui de la vie quotidienne, en l'occurrence une insomnie ; cette strophe accentue le thème de la douleur que ressent le poète, du « souci » de la première strophe, on est passé au *soin mordant* ; mais on ne connaît pas encore l'origine de la douleur éprouvée par le poète

Str. III : construite sur des oppositions entre les pouvoirs immenses du Sommeil (*tu peux, combler, pouvoir*) d'une part, et d'autre part, la profondeur de la détresse du poète (*extrême tristesse*) et le peu qu'il demande : *quelque plaisir* (sens ici « un certain », « un petit »)

Str. IV : On ne sait qu'au dernier vers ce qui attriste le poète : l'absence de sa belle ; ce dernier vers rattache le poème au genre de la poésie amoureuse. Les premiers vers de la dernière strophe sont consacrés, d'une manière générale, au pouvoir du rêve de combler les désirs du rêveur et ainsi de lui procurer une certaine satisfaction

Str. I : Devoted, in general, to praising Sleep. The poet speaks to Sleep, with a capital "S:" sleep is personified (*Son of Night*) and even divinized; it has the power to chase away *worries* (this word has a stronger meaning than today).

Str. II : The tone becomes more personal (*I*) and the context becomes that of daily life and in the present case, an insomnia. This verse emphasises the theme of sorrow that the poet suffers. From the "worry" mentioned in the first verse, one has passed onto the *biting anxiety*: but one still does not know the origin of the sorrow felt by the poet.

Str. III : This verse is constructed on the contrasts between the immense powers of Sleep (*you can, fulfill, able to*) on the one hand, and on the other, the deep distress of the poet (*extreme sadness*) and the little that he asks for: *some pleasure* (meaning here "a certain," "a little").

Str. IV : One only knows in the last line what saddens the poet: it is the absence of his Beloved. This last line connects the poem to the genre of Love poetry. The first lines of the last verse are devoted, in a general manner, to the power of the dream to fulfill the desires of the dreamer and thus procure for him a certain satisfaction.

Prière au sommeil

Op. 45, No. 4

Philippe Desportes
(1546–1606)

Théodore Gouvy
(1819–1898)

Andantino (♩ = 126)

Chant *mezza voce*

Som - me, doux re-pos

Piano *très lié et doux*

4

de nos yeux, Ai - mé des hom - mes et des Dieux, Fils de la Nuit et

8

du Si - len - ce. Qui peut les es - prits dé-li - er, Qui fais les sou - cis

12

ou - bli - er. En - dor-mant tou - te vio - len - - - ce. Ap - *p*

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.

16

pro - che, ô Som - meil dé-si-ré, Las! c'estrop long-temps de - meu-ré, La

20

nuit est à de - mi pas-sée, Et je suis en-core at-ten - dant Que tu

24

chas - ses le soin mor - dant, Hô - te im - por - tun de ma pen - sé -

28

e. Si tu peux, se-lon ton dé - sir Com-

- 1 Si vous m'aimez, Madame, hélas si vous m'aimez,
Et si le trait d'Amour, comme moi, vous entame
Donc ainsi, comme moi, vous ressentez dans l'âme,
A l'esprit et au cœur, mille feux allumés.
- 5 Ah ! pourquoi souffrez-vous que soyons consumés
Servant de nourriture à l'amoureuse flamme ?
C'est par trop de rigueur, si vous pouvez, Madame,
Modérer cette ardeur qui nous tient enflammés ?
Comme moi vous mourez d'une amère souffrance,
- 10 De nous en délivrer seule avez la puissance,
Et vous ne voulez pas nos langueurs secourir ;
Vous êtes à la fois cruelle et malheureuse
De nourrir un tourment que vous pouvez guérir :
Donnez moi le bonheur, soyez vous même heureuse.

*If you love me, Madame, alas, if you love me,
And if the dart of Love, as with me, pierces you
Thus also, as with me, you feel in your soul,
In your mind and in your heart, a thousand burning fires.
Ah! why do you suffer that we be consumed,
Serving as food for the amorous flame?
Is it too harsh, since you are able, Madame,
To moderate this ardor that keeps us inflamed?
Like me you are dying from bitter suffering,
To deliver us from it you alone have the power,
And yet you do not want to save us from our languor;
You are at the same time cruel and unhappy
To nourish a torment that you can heal:
Give me happiness, be yourself happy.*

Les souffrances du poète, dans ce sonnet amoureux typique, ne sont pas dues aux refus d'une dame insensible. Elles ont leur source dans une attitude austère mais jouée, conventionnelle, de la dame, pourtant amoureuse elle aussi et qui les fait souffrir tous les deux. L'arrière-plan est celui de l'épicurisme, du *carpe diem*, qui refuse toute souffrance.

