ABYSSES

FRENCH ARIAS FOR CONTRALTO

AUDE EXTRÉMO

CONCERTO BUDAPEST
SYMPHONY ORCHESTRA

GYÖRGY VASHEGYI



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



MENU

› TRACKLIST
› FRANÇAIS
› ENGLISH
› SUNG TEXTS





« Ne pouvant être au cœur même de la Beauté,
je serai la Nuit qui par contraste met en valeur
ses roses de lumière, et qui fait chanter ses couleurs
si pures qu'elles échappent pour toujours à la mort,
et sans quoi elle ne serait pas… »

Lydie Dattas, *La Nuit spirituelle*, Paris, Gallimard, « nrf », 2020

ABYSSES

VICTORIN JONCIÈRES (1839-1903)

DIMITRI (1876)

1 Air de Marpha « Mon fils ! Il est mon fils ! » *6'03*

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

SAMSON ET DALILA (1877)

2 Récit et air de Dalila « Samson, recherchant ma présence… Amour ! Viens aider ma faiblesse ! » *3'54*

VINCENT D'INDY (1851-1931)

MÉDÉE (1898)

3 Prélude de l'acte III *4'49*

THÉODORE DUBOIS (1837-1924)

ABEN-HAMET (1884)

4 Arioso de Zulema « Oui, c'est lui ! » *3'42*

JULES MASSENET (1842-1912)

ARIANE (1906)

5 Air de Perséphone « Hélas ! Avant que le dieu noir » *5'09*

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉTIENNE MARCEL (1879)

6 Valse *4'15*

GEORGES BIZET (1838-1875)

DJAMILEH (1872)

7 Lamento de Djamileh « Sans doute, l'heure est prochaine » *3'22*

> MENU

AUGUSTA HOLMÈS (1847-1903)

LA MONTAGNE NOIRE (1895)

8 Air de Yamina « Je n'ai jamais fait de mal » *5'10*

CAMILLE SAINT-SAËNS

LA PRINCESSE JAUNE (1872)

9 Ouverture *7'02*

JULES MASSENET

CLÉOPÂTRE (1914)

10 Air de Cléopâtre « J'ai versé le poison » *3'12*

VICTORIN JONCIÈRES

LE DERNIER JOUR DE POMPÉI (1869)

11 Prélude et air de la Saga « Quels sourds mugissements en ce lieu solitaire ! » *8'15*

FERNAND DE LA TOMBELLE (1854-1928)

12 ORIENTALE (1888) *5'20*

LOUIS NIEDERMEYER (1802-1861)

MARIE STUART (1844)

13 Air de Marie « Déjà la nuit s'avance » *4'49*

VICTORIN JONCIÈRES

DIMITRI

14 Valse *4'18*

TOTAL TIME: 69'29

© Éditions Musicales Palazzetto Bru Zane, except [2, 7]

World premiere recording [4, 8, 11, 12, 13, 14]

AUDE EXTRÉMO CONTRALTO

CONCERTO BUDAPEST SYMPHONY ORCHESTRA
GYÖRGY VASHEGYI CONDUCTOR

ZSÓFIA KÖRNYEI, MIRANDA LIU, BERNADETT BICZÓ, SATOKO KAKUTANI, PÉTER SOMOGYI, JULIANNA SZALAI-ALBERT, SZILVIA SZIGETI, JUDIT TAR, TAMÁS FERENC TÓTH, JÚLIA VEDRESNÉ GYERMÁN, ÉVA VINICZAI, ORSOLYA WINKLER VIOLIN I

ZSUZSANNA BERENTÉS, ORSOLYA BERNÁTH, CSENGE DÓSA, ADÉL HORVÁTHNÉ KOVÁCS, MIKOLA ROMÁN, ÁRON SOÓS, ORSOLYA SOÓS, KRISZTINA SZTANKAY, KATALIN VARRÓ, ZSÓFIA VÁRKONYI VIOLIN II

