



NAXOS



LES  
FRIVOLITÉS  
PARISIENNES



# MASSENET Don César de Bazan

Naouri • Dreisig • Lebègue • Bettinger • Helmer • Moungoungou  
Ensemble Aedes • Les Frivolités Parisiennes  
Mathieu Romano

Jules Émile Frédéric  
**MASSENET**  
(1842–1912)

**Don César de Bazan (1872) (second version, 1888)**

Opéra-comique in four acts and four tableaux

Libretto by Adolphe Philippe d'Ennery (1811–1899),  
Dumanoir (Philippe François Pinel) (1806–1865)  
and Jules Chantepie (1843–1885)

First performance: Paris, Opéra-Comique (Salle Favart 2),  
30 November 1872

Don César de Bazan, a nobleman ..... Laurent Naouri, Baritone  
Maritana, a Gypsy street-singer ..... Elsa Dreisig, Soprano  
Lazarille, a boy, apprentice arquebusier ..... Marion Lebègue, Mezzo-soprano  
King Charles II of Spain ..... Thomas Bettinger, Tenor  
Don José de Santarém, first minister to the King ..... Christian Helmer, Baritone  
Captain of the Guard ..... Christian Moungoungou, Baritone

Men and Women folk, Soldiers, Arquebusiers,  
Ladies and Gentlemen of the Court

Nicolas Chesneau, Vocal Accompanist

**Ensemble Aedes**

**Orchestre des Frivolités Parisiennes**  
Mathieu Romano, Conductor

**CD 1**

**74:18**

① Overture

5:48

**Act I. Street in Madrid**

- |   |      |
|---|------|
| ② No. 1. Introduction: Dès que ton tambour sonne – Ballade aragonaise: Par un frais sentier<br>( <i>Chorus, Maritana</i> )                        | 5:34 |
| ③ Scène, Prière et Strette: C'est elle!... –<br>No. 2. Mélodie: L'amour, un amour implacable<br>( <i>Charles II, Don José, Maritana, Chorus</i> ) | 8:21 |
| ④ No. 3. Air: Partout où l'on chante<br>( <i>Don César</i> )  | 3:30 |
| ⑤ No. 4. Quatuor: Le voilà!<br>( <i>Captain, Don César, Lazarille, Don José</i> )   | 6:53 |
| ⑥ No. 5. Finale: Bohème charmante<br>( <i>Chorus, Maritana, Don José, Don César, Alcade, Lazarille</i> )  | 7:20 |

**Act II. In a fortress**

- |  |       |
|--|-------|
| ⑦ Entr'acte  | 1:59  |
| ⑧ No. 6. Berceuse: Dors, ami<br>( <i>Lazarille</i> )   | 4:01  |
| ⑨ No. 7. Couplets: Riche, j'ai semé les richesses<br>( <i>Don César</i> )  | 2:31  |
| ⑩ No. 8. Duo: Me marier!<br>( <i>Don César, Don José</i> )   | 7:20  |
| ⑪ No. 9. Chanson de Matalobos: À boire, amis – Lecture de l'Arrêt: De par notre Seigneur –<br>Madrigal: En vous je vais placer, Madame<br>( <i>Don César, Chorus, Soldier, Judge, Don José</i> ) | 13:51 |
| ⑫ No. 10. Romance: Rien ne peut le défendre<br>( <i>Lazarille</i> )  | 2:25  |
| ⑬ No. 11. Finale: Grand Dieu!<br>( <i>Maritana, Don José, Chorus, Lazarille, Don César</i> )   | 4:11  |

**CD 2****Act III. In the Palace of San Fernando**

- ① Entr'acte Sevillana 2:32
- ② No. 12. Romance: Cette splendeur  
(*Maritana, Chorus*) 4:20
- ③ No. 13. Cavatine: Que de ta lèvre en fleur  
(*Charles II*) 2:24
- ④ No. 14. Duo: Qui je suis?  
(*Don César, Charles II*) 6:20
- ⑤ No. 15. Duo: Je m'en souviens  
(*Don César, Maritana*) 6:59

**Act IV. An oratory in the convent of San Geronimo**

- ⑥ Entr'acte 2:00
- ⑦ No. 16. Duo Nocturne: Aux coeurs les plus troublés  
(*Lazarille, Maritana*) 3:46
- ⑧ No. 17. Melodrama: Je pénétrai furtivement dans le parc royal –  
Trio: Je vous l'ai dit – Finale: Le Roi!  
(*Don César, Charles II, Maritana, Chorus, Lazarille*) 9:06

**37:47****Jules Émile Frédéric Massenet (1842–1912)****Don César de Bazan****Background to the Opera**

The story of this opera is taken from the drama by Dumanoir and Adolphe Philippe D'Ennery, in five acts and in prose (borrowed in its turn from Victor Hugo's play *Ruy Blas*, 1838) produced at the Théâtre de la Porte Saint-Martin in 1844. At a time when Romanticism was still much in favour, the characters of Victor Hugo's drama – Ruy Blas, Maritana and Don César de Bazan – became celebrated. Vincent Wallace (1812–1865), the Irish composer, wrote his best work, *Maritana* (London, 1845), about these complex personalities.

The director Camille du Locle (1832–1903), after a series of failures at the Opéra-Comique, was anxious for a success, as long as it could be produced in a few weeks. The librettists put together a text, and after it had been turned down by Jules Duprato and Samuel David, it was offered to the young Jules Massenet. The creators had taken a cynical view of the venerable tradition of *opéra-comique* as developed since the 18th century by Grétry, Philidor, Monsigny, Dalayrac, Isouard, Berthon, Boieldieu, Hérold, Aubér, Halévy and Adam, and repudiated the set formulas that had characterised the genre for so long. Massenet accepted the challenge of the hurried production, and retired to the country to write the score, which was ready in a few weeks. Rehearsal began while he prepared the orchestration.

This was the first full-length opera by Massenet to be produced, the one-act *La Grand'tante* having been mounted five years earlier by the same company. *Don César de Bazan* was not a success and it would be another five years, with the premiere of *Le Roi de Lahore* in 1877, before Massenet rose to his place among the most prominent composers of his time.

*Don César de Bazan* was created by the singers Jacques Bouhy (the future Escamillo in *Carmen*), Paul Lhéritier (the future Don José in Bizet's opera), Neveu, François Bernard, Mme Célestine Galli-Marié (the future Carmen herself) and Mlle Marguerite Priola. It was

conducted by Adolphe Deloffre. The work was performed 13 times at the Opéra-Comique, into the following year, 1873. Productions followed in German (Vienna 1874), Swedish (Stockholm 1879) and Portuguese (Lisbon 1907). The parts were destroyed in 1887 in the fire at the Salle Favart, and Massenet composed a second version from the vocal score published by Hartmann, with new orchestration. This was first performed in Geneva on 20 January 1888, then in Antwerp (1889), Lyons (1890), Nice (1895), Brussels (1896), Paris (Gaité Lyrique, 12 May 1912), and finally The Hague (February 1925). The work contains one piece that is sometimes performed separately, the *Sevillana* arranged for coloratura soprano. A modern revival took place in several French cities in 2016, when the company Les Frivolités Parisiennes staged a new production, including an appearance at the Théâtre de la Porte Saint-Martin, conducted by Mathieu Romano.

