

A close-up portrait of a man with short dark hair and a goatee, wearing a dark shirt. He is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is dark and out of focus.

## Arianna a Naxos

**DAVID DQ LEE**

contre-ténor | countertenor

**YANNICK NÉZET-SÉGUIN**

piano

ACD2 2326

ATMA

*Classique*

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds de la musique du Canada.

Canada

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Music Fund for this project.

---

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by:* **Johanne Goyette**

Salle François-Bernier, Domaine Forget, Saint-Irénée (Québec)

du 2 au 4 février 2004 / *February 2 to 4, 2004*

Montage numérique / *Digital mastering:* **Johanne Goyette**

Responsable du livret / *Booklet editor:* **Jacques-André Houle**

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Photos : **Marie-Reine Mattera**

# Arianna a Naxos

**DAVID DQ LEE**

contre-ténor | countertenor

**YANNICK NÉZET-SÉGUIN**

piano

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | <i>Ecco quel fiero istante</i> WoO 124                      | 0:53 |
|   | Quatre ariettes italiennes opus 82<br>Four Italian Ariettas |      |
| 2 | n° 3 <i>Che fa il mio bene?</i>                             | 1:48 |
| 3 | n° 2 <i>T'intendo, sī mio cor</i>                           | 3:32 |
| 4 | n° 4 <i>Che fa il mio bene?</i>                             | 2:35 |
| 5 | n° 1 <i>Dimmi, ben mio, che m'ami</i>                       | 2:01 |
| 6 | <i>In questa tomba oscura</i> WoO 133                       | 3:44 |

**Joseph Haydn** (1732-1809)

- |    |  |       |
|----|--|-------|
|    | <i>Arianna a Naxos</i> Hob. XXVI b.2                                 | 20:25 |
| 7  | [Recitativo] (Adagio Sostenuto)<br><i>Teseo mio ben, ove sei tu?</i> | 6:58  |
| 8  | Aria (Largo) <i>Dove sei, mio bel tesoro?</i>                        | 5:02  |
| 9  | Recitativo <i>Ma, a chi parlo?</i>                                   | 4:21  |
| 10 | Aria ([Larghetto] – Presto)<br><i>Ah che morir vorrei</i>            | 4:04  |

**ARIE ANTICHE****Giuseppe Sarti** (1729-1802)

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 11 | <i>Lungi dal caro bene</i> | 3:39 |
|----|----------------------------|------|

**Antonio Caldara** (1670-1736)

- |    |                     |      |
|----|---------------------|------|
| 12 | <i>Selve amiche</i> | 3:33 |
|----|---------------------|------|

**Benedetto Marcello** (1686-1739)

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 13 | <i>Il mio bel foco – Quella fiamma che m'accende</i> | 4:15 |
|----|--|------|

**Domenico Sarro** (1679-1744)

- |    |                               |      |
|----|-------------------------------|------|
| 14 | <i>Sen corre l'agnelletta</i> | 3:28 |
|----|-------------------------------|------|

**George Frideric Handel** (1685-1759)

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 15 | <i>Lascia ch'io pianga</i> | 4:28 |
|----|----------------------------|------|

**Antonio Lotti** (v. 1667-1740)

- |    |                                  |      |
|----|----------------------------------|------|
| 16 | <i>Pur dicesti o bocca bella</i> | 3:42 |
|----|----------------------------------|------|

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791)

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 17 | <i>Ridente la calma</i> K. 152 (K. 210a) | 3:34 |
|----|--|------|

**Nicola Porpora** (1686-1768)

- |    |                   |      |
|----|-------------------|------|
| 18 | <i>Alto Giove</i> | 5:12 |
|----|-------------------|------|

## CON ESPRESSIONE

*Quand j'entends chanter, je ne me  
satisfais pas d'être seulement ébahi,  
je veux que le cœur prenne sa part du  
bénéfice des oreilles.*

MÉTASTASE,  
LETTRE À FARINELLI, 1756.

L'avènement et le triomphe de la voix soliste figurent parmi les grandes conquêtes du Baroque. Il s'agissait pour les musiciens — en Italie d'abord — autour de 1600, et sous le prétexte de faire revivre la tragédie antique, de traduire par le texte et la musique tous les mouvements du cœur humain. Mais pour ce faire, l'opéra et la cantate ne mettront pas en scène des personnages de la vie de tous les jours, non plus que les compositeurs ne prétendront exprimer des émotions personnelles. Considérées comme universelles, les passions seront transposées, conçues comme des prototypes et incarnées dans des situations plus grandes que nature par les dieux, héros et déesses de la mythologie, quelques personnages de l'histoire romaine ou des bergers et des nymphes d'une idéale Arcadie.

Très tôt cependant se manifeste une tension entre deux grandes tendances esthétiques, selon que l'importance première est donnée au texte ou à la musique, et cette dialectique sera extrêmement féconde. D'une part, on voudra que la musique mette en valeur le sens des paroles, le magnifiant en quelque sorte au moyen de la déclamation lyrique soutenue par une harmonie appropriée ; d'autre part, on demandera à la voix de s'élaner dans de périlleuses vocalises et d'embellir la ligne mélodique, qui prendra de plus en plus d'ampleur, par d'innombrables effets et ornements, sacrifiant parfois à une stupéfiante virtuosité la vérité du texte chanté. Entre ces deux pôles, les compositeurs et les interprètes auront à choisir, à faire des compromis ; ainsi chaque génération, modifiant peu ou prou la définition de la vérité dramatique dont elle a hérité, apportera des solutions nouvelles, créant à son tour de nouveaux chefs-d'œuvre.

Puissamment aidé par la vogue des castrats, le *bel canto* voit ses premières manifestations apparaître dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, mais il connaît son âge d'or à l'occasion de la différenciation claire entre le récitatif et l'aria, celle-ci épousant la forme *da capo*. Le grand genre devient alors l'*opera seria* et Métastase — de son vrai nom Pietro Trapassi — sera à partir de 1730 et pour plusieurs décennies le librettiste le plus important. Ses tragédies dans la veine héroïque, que Voltaire tenaient pour égales à celles de Racine, proposent aux compositeurs, dans une langue concise, limpide et magnifiquement versifiée, des dialogues et des textes poétiques où les divers sentiments amoureux et les vertus les plus nobles sont rendus de façon convenue, souvent par des métaphores naturalistes. Cet idéal sera remis en question par la réforme de Gluck qui voudra dans ses opéras français revenir à plus de vérité expressive en redonnant au texte et au drame lui-même leur importance, mais le *bel canto* aura encore de belles années d'existence jusqu'à l'aube du siècle suivant.