LÁSZLÓ MÓRÉ, JANKA SZOMOR-MEKIS, ÁGNES APRÓ, ZÍLIA FIRTHA-JEKKEL, ORSOLYA KOVÁCSNÉ, MEDEK, ÉVA NOVÁK, JUDIT SOMOGYI, TÜNDE VADINSZKYNÉ VARASDY VIOLA

ÁKOS TAKÁCS, JÁNOS ARANYOS, EDINA DOBOVITS, ANIKÓ IZING, TAMÁS MIGRÓCZI, ÉVA SZABÓ CELLO

TIBOR TABÁNYI, KRISZTINA HARGITAINÉ LENDVAY, LÁSZLÓ ILLÉS, ZOLTÁN PETŐ DOUBLE BASS

ORSOLYA KELLERNÉ KACZANDER, ANITA BAJUSZNÁCSNÉ LŐRINCZ, SZABOLCS SZILÁGYI FLUTE

GERDA RÓZSA, ZSUZSANNA VARGA, DÁNIEL ELLA OBOE

CSABA KLENYÁN, GYÖRGY PUHA CLARINET

BÁLINT MOHAI, ALBERT NAGY BASSOON

BÁLINT TÓTH, MÁTÉ HAMAR, ZSOLT KOCSIS, HUNOR VARGA HORN

GÁBOR DEVECSAI, IMRE CSÁNY, BENEDEK SZÁSZI TRUMPET

RÓBERT STÜRZENBAUM, CSABA BENCZE, NÁNDOR KASZA, BALÁZS SZAKSZON TROMBONE

NÁNDOR VINCZE TUBA

BENCE CSEPELI, VITALIJ DZSANDA, TIBOR ÉLES, GÁBOR IVÁN TIMPANI, PERCUSSION

LENKA PETROVIC HARP

QUAND UNE VOIX RESSURGIT DES ABYSSES

ALEXANDRE DRATWICKI

Jusqu'aux années 1840, la tessiture de contralto n'existe pas officiellement dans l'opéra français. C'est-à-dire qu'aucun emploi de la troupe de l'Académie royale puis impériale de musique ne lui correspond, et – partant – qu'aucun rôle important n'est composé pour elle. Les classifications vocales se fondent sur des modèles hérités de l'époque de Lully, dans lesquels les voix féminines sont essentiellement divisées entre « dessus » et « bas dessus ». Les premières incarnent les rôles légers et les princesses éplorées, les secondes sont reines, mères, magiciennes. Où les trois tout à la fois. Malgré leur charisme, ces rôles de force exploitent peu les notes graves de leur tessiture. Dans les faits, ils sont souvent confiés à des sopranos avancées dans la carrière, dont le timbre s'est naturellement assombri et dont le bas médium voilé ne projette plus avec l'intensité de leur jeunesse. Leurs notes éclatantes sont à l'autre bout de l'échelle.

C'est à partir de la fin des années 1830 que ce modèle est remis en cause, même si, dans les premiers ouvrages de Meyerbeer ou de Halévy comme *Robert le Diable*, *Les Huguenots* et *La Juive*, ce sont encore deux sopranos qui occupent le haut de l'affiche. Après l'acclimatation du contralto à Paris grâce aux succès des œuvres de Rossini au Théâtre-Italien à partir de 1817, un tournant survient avec l'arrivée de Rosine Stoltz (1815-1903) à l'Opéra, jeune chanteuse carriériste au tempérament ombrageux. Elle entre dans la troupe en 1837 pour remplacer Cornélie Falcon, alors au sommet de sa gloire, mais brutalement frappée d'aphonie. Stoltz hérite de ses rôles – notamment ceux de Valentine, Alice ou Rachel –, mais la tessiture, trop élevée, se révèle vite inadaptée à sa voix plus sombre et centrée dans le médium. Il devient alors nécessaire de retoucher les partitions : certaines notes aiguës sont escamotées, des coupures réalisées, des respirations introduites. On décide rapidement d'écrire pour elle de manière spécifique, en valorisant ce qu'Hector Berlioz appelle ses « cordes graves », c'est-à-dire la partie inférieure de la tessiture, allant du *fa* médium jusqu'au *sol* sous la portée. Un exemple caractéristique de cette adaptation est la création de *La Favorite* de Donizetti en 1840. Pensé pour Stoltz, le rôle de Léonor