A German operetta on the same subject by Rudolf Dellinger (1857–1910), *Don César* (*Operette in drei Akten*; librettist: Oscar Walther) appeared in Hamburg at the Carl-Schultze Theatre, 28 March 1885, the most successful of Dellinger's seven operettas, performed 1,350 times within 25 years.

At the time it was felt that the subject of *Don César* was not lyrical. The literary origins, disengaged from emotional tirades and descriptive recitals, offers only a few dramatic incidents; the action is limited, and the episodes devoid of that feeling which is the principal source of inspiration for any composer. The dramaturgy of the opera is not always fluent, with solos and long duets following one on the other, making for concentrations of extended music without the artful conjuring of variety and swift movement. The transition from classic *opéra-comique* to the fuller *opéra-lyrique* was already evident, coming just a year after the national disaster of 1870–71, the war with Prussia and the Paris Commune. The young composer was building on Charles Gounod's and Ambroise Thomas's moves to a fuller and more continuous orchestral texture with less dialogue (see *Mireille* 1864 and *Mignon* 1866 respectively).

The trend towards a more symphonic style is much in evidence in Massenet's score with instances of considerable orchestral forcefulness. Apart from the spoken dialogue and the use of generic types like the *couplet* (the default sub-genre of *opéra-comique*), the work already reflects Massenet's characteristic mature style.

The preference for promoting the Spanish style and flavour of the *couleur locale* is also overwhelmingly present. Ludwig Minkus's ballet *Don Quixote* (1869) had already seen a more sustained experiment with Iberian flavour, which to that point was used only sparingly in opera for certain atmospheric effects, as in Auber's *Le Domino noir* (1837). *Don César* looks forward to Bizet's *Carmen* (1875) and Massenet's own *Le Cid* (1885), especially the famous ballet music. Later this trend continues in the interest shown in France by Chabrier (*España*, 1883) and Ravel (*Alborada del gracioso*, 1905, *Rapsodie espagnole*, 1907) in such Spanish milieu and style.

The music of Massenet's opera was felt at the time to be symphonic rather than dramatic. Spanish motifs: *fandangos*, *boleros*, *sevillanes*, *seguidillas*, are all treated with much knowledge and talent. Among the more striking moments in the score are the *Introduction*; the first *Entr'acte*, a lovely *berceuse* 'Dors, ami, dors, et que les songes t'apportent leurs riants mensonges'; the Marriage Scene, where the organ and the bells produce a charming effect; and a rather dramatic quartet.

The destiny of *Don César*, mounted 13 times before being largely forgotten, constitutes a series of failed opportunities, despite its extraordinary intrinsic qualities. Camille Saint-Saëns wrote about these in 1872 in *La Renaissance littéraire*:

M. Massenet has a marvellous musical organisation. He has the gift of melody, a feeling for the picturesque, a vivacity of rhythm; he has a manner of treating the orchestra which make him recognisable among thousands. It is a mixture of refined research and violent strokes, with exquisite gentleness, which recalls certain Oriental materials, embroidered and spangled. He brings together all that can seduce and

charm, and joins these to a prodigious facility ... To return to *Don César*, it is a light score, brilliant, spruce, evidently written by a flowing pen which can be heard without fatigue. It can be said that it has nothing in common with the platitudes which are the favourites of a certain public. M. Massenet seems to have taken on the task of taming the ogre of criticism: he has carefully concealed his lyricism and his symphonic temperament, and has given us only the basic worth of his talent, which is indeed much superior in joyful craftedness to most of his confreres.

Massenet used his resources economically: he nonetheless composed a series of captivating numbers for this score. The characters of each personage, be they sombre, passionate, joyful or comical, are magisterially conveyed. *Don César* is a crafted work of movement, fully sonorous and fiery. Its time has at last arrived and all the most propitious conditions have united to provide a magnificent revival. Because the original material was burned in the great fire at the Salle Favart in 1887, a new edition was researched by Les Frivolités Parisiennes for the 2016 version, adding to the author's original vision, opening the cuts which were thought appropriate at the time. The vocal score of the first version was engraved by Hartmann, and it was possible to recreate and orchestrate the airs which Massenet composed for his first Lazarille, Célestine Galli-Marié, the famous creator of *Carmen*, the most talented singer available in 1888. The full score has been reconstituted from material at the publisher Heugel, using in part the manuscript from 1910–11 for three one-off Parisian performances in 1912. The first instrumentation was lighter, as witnessed by the perceptible stylistic differences between the numbers added in 1888 to the last act, with certain pieces dating from the first version. In effectively tightening and unifying the score, good sense has been made of some of these discrepancies and a dynamic balance of sonority made possible.

A single character is key to the plot. Don José de Santarém is rather Mephistophelian: he arrives to disturb everything, obsessed by his own interests. This devil, so

useful and delightful on stage, a puppeteer amused or furious, manipulates the hero out of envy. Schizophrenia becomes the emotional law of the heart in this work, the driving force of all the characters: Don César, Maritana, Lazarille, and the King of Spain make up a lost quartet. Each one is caught up in an intimate psychological meandering, inexorably towards a process of personal stripping, each exposing a soul thirsting for authenticity. Is nobility only an inherited title? This question is at the heart of this opera: Don César, the Count of Bazan, asks himself: 'Who am I?' In conferring his title on Maritana, a girl of the streets, he provokes the question concerning nobility: what does nobility actually mean? In disappearing, Don César reappears transfigured; in braving death without dying, he is re-born as he at last needs to be. He strips himself of his privileged position to become simply César; he dismembers himself of social title to embrace his own inner being. His song is the rapture of the present, of unencumbered life, and it is the stamp of his uniqueness and his labour of freedom. Jules Massenet's music is correspondingly ecstatic, eschewing all frivolity.

The stage at every representation, we hope, will be a *casquet*: swaggering, febrile, dark, frozen, festive, effervescent, waking us from sleep, any dozing, any faintness, to be hypnotised by that which is *Don César* (Les Frivolités Parisiennes).

### Synopsis

Don César de Bazan (created by the baritone Jacques Bouhy), an impoverished Spanish grandee, lives an adventurous life, but is noble at heart. He fights a duel during Holy Week to save a young boy Lazarille (Célestine Galli-Marié) from the brutalities of a Captain of Arquebusiers. But there is a royal edict against dueling: those caught at it are to be shot, but if caught during Holy Week, they are to be hanged. Don César is arrested and condemned.

Don César is visited in prison by his old friend Don José de Santarém (Neveu) who conceals the fact that he is now first minister to Charles II, King of Spain. Don José is in love with the Queen, who, however, refuses to take a

lover unless the King can first be proven to be unfaithful to her. Charles II (Paul Lhéritier) is in love with the beautiful street-singer Maritana (Marguerite Priola), but cannot approach her because of her low social station. Don José's plan is to have Maritana married to Don César an hour before his execution, so raising her to the station of Countess of Bazan. He does not disclose his plan but merely promises benefits if his suggestion is followed: for Maritana, riches and honour; for Don César, commutation of his sentence from hanging to death by gunfire, and assurance that the boy Lazarille will be looked after.