(Bien avant la redécouverte à notre époque des beautés de l'opéra baroque, les éditeurs ont pendant longtemps publié des recueils d'*arie antiche*, ou « airs anciens », pour voix et piano, dans lesquels plusieurs générations de chanteurs ont

pu connaître un tant soit peu, après que la mode en fût passée, l'art vocal italien des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Y figurent des arias de toutes dimensions couvrant divers registres affectifs et choisies dans les ouvrages scéniques des plus grands maîtres, parmi lesquels Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Antonio Lotti, Nicola Porpora — qui formera de nombreux chanteurs et initiera à Vienne le jeune Haydn au bel canto — et Handel, tandis que les accompagnements de piano se présentent comme des réalisations de la basse continue ou des réductions de la partie d'orchestre.)

À côté des grandes arias dramatiques, les compositeurs cultivent des genres plus simples et plus badins. Ce sont les *canzonette*, ou « petites chansons », souvent dans le genre pastoral, qu'on publie séparément ou qu'on insère dans les opéras sérieux ou bouffes. À ce corpus d'œuvres légères peut être rattachée la *canzonetta Ridente la calma* K. 152 de Mozart. D'authenticité douteuse cependant — peut-être s'agit-il de la transcription d'une œuvre de Joseph Myslivecek —, d'aucuns estiment qu'elle voit le jour à Munich au tout début de 1775.

Haydn compose sa cantate *Arianna a Naxos* en 1789, sur un texte resté anonyme. Rapidement populaire, comme en témoignent les copies manuscrites qu'on a retrouvées jusqu'en Italie — c'était l'œuvre vocale de Haydn que Rossini préférait —, elle paraît d'abord chez Artaria à Vienne en 1790, puis un an plus tard à Londres chez John Bland. En février de cette année 1791, au moment où Haydn amorce son premier séjour londonien, le grand castrat Pacchierotti la chante en public dans la capitale britannique accompagné par le maître lui-même au piano-forte. L'enthousiasme est tel que le *Morning Chronicle* écrit que « le monde musical est actuellement sous le charme d'une œuvre de Haydn [...] On ne parle de rien d'autre, on ne recherche rien d'autre [...] La cantate de Haydn sera le *desideratum* musical de l'hiver », ajoutant quelques jours plus tard, après une seconde exécution : « Les modulations y sont si profondes et si savantes, si variées et si agitées, que la compagnie est tombée en extase [et] jamais, même dans sa période la plus brillante, Pacchierotti n'a remporté pareil succès. »

Écrite pour voix et clavier — Haydn n'a pas donné suite à son projet de l'orchestrer —, l'œuvre est une grande *scena* dramatique comportant deux longs récitatifs accompagnés et deux arias; elle raconte l'épisode de l'abandon d'Ariane par Thésée sur l'île déserte de Naxos. La fille de Minos avait aidé le héros à vaincre le Minotaure et tous deux s'étaient unis par les liens du mariage; mais sur le chemin du retour en Grèce, à la faveur d'une escale, Thésée la quitte avant qu'elle ne s'éveille. L'édition Bland indique que « l'action se passe sur une plage entourée de falaises; on voit le navire de Thésée qui s'éloigne, toutes voiles dehors, et Ariane, qui dort, se réveiller lentement ». Faisant le pont entre l'ancienne cantate du Baroque et les idéaux expressifs préconisés par Gluck, la musique, qui se moule parfaitement au sens des paroles, montre, avec une grande vérité dramatique et appuyée par une harmonie neuve, l'étonnement, les supplications et le désespoir de la princesse abandonnée.

Bien que le goût en ait été dépassé par d'autres conceptions artistiques, Beethoven n'a pas dédaigné la poésie amoureuse déjà un peu surannée de Métastase et de ses imitateurs. Vers 1795, il met en musique un de ses plus célèbres poèmes, le court *Ecco quel fiero*

**D**e tous les beaux-arts, la musique est celui qui agit le plus immédiatement sur l'âme. Les autres la dirigent vers telle ou telle idée; celui-là seul s'adresse à la source intime de l'existence et change en entier la disposition intérieure. Ce qu'on a dit de la grâce divine qui tout à coup transforme les cœurs peut, humainement parlant, s'appliquer à la puissance de la mélodie. [...] La musique est un plaisir si passager, on le sent tellement s'échapper à mesure qu'on l'éprouve, qu'une impression mélancolique se mêle à la gaieté qu'elle cause. Mais aussi, quand elle exprime la douleur, elle fait encore naître un sentiment doux. Le cœur bat plus vite en l'écoutant; la satisfaction que cause la régularité de la mesure, en rappelant la brièveté du temps, donne le besoin d'en jouir. [...] La musique double l'idée que nous avons des facultés de notre âme; quand on l'entend, on se sent capable des plus nobles efforts. [...] Elle a l'heureuse impuissance d'exprimer aucun sentiment bas, aucun artifice, aucun mensonge. Le malheur même, dans le langage de la musique, est sans amertume, sans déchirement, sans irritation. La musique soulève doucement [ce poids] qui se confond quelquefois avec le sentiment même de l'existence.

MME DE STAËL,  
CORINNE OU L'ITALIE, 1807.

*istante*, aussi nommé *La Partenza* — plusieurs, dont Farinelli, l’avaient fait avant lui — et la pièce sera publiée par Traeg en 1803. Cinq ans plus tard, c’est l’éditeur Mollo qui, toujours à Vienne, fait paraître dans un recueil collectif *In questa tomba oscura*, sur un texte de Giuseppe Carpani. Puis, en 1811, Beethoven donne aux éditeurs Breitkopf & Härtel à Leipzig et Clementi à Londres les quatre ariettes italiennes opus 82 — le texte des trois dernières est de Métastase, celui de la première, anonyme —, composées deux ans auparavant.