illustre un changement profond dans l'approche de sa voix. Le large *cantabile* « Ô mon Fernand » trace une ligne vocale noble, lente et soutenue, qui s'épanouit dans le registre grave, retardant longuement la brillance de quelques aigus spectaculaires. Ce type d'écriture ouvre la voie à un nouveau profil vocal sur la scène parisienne : celui de la contralto dramatique, pleinement assumée dans sa spécificité.

Avec l'établissement de cette tessiture dans la liste des emplois, l'Opéra de Paris commence à intégrer ce registre rare dans ses créations. Des rôles sont spécifiquement écrits pour M^me^ Stoltz et pour des chanteuses à la voix similaire : Odette dans *Charles VI* de Halévy, Zayda dans *Dom Sébastien* de Donizetti ou Marie Stuart dans l'opéra de Niedermeyer. En parallèle, une autre tendance émerge avec l'arrivée de chanteuses étrangères, notamment italiennes, comme Adélaïde Borghi-Mamo (1826-1901). Car il faut bien souvent chercher hors de France des actrices possédant de tels instruments. M^me^ Borghi-Mamo incarne un autre type de contralto : virtuose, alerte, formé au style rossinien mais capable d'affronter les passages héroïques de Verdi (comme Azucena du *Trouvère*, par exemple). Pour elle, on compose le rôle d'Olympia dans *Herculanum* de Félicien David ou celui de Mélusine dans *La Magicienne* de Halévy. Elle contribue à élargir les possibilités du registre grave en y introduisant agilité, ornementation et bravoure. Son incarnation de Fidès dans *Le Prophète* de Meyerbeer est un triomphe, arpentant une échelle vocale qui va du *la* sous la portée au contre-*ut*.

Dès lors, les contraltos et les sopranos sont de plus en plus différenciées mais aussi mises en relation. Ces comparaisons donnent lieu à des duos d'opposition spectaculaires – osons dire des duels –, mettant en scène deux caractères féminins rivaux aux qualités distinctes, chacune visitant les confins de sa tessiture. L'un des plus célèbres est celui d'Élisabeth et Eboli dans *Don Carlos* de Verdi, mais le modèle est également anticipé dans la confrontation entre Isabeau de Bavière et Odette (*Charles VI* de Halévy) ou repris dans *Henri VIII* de Saint-Saëns, lorsque Catherine d'Aragon et Anne Boleyn s'affrontent dans un climat musical tendu et plein de cynisme.

La voix grave féminine gagne alors en visibilité sur toutes les scènes lyriques parisiennes, pas seulement à l'Opéra. Au Théâtre-Lyrique et à l'Opéra-Comique, on confie aux contraltos non seulement des

rôles de mères ou de reines mais aussi des jeunes héroïnes ou des personnages secondaires pleins de relief. Davantage encore que la capiteuse mais un peu raide M^me^ Engally, Pauline Viardot, avec sa voix souple et dramatique, incarne cette transition : capable de dominer des partitions exigeantes comme *Sapho* de Gounod et – elle aussi – *Le Prophète* de Meyerbeer, elle joue un rôle essentiel dans la valorisation de ce timbre. Plus tard, Marie Delna (1875-1932) prend le relais. Avec elle, la voix grave devient l'un des instruments les plus expressifs de la scène lyrique : dans *La Vivandière* de Benjamin Godard, elle incarne une jeune première, tandis que *Lancelot* de Joncières la présente dans le rôle mature de la reine Guinèvre.