The marriage takes place in the prison, Maritana's face veiled so that she can neither see nor be seen. The execution follows immediately. The young widow (who does not know she is a widow) is taken to the palace of San Fernando to acquire the fine manners suitable for a noble lady. They tell her that her husband will soon be returning from exile. But it is the King who visits her, saying he is Don César. Maritana says she does not love him. Charles II is about to use force when the real Don César arrives. Lazarille, in charge of the armaments, had removed the balls from the muskets. After a comedy of reversed identity, with each man claiming to be the other, Lazarille enters to warn the King that the Queen is compromised at the Palace of Aranjuez. The King leaves hurriedly. Don César and Maritana left alone, relive their arranged wedding, and profess their unexpected love for each other.

Don César goes to seek the aid of the Queen, while Maritana takes refuge in an oratory with Lazarille. The King returns to press his case with Maritana again. She reveals that she knows his identity and tries to shame him. Don César now enters, and locks the door to confront his monarch. Don César refuses to fight with the enraged King. Don César tells him how at Aranjuez he surprised Don José at the feet of the Queen, pressing his illicit attentions (claiming that the King was in the arms of a mistress), and has killed Don José in a duel. The deflected Officers of the Court now burst in only to find the King safe, protected by the truly chivalrous Don César, his 'most loyal servant'. In gratitude, Charles makes Don César Governor of Grenada where he goes to live happily with his beautiful bride Maritana, as all ironically acclaim their ruler.

## CD 1

1 A brief overture establishes the military theme of much of the action, and depicts the Spanish milieu.

2 The introduction depicts a street scene which conjures up the local Spanish colour, and presents the characters of Maritana, an enchanting street singer, King Charles II of Spain, her admirer, and Don José de Santarém, the first minister and arch-manipulator, who closely observes the scene. The heroine sings her opening couplets, with brilliant vocal decoration. The Iberian atmosphere is ever-present and the orchestral writing unusually heavy for *opéra-comique*.

3 The King's passion for Maritana is expressed in his fast-moving *Mélodie*, with pulsing rhythms, the tenor part quick and nervous, in the syllabic style, with high tessitura.

4 Don César's entrance air is in ternary form, confident, even swaggering, in the outer movements, more reflective even pensive in the middle sections, with prominent woodwind writing.

5 The quartet for Lazarille, Don César, the Captain of the Arquebusiers, and Don José, becomes dramatic as Don César intervenes to rescue Lazarille. The latter sings a beautiful song about the sadness of his life, *couples* with cor anglais accompaniment. The situation leads into confrontation between Don César and the Captain, who rush off to fight a duel.

6 The finale sees Maritana re-appear; she offers to tell fortunes, but instead Don José predicts a great future for her. Don César returns with Lazarille and is arrested for dueling. Lazarille promises to remain with his rescuer. In his prison cell Don César receives a visit from Don José (who does not reveal that he is the first minister of the King). Don José is secretly in love with the Queen, but she refuses his love because the infidelity of the King has not been proven. Charles II is indeed in love with Maritana, but he is not able to approach her because of

her inferior social position. Don José devises a plot whereby the condemned man is to marry Maritana half-an-hour before his execution, so making her Countess of Bazan. Without explaining this plan, he promises riches and nobility to Maritana on the one hand, and on the other hand, offers Don César the possibility of evading the infamy of execution by hanging, and assuring protection to the young Lazarille. Unknown to all, Lazarille removes the balls from the muskets of the firing squad. The false marriage, as well as the fake execution, take place at once, one after the other.

7 The Act II *Entr'acte* is solemn and restrained, like the Act II introduction in *Carmen*.

8 Lazarille comforts Don César in another beautiful solo, a lullaby, this time with prominent horn solo.

9 Don César's *Couplets* express his bold and resigned outlook on life.

10 The extended duet, for Don César and Don José, is (unusually for two baritones) thematically central in establishing the opposing worldviews and dramaturgical interplay between these two characters. The mood is rather comical as Don José tries to interest Don César in his plans of marriage as a means of escaping dishonourable execution. His 'temptation music' is couched in nasal tones with comic coloratura (rather like Beckmesser in Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868). The melodic writing is rather dry, despite being couched largely in the *buffo* style, with long patter passages. The situation is reminiscent of Donizetti's duet for Dr Malatesta and Don Pasquale (1843), and even more pertinently, the comedy *Treasure Duet* in Meyerbeer's *Dinorah* (1859).

11 The lengthy piece that follows the condemnation of Don César presents a generic ensemble, based on the topoi of the march and the drinking song, so much part of the regular language of opera. The sprightly rhythm and attractive melody capture a rapture ironic in the situation.

Don César, about to be married and then executed, appears before the execution squad, dressed splendidly for his wedding, and proffering a banquet provided as his last supper. He sings a hedonistic song, defying tragedy in the face of death. He toasts his future unknown wife. The chosen vector is a ballad about a robber called Matalobos, suggesting that life should be seized and lived to the full while we have it. Here, the military prototypes of Donizetti's *La Fille du régiment* (1840), but especially Auber's in *Fra Diavolo* (1830) (where robbers, the military, and drinking songs are combined), are at work. The tense merrymaking is interrupted by the advent of the judge, his read statement of the death penalty, and preparations for the false marriage. The organ is heard from the chapel, with the orchestral imitation of bells.

12 Lazarille once again sings a serene romance, with prominent clarinet arpeggios, a commentary on the events, affirming devotion to Don César and his intention to save the life of his patron.

13 The serious, melancholic finale finds Maritana alone with Don José and the witnesses, filled with apprehensive reflections on her situation and the unknown place to which she is being taken. Don José assures her of the transformed fortune awaiting her, while the chorus comfort her. As they depart, Lazarille opens a side door to reveal the dazed Don César. In a rapid melodrama, Don José marvels that he is not dead; Lazarille hurriedly tells him how he removed the bullets from the muskets, he being the guardian of the arquebuses. He produces the key to the postern gate, and Don César escapes.

## CD 2

1 The Act III *Entr'acte* is strongly reminiscent of the later *Le Cid* ballet, a picture book piece of Spanish local colour.

2 The 'widowed' Maritana is taken to the Palace of San Fernando to learn refined manners appropriate to her new station in life, with the assurance that her husband will soon return from exile. Grandiose processional music

marks her entry into the splendour of her new situation. She reflects wistfully in a strophic aria, minor keyed, with prominent clarinet accompaniment, and gentle vocalisation (reminding one of Reiza's sad reflections in Weber's *Oberon*, 1826).

3 The King enters, pretending to be Don César. He gives utterance to his adoration in a passionate *cavatina*, marked by the pull to high notes. But Maritana tells him that she cannot love him.

4 The King is about to use force, when the real Don César bursts in, generating a favoured comic trope of mixed identities ('Who am I?'): the King pretends to be Don César, so the latter professes to be the King of Spain (with appropriately grand vocal gestures and orchestral flourishes). The confusion continues in a brisk march movement. Don César reveals that Lazarille removed the bullets from the muskets of the firing squad.