Le XIX<sup>e</sup> siècle verra bientôt l’abandon du beau chant italien, délaissant les procédés et les pratiques qui avaient constitué son univers pendant plus de deux siècles. En effet, comme le dit Rodolfo Celletti, « le bel canto, fondé sur une poétique abstraite, s’acheva lorsque le Romantisme proposa la recherche de la vérité, voire de la prétendue vérité dramatique ». Une nouvelle esthétique visant à traduire directement les sentiments personnels ou à montrer ceux, singuliers, de personnages plus près de la vie quotidienne remplace alors la codification stéréotypée des affects opérée par le Baroque. Mais Rossini ne s’y trompe pas, qui considère que « la musique est un art sublime précisément parce que n’ayant pas les moyens d’imiter le vrai, elle s’élève au-dessus de la nature commune dans un monde idéal ». De là le fait que l’art des sons a recherché sans relâche, à chaque génération et avec des moyens toujours nouveaux, à transposer cette dimension qui est à la fois la plus manifeste et la plus mystérieuse de notre nature.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2004.

*When I hear singing, I am not satisfied  
only with being enthralled, I want my heart  
to benefit as much as my ears from the  
experience.*

METASTASIO,  
LETTER TO FARINELLI, 1756.

The accession and triumph of the solo voice are among the greatest achievements of the Baroque era. To the musicians of the period—Italy, circa 1600—and under the guise of reviving ancient tragedy, the goal was to represent, through words and music, all the strivings of the human heart. In order to accomplish this, opera and cantata would eschew the staging of characters from everyday life, and composers would not attempt to express private or personal emotions. Rather, the passions, considered to be universal, would be construed and transposed into prototypes, then set in larger than life situations dealing with the gods, heroes and deities of mythology—as well as characters taken from Roman history—together with the ubiquitous shepherds and nymphs of a utopian Arcadia.

## CON ESPRESSIONE

Very early on, however, tensions appeared between two major aesthetics, as to whether the emphasis should be given to the words or to the music. The resulting dialectic was to be extremely rich and fruitful. On the one hand, the music would highlight the meaning of the word, in its way magnifying it by the use of lyrical declamation upheld by appropriate harmonies; on the other hand, the voice would be expected to soar upwards in perilous musical vocalizations and embellish the ever-expanding melodic line through innumerable effects and ornamentation, by which the true meaning of the text would sometimes be overshadowed by the astonishing vocal virtuosity. Composers and performers would have to choose between these two poles, and find compromises. So it is that each new generation has more or less modified its inherited definition of dramatic truth and devised new solutions, and has created new masterpieces.

Aptly assisted by the castrati who were quite in vogue at the time, the first manifestations of *Bel Canto* were to appear in the early 17th century. But this form of singing would really only come into its own once a clear differentiation had been established between recitative and aria, the latter espousing the *da capo* form. *Opera seria* would then become the preferred genre, and Metastasio—born Pietro Trapassi—would be its champion librettist for several decades, from 1730 onwards. His tragedies in the heroic vein, considered by Voltaire to be as important as those produced by Racine, were written in a precise, clear and magnificent language, and would offer composers dialogues and poetic texts through which the various sentiments of love and of the nobler virtues could be rendered in a conventional way, often through naturalistic metaphor. This ideal would be attacked by the reform initiated by Gluck in his French operas, which favoured a return to expressive truth by reinstating the importance of text and dramatic content. Nonetheless, *Bel Canto* would keep to the high road until the early years of the next century.

(Well before the unearthing in our era of the masterpieces of Baroque opera, music publishers had long since edited collections of *arie antiche*, or “ancient airs,” for voice and piano, in which several generations of singers have learned to appreciate, even well beyond its heyday, the great Italian vocal art of the 17th and 18th centuries. These include arias of all shapes and forms, covering various affective ranges, and chosen amongst the staged works of the greatest masters, including Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Antonio Lotti, Nicola Porpora—the latter would be responsible for the training of many singers, and would also initiate the young Haydn to *Bel Canto* in Vienna—and Handel, while the piano accompaniments appear either as realizations of the *basso continuo* or reductions of orchestral scores.)

In addition to the great dramatic arias, composers cultivated simpler and lighter genres. These *canzonette*, or “little songs,” often in a pastoral vein, were published separately or inserted into serious or comic operas. Mozart’s canzonetta *Ridente la calma*, K. 152 belongs to this genre. However doubtful its authenticity (it may well be the transcription of a work by Joseph Mysliveček), it was probably composed in Munich in early 1775.

Among all the Fine Arts, music is the one that acts the most immediately on the soul. The others direct it to this or that idea; the former is the only one that speaks directly to the intimate well-spring of existence and forever alters the inner disposition. What has been said of divine grace, that it can suddenly transform man’s heart, might also be said, humanly speaking, of the power of Melody. [...] Music is such a fleeting pleasure, one that we feel is escaping from us even as we are experiencing it, that it mixes a feeling of melancholy to the gaiety it brings. And even when it expresses pain, it engenders a sentiment of tenderness. The heart beats faster as we listen; the satisfaction given by the measure of rhythm, reminding us of the brevity of time, causes in us the need to rejoice in it. [...] Music doubles our perceived scope of our soul’s faculties; as we listen, we feel capable of the noblest of efforts. [...] It has the fortunate failing of not being able to translate any base emotions, any artifice, any lie. Wretched misfortune itself, when expressed in the language of Music, has no bitterness, no rending, no abrasiveness. Music can even gently lift [that weight] that can sometimes be taken for the perception of existence itself.

MME DE STAËL,  
CORINNE OU L’ITALIE, 1807.

Haydn composed his cantata *Arianna a Naxos* in 1789, to a text whose author remains anonymous to this day. It quickly gained popularity, and manuscript copies of the piece were to be found as far away as Italy. Rossini's favourite vocal work by Haydn, it was first published by Artaria in Vienna in the year 1790, then one year later in London by John Bland. In February of 1791—as Haydn is just starting his first London sojourn—the great castrato Pacchierotti publicly performed the piece in the British capital, accompanied by the master himself at the fortepiano. The enthusiasm was such that the *Morning Chronicle* reported: “The Musical World is at this moment enraptured with a Composition which Haydn has brought forth [...] Nothing is talked of—nothing is sought after but Haydn's Cantata [...] Haydn's Cantata will accordingly be the musical *desideratum* for the winter.” Following a second performance several days later, the *Chronicle* added: “The modulation [in the cantata] is so deep and scientific, so varied and agitating—that the company was thrown into extasies (sic) [...] and Pacchierotti never, in his most brilliant age, was more successful.”