L'évolution stylistique du répertoire accompagne aussi ce développement vocal. À partir des années 1890, l'influence du vérisme italien – appelé naturalisme en France – modifie profondément l'écriture. Le texte devient plus direct, le chant moins artificiel, plus proche de la parole. Le contralto est parfait pour donner du poids à des mots récités sur le bas médium de la tessiture, là où les sopranos se retrouvent inconfortables et peu sonores (ou exagérément poitrinées). Les notes du registre inférieur sont utilisées pour exprimer des émotions profondes, dans les moments déchirants ou prophétiques. Les aigus deviennent rares mais d'autant plus frappants, souvent atteints par des sauts d'intervalles spectaculaires. Le talent de Lucy Arbell, l'une des égéries de Massenet, correspond bien à cette période, et ce n'est pas un hasard si elle excelle aussi dans le mélodrame, c'est-à-dire la déclamation parlée sur un fond musical, que les compositeurs incluent régulièrement dans ses rôles.

C'est toute cette évolution que met en valeur le récital proposé par Aude Extrémo. Son programme traverse un siècle de métamorphoses : on découvre la tessiture de Rosine Stoltz grâce à l'air de Marie Stuart de Niedermeyer, enregistré pour la première fois, celle de M^me^ Engally par le rôle de Marpha dans *Dimitri* de Joncières (1876), un personnage de tsarine au registre exceptionnellement large, allant jusqu'au *fa* sous la portée mais capable d'atteindre le *la* bémol aigu. Parmi les grands rôles du répertoire français de contralto, Dalila, dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, reste le plus emblématique. On en retient souvent « Mon cœur s'ouvre à ta voix », mais c'est l'air qui ouvre l'acte II, « Amour ! Viens aider ma faiblesse ! », qui révèle toute l'amplitude de la tessiture. La vocalise centrale, allant du *si* bémol aigu

au *si* bémol grave sur deux octaves, témoigne d'une maîtrise complète de l'ambitus. Saint-Saëns, en écrivant ce rôle pour Pauline Viardot (qui ne le chantera jamais publiquement avec orchestre), visait un idéal vocal peu commun. Des alternatives sont proposées pour les chanteuses moins aguerries, preuve de la difficulté du rôle et de la rareté des interprètes de ce niveau.

Enfin, le récital se conclut avec les rôles écrits pour Lucy Arbell (1878-1947), figure charnière de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle. Massenet, très proche d'elle, lui confie certains de ses personnages les plus personnels et originaux : Posthumia dans *Roma*, la reine Amahellie dans *Bacchus*, Perséphone dans *Ariane* ou encore *Thérèse* et *La Navarraise*. Avec Arbell, la voix de contralto est désormais bien identifiée et pleinement assumée dans la nomenclature des voix lyriques françaises. Il aura fallu presque un siècle de tâtonnements pour que, de marginale, elle devienne incontournable. Quelques pépites instrumentales ou vocales complètent ce récital et sont une suggestion à découvrir peut-être un jour intégralement *Le Dernier Jour de Pompéi* de Joncières, *Médée* de D'Indy ou *Aben-Hamet* de Théodore Dubois. Qui sait ?

Toutes les partitions de ce récital – exceptées les plages 2 et 7 – sont éditées par le Palazzetto Bru Zane
et disponibles en écrivant à contact@bru-zane.com
Découvrez davantage d'informations et des illustrations concernant les œuvres sur bruzanemediabase.com

AUDE EXTRÉMO CONTRALTO

Après des études au Conservatoire de Bordeaux, Aude Extrémo se perfectionne à l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris. Elle est distinguée en 2010 comme Révélation classique de l'Adami. Elle se produit depuis dans des salles telles que l'Opéra national de Paris, le Teatro real de Madrid, l'Opéra de Monte-Carlo, l'Auditori de Barcelone, le Théâtre des Champs-Élysées, le Théâtre de la Monnaie, la Philharmonie de Paris, le MÜPA de Budapest ou l'Elbphilharmonie de Hambourg.