5 The real married couple, now left alone, profess their love in an extended duet, the emotional heart of the work, full of tender lyricism and regularly reaching little climaxes in unison singing, a favourite technique of the composer in all the love duets in his operas. There are several movements as both characters live out their confusion, surprise and eventual joyful and impassioned union of mind and heart. This is already the territory of Massenet's own *Manon* (1884).

6 The Act IV *Entr'acte* is hushed and reflects on the love music, with the return of the bells that punctuate the score.

7 Lazarille is with Maritana in an oratory as they await the return of Don César who has gone to implore the help of the Queen. They join in a beautiful cantabile *Nocturne*, with smooth writing for the winds, the horns and harps. This duet is in the same mellifluous mode as Delibes's idyll for Lakmé and Malika (1883).

8 In a melodrama Don César informs the King and Maritana how he surprised Don José at the feet of the

Queen. A tumultuous trio now follows. The King in high anxiety tries to leave room, but Don César assures him that he has killed Don José in a duel. The Officers of the Guard now arrive and burst into the room. The King is safe, protected by a true gentleman. Having succeeded in exposing and foiling Don José's plot, and having

protected the Royal honour in more ways than one, Don César is now named Governor of Grenada by the King, and leaves on the arm of his beautiful wife to take up his new position, as the chorus hail the monarch.

Robert Ignatius Letellier

## Jules Émile Frédéric Massenet (1842–1912)

### Don César de Bazan

#### La genèse de l'opéra

La trame de cet opéra s'inspire de la pièce en cinq actes et en prose de Dumanoir et Adolphe Philippe D'Enney (elle-même dérivée de la pièce de Victor Hugo *Ruy Blas* de 1838), produite au Théâtre de la Porte Saint-Martin en 1844. À une époque où le romantisme était encore très en vogue, les personnages du drame de Victor Hugo – *Ruy Blas* et Don César de Bazan en tête – avaient conquis tous les coeurs. Vincent Wallace (1812–1865), le compositeur irlandais, écrivit son plus bel ouvrage, *Maritana* (Londres, 1845), à partir de ces personnalités hautes en couleur.

Camille du Locle (1832–1903), le directeur de l'Opéra-Comique venait d'essayer plusieurs échecs consécutifs et tenait tout particulièrement à produire un succès, à condition de pouvoir le monter en quelques semaines. Après avoir été refusé par Jules Duprat et Samuel David, le texte concocté par les librettistes fut proposé au jeune Jules Massenet. Les créateurs avaient puisé sans vergogne dans la vénérable tradition de l'opéra-comique telle qu'elle s'était développée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle avec Grétry, Philidor, Monsigny, Dalayrac, Isouard, Berton, Boieldieu, Hérold, Auber, Halévy et Adam, mais en désavouant les formules toutes faites qui caractérisaient le genre depuis si longtemps. Massenet accepta de relever le défi de cette production éclair et se retira à la campagne pour écrire la partition, l'achevant en l'espace de quelques semaines. Les répétitions commencèrent alors qu'il réalisait son orchestration.

Pour le compositeur, il s'agissait de son premier ouvrage de grand format. *La Grand'tante*, son opéra en un acte, avait été montée cinq ans auparavant par la même troupe. *Don César de Bazan* fut tièvement accueilli et cinq autres années allaient encore s'écouler - jusqu'à la création du *Roi de Lahore* en 1877- avant que Massenet ne rejoigne les rangs des compositeurs les plus en vue de son époque.

*Don César de Bazan* fut créé par les chanteurs Jacques Bouhy (le futur Escamillo de *Carmen*), Paul Lhéritier (le futur Don José de l'opéra de Bizet), Neveu, François Bernard, Mme Célestine Galli-Marié (la future Carmen en personne) et Mlle Marguerite Priola. Il était dirigé par Adolphe Deloffre et fut représenté 13 fois à l'Opéra-Comique jusqu'au début de l'année 1873. Il fut ensuite produit en allemand (Vienne, 1874), en suédois (Stockholm, 1879) et en portugais (Lisbonne, 1907). Les parties d'orchestre furent détruites en 1887 dans l'incendie de la Salle Favart, et Massenet en composa une seconde version à partir de la partition vocale publiée par Hartmann, avec une nouvelle orchestration. Cette seconde version fut créée à Genève le 20 janvier 1888, puis donnée à Anvers (1889), Lyon (1890), Nice (1895), Bruxelles (1896), Paris (Gaieté Lyrique, 12 mai 1912) et enfin à La Haye (février 1925). L'ouvrage contient un morceau qui est parfois exécuté séparément, la *Sevillana* arrangée pour soprano colorature. On a pu voir une reprise moderne de *Don César de Bazan* dans plusieurs villes françaises en 2016, grâce à la nouvelle production de la troupe des Frivolités Parisiennes, avec notamment

une représentation au Théâtre de la Porte Saint-Martin sous la direction de Mathieu Romano.

Une opérette allemande sur le même sujet signée Rudolf Dellinger (1857–1910), *Don César (Operette in drei Akten* ; livret d'Oscar Walther) vit le jour à Hambourg au Théâtre Carl-Schulze le 28 mars 1885 ; des sept opérettes de Dellinger, ce fut celle qui rencontra le plus grand succès, avec 1350 représentations en l'espace de 25 ans.

A l'époque, on jugea que le sujet de *Don César* se prêtait mal au genre lyrique. Une fois dépouillé de ses envolées sentimentales et de ses longues descriptions, l'original littéraire ne fournit que de rares rebondissements ; l'action est limitée et les péripéties sont dépourvues de cette émotion qui constitue la principale source d'inspiration de tout compositeur. Malheureusement, la dramaturgie de l'opéra ne coule pas toujours de source, avec une succession de solos et de longs duos dont les amples plages musicales manquent de variété et de vivacité. L'évolution de l'opéra-comique classique vers la forme plus consistante de l'opéra lyrique se faisait déjà jour un an seulement après la catastrophe nationale de 1870–1871 – la guerre contre la Prusse et la Commune de Paris. Le jeune compositeur suivait la voie de Charles Gounod et d'Ambroise Thomas vers une texture orchestrale plus nourrie et fluide avec moins de dialogues (voir *Mireille* de 1864 et *Mignon* de 1866 respectivement). Cette tendance à adopter un style plus symphonique est manifeste dans la partition de Massenet, avec des passages qui déplient une énergie orchestrale considérable. Exception faite des dialogues parlés et de l'utilisation de formes génériques comme le couplet (sous-genre par défaut de l'opéra-comique), l'ouvrage reflète déjà le style caractéristique de la maturité de Massenet.

La volonté de souligner le style et les saveurs de la couleur locale espagnole est elle aussi particulièrement notable. Le ballet de Minkus *Don Quixote* (1869) avait déjà mis en exergue le caractère ibère, qui jusqu'alors n'était utilisé qu'avec parcimonie à l'opéra pour certains effets d'atmosphère, comme dans *Le Domino noir* (1837) d'Auber. *Don César* annonce déjà la *Carmen* (1875) de

Bizet et *Le Cid* (1885) de Massenet lui-même, et notamment sa célèbre musique de ballet. Cette tendance se prolongera plus tard avec l'intérêt porté en France par Chabrier (*España*, 1883) et Ravel (*Alborada del gracioso*, 1905, *Rapsodie espagnole*, 1907) à ce type de contexte et de style espagnols.