Written for voice and keyboard—Haydn never followed up on his orchestration project—the piece is a large-scope dramatic *scena* composed of two extensive accompanied recitatives and two arias; it recounts the episode where Teseo abandons Arianna on the desert island Naxos. The daughter of Minos had helped the hero to conquer the Minotaur and they had then been joined by the bonds of wedlock; but on the return voyage to Greece, during a port of call stopover, Teseo deserts her as she sleeps. The Bland edition describes the setting in this fashion: “The action takes place on a beach by the sea, surrounded by cliffs. The Teseo ship can be seen moving away from the island, sails unfurled. Arianna can be seen asleep, though slowly awakening.” Bridging the old Baroque cantata to the expressive ideal brought forth by Gluck, the music, supported by a novel use of harmony, molds itself perfectly to the meaning of the text as it describes with great dramatic truth the astonishment, the supplications and the despair of the forlorn princess.

Although the love poetry of Metastasio and his ilk was already somewhat *passé* and had been replaced by newer artistic concepts in Beethoven's day, the Master from Bonn was not above using some of its forms. Around the year 1795, he set to music one of the most famous of Metastasio's poems, the brief *Ecco quel fiero istante*, also known as *La Partenza*—several others had already used the piece, Farinelli included—and the work was published by Traeg in 1803. Five years later, the publisher Mollo, also of Vienna, included in a compendium release *In questa tomba oscura*, set to a text by Giuseppe Carpani. Later still, in 1811, Beethoven delivered the four Italian ariettas of his Opus 82, written two years previously—the texts to the last three were by Metastasio, the first being anonymous—to the Breitkopf & Härtel Company of Leipzig as well as to Clementi, in London.

The 19th century soon abandoned typical Italian Bel Canto, putting aside the precepts and practices that had been its mainstay for more than two centuries. As Rodolfo Celletti put it, “The Bel Canto, founded on an abstract poetry, came to an end when Romanticism proposed the quest for veracity, for the so-called ‘Dramatic Truth.’” The earlier form was to be replaced by a new aesthetic, striving for the direct translation of personal sentiment, or better still, the daily emoting of ‘real-life’ individuals; the arcane, stereotypical codifications of the Baroque were banished. But Rossini, as a dissenting voice of reason, was not wrong when he stated that “Music is an art sublime specifically because as it has not the means of imitating reality, it rises above common nature and reaches the ideal world.” From whence all subsequent generations have endeavoured, in their ever-reaching research into the art of sound, using the evolving means available to them, to transpose the part which is at the same time the most manifest and the most mysterious of our human nature.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2004.

TRANSLATION: LES BEAUX ÉCRITS



## DAVID DQ LEE

contre-ténor | countertenor



**D**avid DQ Lee est en train d'établir une réputation enviable parmi les contre-ténors de sa génération. Elissa Poole du *Globe and Mail* a écrit : « Avec un instrument puissant et des *la* aigus qui rivalisent avec n'importe quelle mezzo, il réinterprète le même type de voix en y ajoutant quelque chose de voluptueux et d'exotique. » Gagnant de nombreux prix depuis l'âge de 19 ans — tels que le Metropolitan National Council Audition de New York, le Concours Reine Elisabeth en Belgique, le Young Concert Artists International Competition et le Rosa Ponselle International Vocal Competition à New York — lui ont ouvert de nombreuses portes. Sa première apparition publique dans le *Messie* de Handel à 18 ans a été suivie d'un grand nombre de prestations en concert à l'opéra dans un répertoire vaste allant de Monteverdi à Mozart, de Rossini à Britten et des compositeurs vivants. Il se produit dans des festivals internationaux, ainsi qu'avec des orchestres et des maisons d'opéra tels le Chicago Opera Theater (*Athamas* dans *Semele* de Handel), le Pacific

Opera Vancouver (Cherubino dans *Le Nozze di Figaro* de Mozart), la Philharmonie de Mexico, le Festival Ravinia, y récoltant des éloges de la critique : Susan Down du *Time Colonist* a écrit : « C'est Lee dans le rôle de Cherubino qui été le clou du spectacle... Lee possède une voix de contre-ténor claire et puissante, et son aria *Voi che sapete* a remporté un succès fou. »

David DQ Lee est né en Corée. Il a débuté son voyage musical alors qu'il était très jeune au sein du plus prestigieux des chœurs d'enfants de Corée, le World Vision Korean Children's Choir, où il a reçu une instruction vocale et musicale intensive. En 1991, à l'âge de 13 ans, il a déménagé à Vancouver où il a chanté dans des chœurs scolaires ainsi qu'au BC Boys Choir comme chef des sections des basses et des altos, y développant sa voix de contre-ténor. Il a été reçu au Vancouver Academy of Music où il a bénéficié d'une bourse afin d'étudier avec Philips Mailing, qui est rapidement devenu son mentor.

Récemment, David DQ Lee a chanté de rôle d'Othiniel dans *Joshua* de Handel au Festival Chorus à Calgary et dans *Saul* de Handel avec le Ottawa Choral Society. En juin 2004, il a créé le rôle de Seer dans l'opéra *Power of Two* de Barry Truax, à Vancouver.

**D**avid DQ Lee is fast establishing an enviable reputation among countertenors of his generation. Elissa Poole in the *Globe and Mail* wrote: "With a powerful instrument and high A's to rival any mezzos, reinterprets the same kind of voice as something voluptuous and exotic." Winning numerous awards since the age of 19 in international music competitions—such as the Metropolitan National Council Audition in New York, Queen Elisabeth International Music Competition in Belgium, Young Concert Artists International Competition and Rosa Ponselle International Vocal Competition in

New York—has given him numerous performances opportunities. His first public appearance singing Handel's *Messiah* was at the age of 18; ever since then, with his wide range of repertoire from Monteverdi to Mozart, Rossini to Britten and living composers, David DQ Lee has given many concert and opera performances, collaborating with international festivals, orchestras, and opera companies such as Chicago Opera Theater (Athamas in Handel's *Semele*), Pacific Opera Victoria (Cherubino in Mozart's *Le Nozze di Figaro*), Mexico Philharmonic, Ravinia Festival, achieving rave reviews: Susan Down, *Time Colonist* stated "It is Lee as Cherubino who really steals the show... Lee has a strong and clear countertenor voice who's aria, *Voi che sapete*, was a real show-stopper."