The sufferings of the poet in this typical Love sonnet, are not due to the refusals of an insensitive lady. They have their source in the austere attitude conventionally played by the Lady. Yet, she is also in love, which makes them both suffer. The hidden sense is that of Epicureanism, of *carpe diem*, which refuses all suffering.

Notes :

- 1–2 : *si* a ici le sens de : puisque, parce que
2 : *le trait* : la flèche, celle de Cupidon ; *vous entame* : vous blesse
4 : mise en place de la métaphore du feu, qui désigne depuis l'Antiquité, l'amour et les souffrances qu'il provoque
5 : *souffrez-vous* a ici le sens de : permettez-vous
7 : *si* a ici le sens de : alors que
9 : *vous mourez* : figure habituelle d'exagération de la souffrance amoureuse
10–11 : opposition entre la *puissance* (= le pouvoir) de la dame de faire cesser les souffrances, et une certaine mauvaise volonté de sa part (vous ne *voulez pas*)
12 : le dernier tercet est consacré aux souffrances non pas tant du poète que de la dame elle-même, et au fait que sa cruauté la fait aussi souffrir (*malheureuse*)
14 : elle peut faire le bonheur du poète, mais c'est sur la possibilité de son bonheur à elle que se termine le sonnet

Sonnet original de Desportes

Si vous m'aimez, madame, hélas ! si vous m'aimez,
Et si le trait d'Amour comme moy vous entame,
Donc ainsi comme moy vous sentez dedans l'ame,
Aux esprits et au cœur, cent fourneaux allumez.
Hé ! pourquoy souffrez-vous que soyons consumez,
Servans de nourriture à l'amoureuse flamme?
N'est-ce une grand' rigueur, si vous pouvez, madame,
Modérer cette ardeur qui nous tient enflamez?
Nous sentons bien tous deux une égale souffrance,
Mais de nous en sortir seule avez la puissance ;
Encor vous ne voulez nos langueurs secourir !
C'est estre en mesme tans cruelle et misérable,
De nourrir un tourment dont on se peut guarir.
Et pour n'aider autruy, ne s'estre secourable.

- 1–2: *If* has the meaning of: since, because.
2: *The dart*: Cupid's arrow: *pierces you*: wounds you.
4: Setting up of the metaphor for fire, which indicates, since Antiquity, love and the suffering it provokes.
5: *You suffer* has the meaning of: why do you allow yourself to suffer.
7: *Si* (if) has the meaning of: since.
9: *You are dying*: usual figure of the exaggeration of love's suffering.
10–11: Contrast between *the power* of the Lady to be able to make suffering cease, and a certain bad will on her part, to not want to use this power (you do not *want to*).
12: The last tercet is dedicated to suffering not so much of the poet, but the suffering of the Lady herself, and the fact that her cruelty makes her also suffer (*unhappy*).
14: She can create happiness for the poet, but it is with the possibility of her happiness that the sonnet ends.

Si vous m'aimez

Op. 45, No. 5

Philippe Desportes
(1546–1606)Théodore Gouvy
(1819–1898)

Allegro (♩ = 104)

Chant

Piano

p

p

4

8

12

cresc.

cresc.

Si vous m'ai-mez, Ma-
da - me, hé - las si vous m'ai - mez, Et si le trait d'A-
mour, com - me moi, vous en - ta - me Donc ain-si, com - me
moi, vous res - sen - tez dans l'â - me, A l'es - prit et au

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.

16

cœur, _____ mil - - le feux _____ al - - lu-

f

dim.

20

més. _____ Ah! _____ pour - quoi _____ souf - frez -

p

24

vous _____ que so - yons _____ con - su - més _____ Ser - vant de nour - ri-

28

tu - re à - l'a - mou - reu - se flam - me? C'est _ par trop de ri-

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 le 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'épigramme 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'épigramme 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'épigramme 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'épigramme 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 épigrammatique*, qui imprègne une œuvre. L'épigramme, l'attitude épigrammatique, 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 épigrammatique 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.