Certains contemporains de Massenet jugèrent la musique de son opéra plus symphonique que vraiment théâtrale. Les danses comme les fandangos, les boléros, les sévillanes et les séguédilles sont toutes traitées avec beaucoup de talent et de savoir-faire. Parmi les passages les plus remarquables de la partition, on citera l'*Introduction* ; le premier *Entr'acte*, une ravissante berceuse, « Dors, ami, dors, et que les songes t'apportent leurs riants mensonges » ; la Scène du mariage, où l'orgue et les cloches produisent un effet charmant ; et un quatuor assez élégant.

Le destin de *Don César*, représenté 13 fois avant de sombrer dans un oubli presque total, constitue une série d'occasions manquées, et ce malgré ses extraordinaires qualités essentielles. Camille Saint-Saëns en parla en 1872 dans *La Renaissance littéraire* :

M. Massenet a une merveilleuse organisation musicale. Il a le don de la mélodie, du sentiment du pittoresque, la vivacité du rythme : il a une façon à lui de traiter l'orchestre, qui le ferait reconnaître entre mille : c'est un mélange de recherche raffinée et d'éclat violent, avec des douceurs exquises, qui rappelle certaines étoffes d'Orient, brodées et pailletées. Il réunit enfin tout ce qui peut séduire et charmer, en y joignant une prodigieuse facilité ! [...] Pour revenir à *Don César*, c'est une partition légère, brillante, pimpante, écrite évidemment au courant de la plume et qui se laisse écouter sans fatigue. Il est bien entendu qu'elle n'a rien de commun avec les platitudes qui sont la coqueluche d'un certain public. M. Massenet semble avoir pris à tâche d'apprivoiser l'ogre de la critique : il a soigneusement dissimulé son lyrisme et son tempérament de symphoniste, et ne nous a donné que la menue monnaie de son talent, laquelle est bien supérieure aux joyaux ciselés de la plupart de ses confrères.

Même si Massenet se montra économie de ses ressources, il composa pour cette partition une série de numéros captivants. La psychologie de chaque personnage, qu'elle soit sombre, passionnée, joyeuse ou comique, est magistralement traduite. *Don César* est un travail d'orfèvre, plein de mouvement, sonore et fougueux. Son heure est enfin venue et les conditions les plus propices ont été réunies à l'appui d'une reprise de haute tenue. Comme le matériau d'origine a brûlé dans l'incendie de la Salle Favart en 1887, une nouvelle édition a été élaborée par Les Frivolités Parisiennes pour la version de 2016 afin de revenir à la vision originale de l'auteur, notamment en rétablissant les passages qui apparemment durent être coupés à l'époque. La partition vocale de la première version fut gravée par Hartmann, et il a été possible de recréer et d'orchestrer les airs composées par Massenet pour son premier Lazarille, Célestine Galli-Marié, la célèbre créatrice de *Carmen* et la cantatrice la plus talentueuse en activité en 1888. La partition complète a été reconstituée à partir de matériau de l'éditeur Heugel, en utilisant en partie le manuscrit de 1910-1911 employé pour trois représentations ponctuelles données à Paris en 1912. L'instrumentation de départ était plus légère, comme le montre la nette différence stylistique entre les numéros ajoutés en 1888 au dernier acte et certains morceaux datant de la première version. En resserrant et en unifiant efficacement la partition, il a été possible de gommer ces disparités et d'aboutir à un équilibre sonore satisfaisant.

Don José de Santarém, personnage pivot de l'intrigue, est assez méphistophélique ; c'est un fauteur de trouble obnubilé par son propre intérêt. Cet être démoniaque, si utile et charmant en scène, marionnettiste amusé ou enragé, manipule le héros par pure jalouse. Dans cet ouvrage, la schizophrénie devient la loi émotionnelle des coeurs, l'élan qui anime tous les personnages : Don César, Maritana, Lazarille et le roi d'Espagne constituent un quatuor de l'égarement. Chacun d'eux est pris dans sa propre errance psychologique, inexorablement poussé vers un processus de dépouillement personnel qui met à nu quatre âmes assoiffées d'authenticité. La noblesse est-

elle uniquement un titre dont on hérite ? Cette question est au cœur de l'opéra : Don César, le comte de Bazan, se demande qui il est. En conférant son titre à Maritana, une fille des rues, il met la noblesse en question : que signifie vraiment le mot noblesse ? En disparaissant, Don César réapparaît transfiguré ; en bravant la mort sans mourir, il renait tel qu'il doit enfin être. Il se défait de sa position privilégiée pour devenir simplement César ; il se débarrasse de son titre afin d'accepter sa personnalité intime. Son chant exprime l'extase du présent, d'une vie sans entraves, et c'est la marque de sa singularité et de son travail de libération. La musique que lui écrit Jules Massenet est parée d'une juste exaltation, loin de toute frivolité.

« Le théâtre, à chaque représentation nous l'espérons, sera la boîte crânienne enflammée, obscure, glacée, festive ou effervescente, de cet endormi, cet assoupi, cet évanoü, cet être sous hypnose qu'est Don César de Bazan... » (Les Frivolités Parisiennes).

### L'argument

Don César de Bazan (rôle créé par le baryton Jacques Bouhy), un grand d'Espagne désargenté mais noble de cœur, mène une vie aventureuse et insouciante. Pour sauver le jeune Lazarille (Célestine Galli-Marié) des violences d'un capitaine d'arquebusiers, il se bat en duel pendant la Semaine Sainte. Mais un décret royal interdit de se battre en duel sous peine d'être fusillé ; les contrevenants pris pendant la Semaine Sainte, quant à eux, sont pendus. Don César est arrêté et condamné.

En prison, Don César reçoit la visite de son vieil ami Don José de Santarém (Neveu), qui lui cache le fait qu'il est devenu ministre de Charles II, roi d'Espagne. Don José est épris de la reine, mais celle-ci refuse de prendre un amant tant qu'on ne lui apportera pas la preuve de l'infidélité du roi. Charles II (Paul Lhéritier) est amoureux de la belle chanteuse des rues Maritana (Marguerite Pirola), sans pouvoir l'aborder car c'est une roturière. Don José projette de faire épouser Maritana à Don César une heure avant son exécution, ce qui fera d'elle la comtesse de Bazan. Il ne révèle pas son plan, se contentant de

promettre, pourvu que l'on suive ses indications, à Maritana la richesse et les honneurs, à Don César, la commutation de sa peine (être pendu au lieu d'être fusillé) et la protection future du jeune Lazarille.