David DQ Lee was born in Korea and began his musical journey at a young age by joining the most prestigious children's choir in Korea, known as the World Vision Korean Children's Choir, where they provided intensive vocal and music training. In 1991, at the age of 13, David DQ Lee moved to Vancouver where actively participated in high-school choirs as well as the BC Boys Choir as a bass and alto section leader and developed his countertenor voice. He was accepted into the Vancouver Academy of Music where he was offered scholarships to study with Philips Mailing, whom in a short period of time became his mentor.

Recently David DQ Lee sang the role of Othiniel from Handel's *Joshua* at the Festival Chorus in Calgary and in Handel's *Saul* with the Ottawa Choral Society. In June 2004 he created the role of Seer in the opera *Power of Two* by Barry Truax, in Vancouver.

**Y**annick Nézet-Séguin est directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Métropolitain à Montréal et principal chef invité de l'Orchestre symphonique de Victoria. Jouissant déjà d'une renommée enviable, il se mérite trois Prix Opus, soit *Découverte de l'année* in 1999 et *Prix du public* en 1999 et en 2000, décernés par le Conseil Québécois de la Musique. En 2000, il est aussi récipiendaire du Prix Virginia Parker offert par le Conseil des Arts du Canada.

Né à Montréal en 1975, Yannick Nézet-Séguin étudie le piano dès l'âge de cinq ans et entre par la suite au Conservatoire de musique du Québec à Montréal dans la classe de piano d'Anisia Campos. En plus du piano, il étudie la composition, la musique de chambre et la direction. Il obtient cinq premiers prix de cette institution. Parallèlement, Yannick Nézet-Séguin étudie la direction chorale au Westminster Choir College à Princeton, New Jersey. Il poursuit sa formation auprès de chefs réputés, notamment le grand maestro italien Carlo Maria Giulini en 1997 et en 1998.

## YANNICK NÉZET-SÉGUIN

piano



En avril 2000, il devient directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal. Il est aussi chef invité à l'Opéra de Montréal où, de 1998 à 2002, il est tour à tour chef des chœurs, assistant chef d'orchestre puis conseiller musical. Il y dirige entre autres *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, *Così fan Tutte* de Mozart, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *L'Elisir d'amore* de Donizetti, *L'Italiana in Algeri* de Rossini et *La Bohème* de Puccini. En 1995, il fonde l'ensemble vocal et instrumental La Chapelle de Montréal.

Pianiste de formation, Yannick Nézet-Séguin se produit également au piano, au pianoforte ou au clavecin, tantôt en récital solo ou quatre mains, tantôt accompagnant d'autres instruments ou la voix.

Le jeune chef d'orchestre suscite un vif intérêt au Japon, en Australie et en Europe tout comme en Amérique du nord. Il fera ses débuts européens à l'automne 2004 avec l'Orchestre National du Capitole de Toulouse et a déjà signé plusieurs contrats en Europe pour diriger entre autres l'Orchestre de la Radio Flamande, le Rundfunk Sinfonie-Orchester de Francfort et l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Son dernier enregistrement de la *Symphonie n° 4* de Mahler avec son Orchestre Métropolitain est disponible sur étiquette Atma Classique et leur enregistrement de *La Strada* et de concertos de Nino Rota a remporté deux Prix Opus pour le meilleur enregistrement de l'année.

**Y**annick Nézet-Séguin is the Artistic Director of the Orchestre Métropolitain in Montreal and Principal Guest Conductor of the Victoria Symphony. Already renowned in the music field, he has garnered three coveted Prix Opus prizes, namely the *Découverte de l'année* in 1999 and *Prix du public* in both 1999 and 2000, awarded by the Conseil Québécois de la Musique. He is the recipient of the 2000 Virginia Parker Prize, given by the Canada Council for the Arts.

Born in Montreal in 1975, Yannick Nézet-Séguin began piano lessons at the age of five and later entered the Conservatoire de musique du Québec à Montréal where he studied piano with Anisia Campos. He also learned composition, chamber music, and conducting. In all, he received five first prizes from this institution. While attending the Conservatoire, Yannick Nézet-Séguin studied choral conducting at Westminster Choir College in Princeton, New Jersey. He continued his training near a number of famous conductors, among them the great Italian conductor Carlo Maria Giulini during 1997 and 1998.

In April 2000, he was appointed Artistic Director and Principal Conductor of the Orchestre Métropolitain du Grand Montréal. He is also Guest Conductor at l'Opéra de Montréal where, between 1998 and 2002, he was Chorus Master, Assistant Conductor and Musical Adviser. Productions he has conducted since 2000 include Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*, Mozart's *Così fan Tutte*, Debussy's *Pelléas et Mélisande*, Donizetti's *L'Elisir d'amore*, Rossini's *L'Italiana in Algeri* and Puccini's *La Bohème*. In 1995, he founded the vocal and instrumental ensemble La Chapelle de Montréal.

Yannick Nézet-Séguin is also known as a pianist recitalist, soloist or duettist, touching as well pianoforte or harpsichord, performing alone or accompanying other instruments or singers.

There is also strong interest in him from Japan, Australia, Europe as well as North America. He will make his European debut in Fall 2004 with Orchestre National du Capitole de Toulouse and has a number of further European engagements including the Flemish Radio Orchestra, the Rundfunk Sinfonie-Orchester Frankfurt and Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. His latest recording of Mahler Symphony no.4 with his Orchestre Métropolitain is released on the Atma Classique label and their recording of Nino Rota's *La Strada* and concertos has been awarded two Opus prizes for best recording of the Year.

*Ecco quel fiero istante*  
**1 | Ludwig van Beethoven**  
(Pietro Metastasio)

Now is the dreadful moment!  
Nice, my Nice, farewell!  
How can I live, my beloved,  
So far away from you!  
I will always live in sorrow,  
I will know no happiness,  
And you, who knows if ever  
You will remember me!