Le mariage est célébré dans la prison, avec une Maritana voilée, de manière à l'empêcher de voir et d'être vue. On procède immédiatement à l'exécution. La jeune veuve (qui ignore la mort de son mari) est menée au palais de San Fernando pour y apprendre les bonnes manières requises d'une dame de la noblesse. On lui annonce que son époux ne va pas tarder à rentrer d'exil, mais c'est le roi qui lui rend visite, prétendant être Don César. Maritana lui dit qu'elle ne l'aime pas. Charles II est sur le point d'employer la force quand le véritable Don César survient - Lazarille, en charge de l'armurerie, avait retiré les balles des arquebuses. Après un quiproquo comique, chaque homme s'arrogeant l'identité de l'autre, Lazarille entre pour avertir le roi que la reine est compromise au palais d'Aranjuez. Le monarque sort en hâte. Restés seuls, Don César et Maritana évoquent leur mariage arrangé et se déclarent leur amour réciproque et inattendu.

Don César part demander son aide à la reine pendant que Maritana se refuge dans un oratoire avec Lazarille. Le roi revient poursuivre sa cour pressante auprès de Maritana, qui lui déclare qu'elle connaît son identité et essaie de lui faire honte. Don César entre à son tour et verrouille la porte pour se confronter à son souverain. Le roi est fou de rage, mais Don César refuse de se battre avec lui et lui raconte qu'à Aranjuez, il a surpris Don José aux pieds de la reine, la pressant de ses attentions illicites et soutenant que le roi se trouvait dans les bras d'une de ses maîtresses. Don César a alors tué Don José en duel. Les officiers de la cour, dont on avait trompé la surveillance, surgissent alors et trouvent le roi indemne, sous la protection de Don César, son « serviteur le plus loyal ». Reconnaissant, Charles nomme Don César gouverneur de Grenade, où il part mener une vie heureuse avec sa belle épouse Maritana, tandis que tous acclament ironiquement leur souverain.

### CD 1

❶ Une brève ouverture instaure le caractère militaire d'une grande part de l'action et illustre le contexte espagnol.

❷ L'introduction dépeint une scène de rue avec la couleur locale hispanisante qu'il convient, et présente les personnages de Maritana, une ravissante chanteuse des rues, du roi Charles II d'Espagne, son admirateur, et de Don José de Santarém, le premier ministre et grand manipulateur, qui les épie. L'héroïne chante ses couplets d'ouverture, avec d'éclatantes ornementsations vocales. L'atmosphère ibère est omniprésente et l'écriture orchestrale d'une densité inhabituelle dans un opéra-comique.

❸ Le roi exprime sa passion pour Maritana dans sa rapide *Mélodie*, dotée de rythmes lancinants, avec une partie de ténor aigüe et nerveuse, dans le style syllabique.

❹ L'air d'entrée de Don César est en forme ternaire, confiant, et même hâbleur, dans les mouvements externes, plus refléchi voire pensif dans les sections centrales, avec une écriture très exposée pour les bois.

❺ Le quatuor de Lazarille, Don César, le capitaine des arquebusiers et Don José se fait plus dramatique quand Don César intervient pour sauver le jeune apprenti. Lazarille chante des très beaux couplets sur la tristesse de sa vie, avec accompagnement de cor anglais. La situation débouche sur une confrontation entre Don César et le capitaine, qui se précipitent à l'extérieur pour disputer leur duel.

❻ Le finale fait reparaître Maritana ; elle offre des prédictions, mais c'est Don José qui lui augure un avenir radieux. Don César revient avec Lazarille et est arrêté pour s'être battu en duel. Lazarille promet de demeurer auprès de son bienfaiteur. Dans sa cellule, Don César reçoit la visite de Don José (qui lui cache qu'il est le

premier ministre du roi). Celui-ci aime la reine en secret, mais elle lui refuse ses faveurs tant que l'infidélité du roi n'a pas été démontrée. Charles II est effectivement amoureux de Maritana, mais sa basse extraction lui interdit de l'approcher. Don José a une solution : le condamné épousera Maritana une demi-heure avant son exécution, faisant d'elle la comtesse de Bazan. Sans révéler ce qu'il mijote, il promet richesse et noblesse à Maritana d'une part, et d'autre part il offre à Don César la possibilité d'éviter l'infamie d'une pendaison et d'assurer la protection du jeune Lazarille. Sans être vu, Lazarille retire les balles des arquebuses qui doivent servir à fusiller Don César. Le faux mariage et la fausse exécution se succèdent rapidement.

⑦ L'*Entr'acte* du deuxième acte et solennel et retenu, comme l'*Introduction* du deuxième acte de *Carmen*.

⑧ Lazarille réconforte Don César dans une très jolie berceuse, dont se détache cette fois le cor soliste.

⑨ Les *Couplets* de Don César expriment le courage et la résignation avec lesquelles il affronte son sort.

⑩ Le long duo de Don César et Don José est crucial sur le plan thématique (ce qui est insolite pour un duo de barytons), du fait qu'il établit les perspectives opposées et l'interaction dramaturgique des deux personnages. Le caractère est assez comique, car Don José essaie d'intéresser Don César à ce mariage arrangé qui lui permettrait d'échapper à une exécution déshonorante. Sa « musique de la tentation » est formulée sur des sons nasals avec une colorature cocasse (un peu comme Beckmesser dans *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner, 1868). L'écriture mélodique est assez épurée, en dépit d'être largement rédigée dans le style *buffo*, avec de longs passages au débit crépitant. La situation rappelle le duo de Donizetti pour le docteur Malatesta et Don Pasquale (1843) voire, de manière encore plus pertinente, le duo satyrique « du trésor » dans *Dinorah* (1859) de Meyerbeer.

⑪ Le long morceau qui suit la condamnation de Don César présente un ensemble fondé sur les figures imposées de la marche et la chanson à boire, si souvent revisitées à l'opéra. Le rythme enjoué et la séduisante mélodie instaurent un enthousiasme paradoxal au vu du contexte. Don César, qui va se marier puis être exécuté, se présente devant le peloton dans ses beaux habits de noce et convie ses bourreaux au banquet qui se trouve aussi être son dernier repas. Il chante un air héroïque, défiant son sort tragique au moment de mourir, et lève son verre à la santé de l'inconnue qui va être sa femme. Le format choisi est une ballade qui parle d'un voleur nommé Matalobos et affirme qu'il faut sauver la vie tant qu'on est sur terre. Ici, tous les archétypes militaires de *La fille du régiment* (1840) de Donizetti, mais surtout ceux d'Auber dans *Fra Diavolo* (1830), qui allient bandits, militaires et chansons à boire, sont réunis. Ces festivités sous tension sont interrompues par l'arrivée du juge, qui donne lecture de la condamnation à mort, et par les préparatifs du faux mariage. On entend le son de l'orgue provenir de la chapelle, avec l'orchestre qui imite le son des cloches.

⑫ Lazarille chante à nouveau une romance sereine où dominent des arpèges de clarinette, commentant les événements et affirmant sa dévotion envers Don César et son intention de sauver la vie de son protecteur.

⑬ Sérieux et mélancolique, le finale nous montre Maritana avec Don José et les témoins, pleine de doutes quant à sa situation et apeurée de ne pas savoir où on l'emmène. Don José lui promet qu'un sort meilleur l'attend tandis que le chœur la réconforte. Tous repartent, puis Lazarille ouvre une porte latérale sur un Don César éberlué. Dans un rapide mélodrame (texte déclaré sur un arrière-plan orchestral), celui-ci s'étonne de ne pas être mort ; aussitôt, Lazarille lui dit qu'il était responsable des arquebuses, il a pu en retirer les balles. Il produit alors la clé de la poterne et Don César s'évade.

## CD 2

① L'*Entr'acte* du troisième acte rappelle fortement le ballet du futur *Cid* de Massenet, comme un grand livre d'illustrations hispanisantes.

② Ignorant qu'elle est « veuve », Maritana est menée au palais de San Fernando ; on va lui enseigner les belles manières que réclame son nouveau statut social, et on l'assure que son mari va bientôt rentrer d'exil. Une musique processionnelle emphatique marque son entrée dans le luxe de sa nouvelle existence. Un air strophique en mineur, avec un accompagnement de clarinette proéminent et de tendres vocalisations (qui rappellent les tristes réflexions de Reiza dans *Oberon* (1826) de Weber, dépeint ses méditations mélancoliques.

③ Le roi entre et soutient qu'il est Don César. Il exprime son adoration à Maritana dans une cavatine passionnée, caractérisée par sa tessiture tendue vers les aigus, mais la jeune femme lui répond qu'elle ne peut pas l'aimer.

④ Le roi s'apprête à la forcer quand le véritable Don César survient, provoquant le typique quiproquo comique de fausses identités (« Qui suis-je ? ») : le roi affirme être Don César, si bien que ce dernier déclare qu'il est le roi d'Espagne (avec les envolées vocales et les fioritures orchestrales idônes). La confusion se poursuit dans un vif mouvement de marche et Don César raconte comment Lazarille l'a sauvé du peloton d'exécution.

⑤ Restés seuls, les deux vrais mariés se déclarent leur amour réciproque dans un long duo qui est le centre émotionnel de l'ouvrage, plein d'un tendre lyrisme et atteignant régulièrement de brefs apogées chantés à l'unisson, technique dont le compositeur était fêru et que

l'on retrouve dans tous les duos d'amour de ses opéras. Plusieurs passages se succèdent où les deux personnages expriment le trouble, la surprise et enfin la joyeuse et fervente union de leurs âmes et de leurs cœurs. Nous sommes déjà sur le territoire de la *Manon* (1884) de Massenet.

⑥ L'*Entr'acte* du quatrième acte est feutré et se livre à une méditation amoureuse, ponctuée par un retour des cloches.

⑦ Lazarille se trouve avec Maritana dans un oratoire où tous deux attendent le retour de Don César, parti implorer le secours de la reine. Leurs voix se joignent dans un magnifique *Nocturne cantabile*, avec une écriture pleine de tendresse pour les vents, les cors et la harpe. Ce morceau rappelle le duo idyllique et capiteux écrit par Delibes pour *Lakmé* et *Malika* dans *Lakmé* (1883).

⑧ Dans un nouveau mélodrame, Don César annonce au roi et à Maritana qu'il a surpris Don José aux pieds de la reine. Un trio tumultueux s'ensuit. Égaré, le roi s'apprête à sortir, mais Don César lui assure qu'il a tué Don José en duel. Les officiers de la garde font alors irruption dans la pièce et trouvent leur roi indemne, protégé par un véritable gentilhomme. Ayant réussi à dévoiler et contrecarrer le complot de Don José et ayant protégé l'honneur du roi à plusieurs égards, Don César est alors nommé gouverneur de Grenade par son souverain, et il part prendre ses nouvelles fonctions au bras de sa belle épouse tandis que le chœur acclame le monarque.

Robert Ignatius Letellier

Traduction française de David Ylla-Somers

### **Laurent Naouri**

Photo: Bernard Martinez



Laurent Naouri studied in London. His varied repertoire spans roles from the Baroque to the contemporary. Career highlights include *Les Contes d'Hoffmann* across Europe and at the Metropolitan Opera, New York and Festival d'Aix-en Provence; *Pelléas et Mélisande* at the Théâtre des Champs-Élysées under Bernard Haitink and in Berlin with Simon Rattle as well as in Madrid, Barcelona, Los Angeles, Glasgow and Salzburg; *Le nozze di Figaro* at Festival d'Aix-en Provence and in Tokyo; the title role in *Falstaff* in Lyon, Santa Fe and Glyndebourne; *Madama Butterfly* at the Metropolitan Opera, New York, and *La traviata* in Santa Fe, Tokyo and Dallas.

### **Elsa Dreisig**

Photo: Simon Fowler



In 2016, Elsa Dreisig was awarded First Prize for Best Female Singer in Plácido Domingo's Operalia, The World Opera Competition, and was named Young Artist of the Year by *Opernwelt* magazine, winning Young Opera Artist of the Year at the Copenhagen Opera Festival in 2017. Dreisig studied at the Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris and the Leipzig Musikhochschule. She currently studies with Lionel Sarrazin. As a member of the Berlin State Opera she performed in *Die Zauberflöte* and *Orfeo ed Euridice* among many others. She has also appeared at the Opéra National de Paris, Zurich Opera and the Festival d'Aix-en Provence. Elsa Dreisig appears courtesy of Erato/Warner Classics.

[www.elsadreisig.fr](http://www.elsadreisig.fr)

### **Marion Lebègue**

Marion Lebègue won First Prize at the International Singing Competitions of Toulouse and Marmande in 2014. She made her debut at the Opéra National de Paris in 2016 as Ines in *Il trovatore*, going on to appear in *Il tabarro*, *Suor Angelica* and *Gianni Schicchi* at the Opéra-Théâtre de Metz, Káťa Kabanová at the Opéra Grand Avignon, Anna Bolena at the Opéra de Marseille, *Manon* at the Opéra de Monte-Carlo, and *Carmen* at the Opéra de Nice, the Théâtre du Capitole de Toulouse and the Bregenz Festival. She has also performed at numerous prestigious opera house across France.



Photo: DR

### **Thomas Bettinger**

Thomas Bettinger studied in Bordeaux, and is currently a pupil of Lionel Sarrazin. He made his debut in Philippe Fénelon's *La Cérisaie* at the Opéra National de Paris, followed by appearances at the Opéra National de Montpellier and the Opéra de Saint-Étienne. He performed the title role in *Faust* at the Opéra de Massy, and the Opéra de Saint-Étienne, repeating his success in the role at the Opéra de Reims and the Opéra-Théâtre de Metz. He has also appeared in *Lucrezia Borgia*, *Manon*, *Rigoletto*, *Dialogues des Carmélites* and *Eugène Onegin*.

[www.thomas-bettinger.com](http://www.thomas-bettinger.com)

### **Christian Helmer**



Photo: Studio Harcourt

After graduating in engineering, Christian Helmer went on to train as a singer and pursue a career in opera. He has appeared in various roles, including as Guglielmo in *Così fan tutte*, in the title role of *Don Giovanni* at the Festival d'Antibes and Le Bret in Alfano's *Cyrano de Bergerac* together with Plácido Domingo. He appeared with Roberto Alagna in *Le Dernier Jour d'un condamné* and has performed at the Théâtre des Champs-Élysées, the Opéra National de Paris, Opéra de Lille, the Opéra de Saint-Étienne and the Opéra-Comique.