*Che fa il mio bene?*  
**2 | Ludwig van Beethoven**  
(Pietro Metastasio)

What is my beloved doing?  
Why does he not come?  
Does he want to see me  
Languish so?  
Oh, how slowly  
The sun takes its course!  
Each moment  
Seems to me like a day!

*T'intendo, sì, mio cor*  
**3 | Ludwig van Beethoven**  
(Pietro Metastasio)

I feel you, yes, my heart  
Beating so!  
I know you wish to complain  
That you are in love.  
Ah, silence your anguish,  
Endure your torment.  
Be quiet and do not betray  
My feelings!

**Ecco quel fiero istante!**  
**Nice, mia Nice, addio!**  
**Come vivrò, ben mio,**  
**Così lontan da te?**  
**Io vivrò sempre in pene,**  
**Io non avrò più bene,**  
**E tu, chi sa se mai**  
**Ti sovverrai di me?**

**Che fa il mio bene?**  
**Perchè non viene?**  
**Vedermi vuole**  
**Languir così!**  
**Oh come è lento**  
**Nel corso il sole!**  
**Ogni momento**  
**Mi sembra un dì!**

**T'intendo, sì, mio cor,**  
**Con tanto palpitar!**  
**So che ti vuoi lagnar,**  
**Che amante sei.**  
**Ah! taci il tuo dolor,**  
**Ah! soffri il tuo martir.**  
**Tacilo e non tradir**  
**L'affetti miei!**

Voici le moment cruel!  
Nice, ma Nice, adieu!,  
Comment vivrai-je, ma bien-aimée,  
Si loin de toi?  
Je vivrai toujours triste  
Je ne connaîtraï plus le bonheur,  
Et toi, saura-t-on jamais  
Si tu te souviendras de moi?

Que fait mon bien-aimé?  
Pourquoi ne vient-il pas?  
Veut-il me voir  
Languir ainsi?  
Ah! comme le soleil  
Progresses lentement!  
Chaque instant  
Me paraît un jour!

Je sens, oui, mon cœur  
Battre si fort!  
Je sais que tu te plains  
D'être amoureux.  
Ah! fais taire ta douleur,  
Ah! souffre ton martyre.  
Tais-toi et ne trahis pas  
Mes sentiments!

*Che fa il mio bene?*  
4 | **Ludwig van Beethoven**  
(Pietro Metastasio)

What is my beloved doing?  
Why does he not come?  
Does he want to see me  
Languish so?  
Oh, how slowly  
The sun takes its course!  
Each moment  
Seems to me like a day!

*Dimmi, ben mio, che m'ami*  
5 | **Ludwig van Beethoven**

Tell me, beloved, that you love me,  
Tell me that you are mine,  
And I will not envy the gods  
Their divinity.  
With a single glance,  
My darling, with a smile  
You open the paradise  
Of my happiness!

*In questa tomba oscura*  
6 | **Ludwig van Beethoven**  
(Giuseppe Carpani)

In this dark tomb  
Let me rest;  
When I was alive, you ingrate,  
You should have thought of me.  
Leave naked shadows  
To enjoy their peace  
And do not bathe my ashes  
With useless venom.

**Che fa il mio bene?  
Perchè non viene?  
Vedermi vuole  
Languir così!  
Oh come è lento  
Nel corso il sole!  
Ogni momento  
Mi sembra un dì!**

**Dimmi, ben mio, che m'ami,  
Dimmi che mia tu sei.  
E non invidio ai Dei  
La lor' divinità!  
Con un tuo sguardo solo,  
Cara, con un sorriso  
Tu m'apri il paradiso  
Di mia felicità!**

**In questa tomba oscura  
Lasciami riposar;  
Quando vivevo, ingrata,  
Dovevi a me pensar,  
Lascia che l'ombra ignuda  
Godansi pace almen  
E non bagnar mie ceneri  
D'inutile velen.**

Que fait mon bien-aimé?  
Pourquoi ne vient-il pas?  
Veut-il me voir  
Languir ainsi?  
Ah! comme le soleil  
Progresse lentement!  
Chaque instant  
Me paraît un jour!

Dis-moi, ma bien-aimée, que tu m'aimes,  
Dis-moi que tu es mienne  
Et je n'envierai pas aux dieux  
Leur divinité.  
D'un seul regard,  
Mon cœur, d'un sourire  
Tu ouvres le paradis  
De mon bonheur!

Dans ce noir tombeau  
Laisse-moi reposer;  
C'est alors que je vivais, ingrata,  
Qu'il fallait penser à moi.  
Laisse les ombres nues  
Jouir de leur paix  
Et ne baigne pas mes cendres  
D'un inutile venin.

Arianna a Naxos  
7-10 | Joseph Haydn

[Recitative] Adagio (Sostenuto)

Theseus, my love! Where are you?  
I thought you were beside me,  
but it was only a sweet, false dream.  
The rosy Aurora arises in the sky  
and the grass and flowers are coloured  
as Phoebus emerges, golden, from the sea.  
Husband, dear husband, where have you gone?  
Perhaps the chase has called,  
tempting your noble ardour!  
Oh come, my love,  
and find a sweeter prey for your snares.  
Ariadne's loving heart, adoring you with constancy,  
binds with ever tighter bonds  
and our radiant flame burns more brilliantly with our  
love.  
I cannot bear to be separated from you for a single  
moment.  
Ah, I am seized, my love, with the desire to see you.  
My heart sighs for you. Come, my idol!

Aria (Largo)

Where are you my dear treasure?  
Who tore you from my breast?  
If you do not come, I will die,  
I cannot bear such sorrow.  
If you are merciful, O gods,  
Hear my prayer,  
And send my beloved back to me.  
Where are you? Theseus!

Recitative

But, to whom do I speak? Echo alone repeats my words.  
Theseus does not hear me, Theseus does not respond,  
and the winds and waves carry my voice away.  
He must not be too far away from me.

[Recitativo] Adagio (Sostenuto)

**Teseo mio ben, ove sei? Ove sei tu?  
Vicino d'averti mi pareo,  
ma un lusinghiero sogno fallace m'ingannò.  
Già sorge in ciel la rosea Aurora,  
e l'erbe e i fior colora Febo  
uscendo dal mar col crine aurato.  
Sposo, sposo adorato, dove guidasti il piè?  
Forse le fere ad inseguir  
ti chiama il tuo nobile ardor.  
Ah vieni, o caro,  
ed offrirò più grata preda ai tuoi lacci.  
Il cor d'Arianna amante, che t'adora  
costante,  
stringi con nodo più tenace,  
e più bella la face splenda del nostro amor.  
Soffrir non posso d'esser da te divisa un sol  
istante.  
Ah di vederti, o caro, già mi strugge il desio;  
ti sospira il mio cor, vieni, vieni idol mio.**

Aria (Largo)

**Dove sei, mio bel tesoro,  
Chi t'invola a questo cor?  
Se non vieni, io già mi moro,  
Nê resisto al mio dolor.  
Se pietade avete, oh Dei,  
Secondate i voti miei,  
A me torni il caro ben.  
Dove sei? Teseo!**

Recitativo

**Ma, a chi parlo? Gli accenti Eco ripete sol.  
Teseo non m'ode, Teseo non mi risponde,  
e portano le voci e l'aure e l'onde.  
Poco da me lontano esser egli dovria.**

[Récitatif] Adagio (Sostenuto)

Thésée, mon amour! Où es-tu?  
Je te croyais tout près de moi,  
mais ce n'était qu'un songe doux et mensonger.  
La rose Aurore monte au ciel,  
et les prés et les fleurs sont colorés  
tandis que Phébus sort, doré, de la mer.  
Mon époux! Époux adoré, par où es-tu allé?  
Peut-être la chasse appelle-t-elle  
ta noble ardeur?  
Ah! Viens, mon amour,  
et j'offrirai une proie plus agréable à tes lacets.  
Le cœur aimant d'Ariane, qui t'adore avec constance,  
lies d'un nœud plus tenace encore;  
et notre amour fait resplendir davantage nos  
flammes ardentes.  
Je ne peux souffrir d'être séparée de toi un seul  
instant.  
Ah! le désir de te voir, mon cher amour, m'étreint.  
Mon cœur soupire après toi. Viens! mon idole!

Aria (Largo)

Où es-tu, mon beau trésor?  
Qui t'arrache à mon cœur?  
Si tu ne viens pas je meurs,  
Je ne puis souffrir tant de douleur.  
Si vous avez pitié, ô dieux,  
Entendez mes prières,  
Renvoyez-moi mon cher amour!  
Où es-tu? Thésée!

Récitatif

Mais à qui parlai-je? Écho seul répète mes paroles.  
Thésée ne m'entend pas, Thésée ne répond pas,  
et vents et ondes emportent ma voix.  
Il ne doit pas être trop loin de moi.

If I climb that cliff that shows above the rest,  
I will see him from there.  
What is this? Heavens! Woe is me!  
That is the Argive ship!  
Those are Greeks!  
Theseus! He is at the prow!  
Ah, I could be mistaken...  
No, no, there is no mistake!  
He flees, and leaves me behind, abandoned.  
All hope is gone, I have been betrayed.  
Theseus! Theseus! Hear me! Theseus!  
But alas, I will go mad!  
The waves and the wind are swallowing him up  
forever before my very eyes.  
Oh, gods, you are unjust  
if you do not punish the traitor! Ingrate!  
Why did I save your life,  
for you to betray me?  
And your promises? Your vows?  
Disloyal man! Deceiver! Have you the heart to leave me?  
To whom will I turn? From whom seek compassion?  
I cannot stand, I am loosing foot  
and the bitterness of this moment  
makes my heart quiver in my breast.

*Aria ([Larghetto] – Presto)*

Oh! May death come in this dreadful hour;  
But my cruel suffering  
Heaven unjustly decrees.  
Poor abandoned woman, with no one to console her.  
He whom I so loved has fled,  
Cruel and disloyal.

**Salgasi quello che più d'ogni altro  
s'alza alpestre scoglio; ivi lo scoprirò.  
Che miro? Oh stelle, misera me,  
quest' è l'argivo legno!  
Greci son quelli!  
Teseo! Ei sulla prora!  
Ah m'ingannassi almen...  
no, non m'inganno.  
Ei fuggono, ei qui mi lascia in abbandono.  
Più speranza non v'è, tradita io sono.  
Teseo, Teseo, m'ascolta, Teseo!  
Ma oimè! vaneggio!  
I flutti e il vento lo involano per  
sempre agli occhi miei.  
Ah siete ingiusti, o Dei,  
se l'empio non punite! Ingrato!  
Perchè ti trassi dalla morte  
dunque tu dovevi tradirmi!  
E le promesse, e i giuramenti tuoi?  
Spergiuro, infido! hai cor di lasciarmi.  
A chi mi volgo, da chi pietà sperar?  
Già più non reggo, il piè vacilla,  
e in così amaro istante  
sento mancarmi in sen l'alma tremante.**

*Aria ([Larghetto] – Presto)*

**Ah che morir vorrei in sì fatal momento,  
Ma al mio crudel tormento  
Mi serba ingiusto il ciel.  
Misera abbandonata non ho chi mi consola.  
Chi tanto amai s'involò  
Barbaro ed infedel.**

Si je gravis ce mont qui s'élève plus que tout autre,  
je pourrai ainsi l'apercevoir.  
Que vois-je? Ciel! Malheureuse que je suis!  
Un navire argien.  
Ce sont des Grecs!  
Thésée! Il est sur la proue!  
Ah! Si seulement je me trompais...  
Non, non, il n'y a pas d'erreur.  
Il fuit, il me laisse ici, abandonnée.  
Il n'y a plus d'espoir, je suis trahie.  
Thésée! Thésée! Écoute-moi! Thésée!  
Mais hélas, je deviens folle.  
Les flots et le vent l'engloutissent  
pour toujours devant mes propres yeux.  
Ah! dieux, vous êtes injustes  
si vous ne châtiez le traître! Ingrat!  
Pourquoi t'ai-je soustrait à la mort?  
Pour que tu me trahisse?  
Et tes promesses? Tes serments?  
Parjure! Infidèle! As-tu le cœur de me laisser?  
Vers qui me tourner? De qui chercher la compassion?  
Je me sens faillir, mon pied se dérober  
et cet instant si amer  
fait s'affoler mon cœur dans ma poitrine.