## Christian Moungoungou



Photo: Julien Benhamou

After gaining a DEA diploma in management science at the University of Strasbourg, Christian Moungoungou pursued his musical training in Alsace and then in Lyon. Opera roles have included Goro in Puccini's *Madama Butterfly* at the Festival d'Opéra Opus Gattières, Dandini in *La Cenerentola* at the Île-de-France Festival and on tour, and Burschen in Carl Orff's *Der Mond* at the Opéra Bastille. He was instrumental in the creation of and regularly performs with chamber group the Grazioso Ensemble, and has a wide concert repertoire as a soloist. Since September 2005 Moungoungou has been a tenured member of the Paris Opéra Chorus.

## Ensemble Aedes

Photo: William Beaucardet



Founded in 2005 by Mathieu Romano, Ensemble Aedes is devoted to performing choral music from the last five centuries, including premieres of new works. With forces varying from 17 to 40 professional singers, the ensemble's vast repertory spans a cappella cycles, oratorios and operas. It regularly works with eminent ensembles such as Les Musiciens du Louvre, the Orchestre de Paris and the Latvian Radio Choir. In residence at the Théâtre Impérial de Compiègne and the Vézelay Cité de la Voix, the ensemble has performed in many other prestigious venues, such as the Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Royal Opera of Versailles and the Bordeaux Opera. Ensemble Aedes has taken part in numerous the festivals and performed in a large number of concert halls and opera houses across France. Through its residencies in the Bourgogne-Franche-Comté and Hauts-de-France regions, the ensemble puts together an annual season of teaching and cultural outreach projects. The ensemble also extends its performing reach to places such as [www.ensembleaedes.fr](http://www.ensembleaedes.fr)

## Orchestre des Frivolités Parisiennes



Photo: Bernard Martinez

Established in 2012 by the musicians Benjamin El Arbi and Mathieu Franot, Les Frivolités Parisiennes was created out of a desire to recover French Light Music of the 19th and 20th centuries, comic opera, *opéra buffa* and musical comedy. With this in mind, the company annually produces new productions or revivals, of which a number have been recorded by Naxos. The chamber orchestra of Les Frivolités Parisiennes, the spiritual heir to the orchestra of the Opéra-Comique that was disbanded in the 1960s, can comprise from 14 to 40 players according to a work's requirements. Les Frivolités Parisiennes perform in prestigious music halls such as the Folies Bergère and l'Olympia, opera houses including the Théâtre National de l'Opéra-Comique, Théâtre des Champs-Élysées and Athénée Théâtre Louis-Jouvet, and throughout France. The company of Les Frivolités Parisiennes is an associate artist of the Fondation Singer-Polignac and is in residence at the Théâtre Impérial de Compiègne and the Théâtre à l'italienne de Saint-Dizier. [www.lesfrivolitesparisiennes.com](http://www.lesfrivolitesparisiennes.com)

## Mathieu Romano



Photo: Géraldine Aresteau

Conductor Mathieu Romano works within all genres from the Baroque to the contemporary, both on the concert stage and in opera. He trained at the Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris under Zsolt Nagy, also receiving advice from François-Xavier Roth, Pierre Boulez and Susanna Mälki. Romano has worked with ensembles such as the RIAS Kammerchor and the Latvian Radio Choir, and on operatic productions with Les Frivolités Parisiennes and contemporary projects with Ensemble Itinéraire. He also works with the Nederlands Kamerkoor, the Normandy Regional Orchestra, Les Siècles and Sinfonia Varsovia. He regularly appears with Ensemble Aedes, of which he is the founder and artistic director, and is frequently invited to the Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, and festivals such as Festival d'Aix-en Provence and Rencontres musicales de Vézelay. His discography includes a number of acclaimed releases devoted to choral repertoire. A passionate advocate of music education and accessibility, he leads different youth orchestras and educational projects. [www.mathieuromano.com](http://www.mathieuromano.com)

This recording was made possible thanks to generous sponsorship  
from Adami, FCM, Fondation Singer-Polignac and Groupe Caisse des Dépôts.



A co-production with Théâtre Impérial de Compiègne (Eric Rouchaud, director)

THÉÂTRE IMPÉRIAL  
DE COMPIÈGNE



The construction of this architectural jewel was started in 1867 on the orders of Napoleon III with the idea of entertaining the court that accompanied him when he stayed in Compiègne. It was opened in 1991 after a long delay. The Théâtre Impérial is known for its acoustic qualities. The conductor Carlo Maria Giulini considered the theatre the most perfect in the world, better even than the Vienna Musikverein.

*Don César de Bazan* is an *opéra-comique* with a narrative of dashing Spanish chivalry and romance. Its plot revolves around deception and comedies of reversed identity, with a struggle between true nobility and wicked selfishness maintaining an animated momentum throughout. This was the young Jules Massenet's first full-length opera and yet it is filled with the composer's mature symphonic style, his gift for melody, feeling for the picturesque, and vivacity of rhythm. These distinctive qualities reveal an operatic feast whose time has at last arrived.



Jules Émile Frédéric  
**MASSENET**  
(1842–1912)



## Don César de Bazan (1888 version)

Opéra-comique in four acts and four tableaux

Libretto by Adolphe Philippe d'Ennery, Dumanoir and Jules Chantepie

Don César de Bazan, a nobleman .....	Laurent Naouri, Baritone
Maritana, a Gypsy street-singer .....	Elsa Dreisig, Soprano
Lazarille, a boy, apprentice arquebusier .....	Marion Lebègue, Mezzo-soprano
King Charles II of Spain .....	Thomas Bettinger, Tenor
Don José de Santarém, first minister to the King .....	Christian Helmer, Baritone
Captain of the Guard .....	Christian Moungoungou, Baritone

Ensemble Aedes

Orchestre des Frivolités Parisiennes • Mathieu Romano

CD 1 ① Overture

5:48 ②–⑥ Act I

31:49 ⑦–⑬ Act II

36:36

CD 2 ①–⑤ Act III

22:47 ⑥–⑧ Act IV

14:56

A detailed track list can be found inside the booklet.

The French libretto can be accessed at [www.naxos.com/libretti/660464.htm](http://www.naxos.com/libretti/660464.htm)

Recorded: 13–17 February 2019 at the Théâtre Impérial de Compiègne, France

Producer: Thibaut Maillard • Engineer: Étienne Graindorge • Booklet notes: Robert Ignatius Letellier

Publisher: Éditions Alphonse Leduc (The Music Sales Group) • Elsa Dreisig appears courtesy of Erato/Warner Classics

Sponsored by Adami, FCM, Fondation Singer-Polignac and Groupe Caisse des Dépôts

A production of Les Frivolités Parisiennes • A co-production with the Théâtre Impérial de Compiègne

Cover design: Pénélope Belzeaux

© 2020 Naxos Rights (Europe) Ltd • [www.naxos.com](http://www.naxos.com)