*Air ([Larghetto] – Presto)*

Ah! Que vienne la mort en cette heure terrible,  
Mais mon cruel tourment  
L'injuste ciel ordonne!  
Malheureuse abandonnée, qui n'a personne pour la  
consoler.  
Celui qui tant j'ai aimé s'est envolé,  
Cruel et infidèle.

*Lungi dal caro bene*  
11 | **Giuseppe Sarti**

Far from my sweetheart,  
I cannot live;  
I am in a sea of pain;  
Far from my dear sweetheart,  
I feel my heart falter.  
A sweet and profound dream  
Besieges me if she is not near,  
And light vanishes.

*Selve amiche*  
12 | **Antonio Caldara**

Friendly woods, shady trees,  
Sure haven of my heart,  
This loving soul asks from you  
Some solace in its anguish.

*Il mio bel foco –  
Quella fiamma che m'accende*  
13 | **Benedetto Marcello**

*Recitative*  
My great ardour,  
Whether I be far or near,  
Without ever changing,  
Will always burn, beloved eyes, for you.

*Aria*  
That flame which rouses my desire  
Is so dear to my soul  
That it will never be extinguished.  
And if Fate returns me to you,  
Beautiful rays of my fair sun,  
My soul wants no other light,  
Not now nor evermore.

**Lungi dal caro bene,  
Vivere non poss'io;  
Sono in un mar di pene;  
Lundi dal caro bene,  
Sento mancarmi'l cor.  
Un dolce estremo sonno,  
Se lei mirar non ponno,  
Mi chiuda i lumi ancor.**

**Selve amiche, ombrose piante,  
Fido albergo del mio core,  
Chiede a voi quest'alma amante  
Qualche pace al suo dolore.**

*Recitativo*  
**Il mio bel foco,  
O lontano o vicino ch'esser poss'io,  
Senza cangiar mai tempore  
Per voi, care pupille, arderà sempre.**

*Aria*  
**Quella fiamma che m'accende  
Piace tanto all'alma mia  
Che giammai s'estinguerà.  
E se il fato a voi mi rende,  
Vaghi rai del mio bel sole,  
Altra luce ella non vuole,  
Nè voler giammai portrà.**

Loin de mon cher cœur,  
Je ne puis pas vivre;  
Je suis dans une mer de douleur;  
Loin de mon cher cœur,  
Je sens mon cœur faillir.  
Un songe doux et profond  
S'empare de moi si elle est loin,  
Et la lumière s'évanouit.

Bois amicaux, arbres ombragés,  
Refuge certain de mon cœur,  
Cette âme aimante vous demande  
De la consolation dans sa misère.

*Récitatif*  
Ma puissante ardeur,  
Que je sois loin ou près,  
Sans jamais s'altérer,  
Brûlera toujours, chers yeux, pour vous.

*Aria*  
Cette flamme qui embrase mon désir  
Est si proche de mon âme  
Qu'elle ne s'éteindra jamais.  
Et si le Destin doit me redonner à toi,  
Admirables rayons de mon beau soleil,  
Je ne chercherai nulle autre lumière,  
Ni maintenant, ni jamais.



*Sen corre l'agnelletta*  
14 | **Domenico Sarro**

The little ewe lamb runs  
When the shepherd beckons,  
And will not leave him.  
Those lips that ensnare me  
Can decide for my heart  
Life or death.

*Lascia ch'io pianga*  
15 | **George Frideric Handel**  
(Aaron Hill, Giacomo Rossi)

Let me weep  
Over my cruel fate  
And sigh  
For freedom.  
May my grief  
Mercifully  
Break these chains  
Of anguish.

*Pur dicesti o bocca bella*  
16 | **Antonio Lotti**

You have spoken, O beautiful mouth,  
That gentle, tender "yes"  
That brings me all delight.  
To honour love's flame  
Love has opened you with a kiss,  
Sweet fount of joy.

**Sen corre l'agnelletta**  
**Al cenno del pastore,**  
**Nè sa da lui partir:**  
**Quel labbro che m'alletta**  
**Dispor può del mio core**  
**A vivere, a morir.**

**Lascia ch'io pianga**  
**La dura sorte,**  
**E che sospiri**  
**La libertà.**  
**Il duol infrange**  
**Queste ritorte,**  
**De' miei martiri**  
**Sol per pietà.**

**Pur dicesti, o bocca bella,**  
**Quel soave e caro sì,**  
**Che fatutto il mio piacer.**  
**Per onor di sua facella**  
**Con un bacio amor t'apri,**  
**Dolce fonte del goder.**

La petite agnelle court  
Au berger quand il l'appelle  
Et elle ne le quittera pas.  
Ces lèvres qui me séduisent,  
Elles peuvent décider de mon cœur  
Sa vie ou bien sa mort.

Laisse-moi pleurer  
Sur mon sort cruel  
Et soupirer  
Pour la liberté.  
Que par pitié  
La douleur brise  
Ces liens  
De mes supplices.

Ô belles lèvres, vous avez dit  
Ce cher et tendre oui  
Qui est la cause de tous mes plaisirs.  
Pour honorer le feu de l'amour  
L'amour vous a ouvertes par un baiser,  
Source douce de toute joie.

*Ridente la calma*

17 | **Wolfgang Amadeus Mozart**

Let a happy calm spring up in my soul  
And no trace be left of anger or fear.  
And yet you are coming, my beloved, to tighten  
Those gentle chains that make my heart so grateful.

*Alto Giove*

18 | **Nicola Porpora**

Almighty Jupiter, your great gift  
Of immortal life  
Is a sign of your grace  
And virtue  
With which you honour me.

**Ridente la calma nell'alma si desti;  
Ne resti un/più segno di sdegno e timor.  
Tu vieni, frattanto, a stringer mio bene,  
Le dolci catene si grate al mio cor.**

**Alto Giove e tua grazia  
E tuo vanto il gran dono  
Di vita immortale  
Che il tuo cenno  
Sovrano mi fa.**

Puisse un calme heureux s'élever en mon âme  
Et qu'il ne reste trace ni de courroux ni de crainte.  
Tu viendras sous peu, ma bien-aimée, resserrer  
Ces douces chaînes qui font le bonheur de mon  
cœur.

Grand Jupiter, ton généreux don  
De vie éternelle  
Est un signe de ta munificence  
Et de ta vertu,  
Par lesquelles tu m'honores.