Son parcours l'a amenée à interpréter tant des rôles de mezzo-soprano – *Carmen* (Bizet), *La Périchole*, Nicklausse des *Contes d'Hoffmann* et Métella de *La Vie parisienne* (Offenbach), Marguerite de *La Damnation de Faust* (Berlioz) – que des rôles de contralto qu'appelle la qualité de son registre grave – Dalila de *Samson et Dalila* (Saint-Saëns), Azucena d'*Il trovatore*, Amneris d'*Aïda* et Maddalena de *Rigoletto* (Verdi), Erda de *Siegfried* et *Das Rheingold* (Wagner), Fricka de *Die Walküre* (Wagner) ou encore, dans un autre répertoire, Orlando (Haendel).

L'oratorio et le lied occupent également une place importante dans son répertoire. Elle interprète régulièrement les lieder et symphonies de Mahler, le *Requiem* de Verdi, le *Stabat Mater* de Dvořák ou les Passions de Bach.

Aude Extrémo affectionne la musique romantique française connue ou encore à découvrir et collabore à ce titre depuis plusieurs années avec le Palazzetto Bru Zane de Venise. Elle participera prochainement à plusieurs projets dont *La Carmélite* de Hahn, *Frédégonde* de Saint-Saëns ou *Bacchus* de Massenet. C'est dans ce cadre qu'elle a conçu le présent récital.

CONCERTO BUDAPEST SYMPHONY ORCHESTRA

Le Concerto Budapest Symphony Orchestra compte parmi les orchestres phares de Hongrie et défend un vaste répertoire allant des chefs-d'œuvre du grand répertoire aux créations contemporaines les plus récentes. Par sa programmation ambitieuse et originale, l'ensemble apporte résolument une nouvelle couleur à la palette musicale de son pays. Concerto Budapest Symphony Orchestra s'est également forgé une place de choix sur la scène internationale, sillonnant l'Europe, l'Asie et l'Amérique du Nord.

Fort de plus d'un siècle d'histoire, l'orchestre se positionne comme l'un des plus anciens ensembles constitués de Hongrie. Son centenaire en 2007 a été marqué par le recrutement d'une figure de renom international au poste de directeur artistique et de chef titulaire de l'ensemble, le violoniste et pédagogue hongrois András Keller, fondateur du Quatuor Keller. Sous sa direction, une nouvelle période de développement artistique s'est ouverte, enrichie par l'arrivée de nombreux jeunes musiciens de chambre de talent. Aujourd'hui, la sonorité de l'orchestre rayonne immanquablement de la passion, de l'énergie et de l'engagement offerts par chacun de ses membres en concert.

Les choix de programmation d'András Keller se distinguent par leur créativité et répondent à l'objectif d'inviter les interprètes comme les auditeurs à dialoguer avec les œuvres. Dans cette optique, le classique avoisine le contemporain dans un éclairage réciproque qui enrichit la compréhension de chaque pièce. Le répertoire du Concerto Budapest Symphony Orchestra englobe de

larges œuvres symphoniques de Moussorgski, Stravinski, Tchaïkovski et Chostakovitch comme des concertos classiques de Mozart et Beethoven, s'étendant jusqu'aux compositions contemporaines de Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág et Krzysztof Penderecki, pour ne citer qu'eux.
D'éminents musiciens hongrois tels que Dezső Ránki, Dénes Várjon, Barnabás Kelemen et Miklós Perényi sont régulièrement invités à diriger l'orchestre, lequel entretient par ailleurs des liens de fidèle collaboration avec des solistes internationaux comme Christian Tetzlaff, Augustin Hadelich, Sergej Krylov, Pierre-Laurent Aimard, Angela Hewitt, Elisabeth Leonskaïa, Gidon Kremer, Khatia Buniatishvili, Mikhaïl Pletnev et Evgeni Koroliov.

GYÖRGY VASHEGYI CHEF D'ORCHESTRE

György Vashegyi fonde le Chœur Purcell et l'Orchestre Orfeo respectivement en 1990 et 1991, ensembles devenus depuis des références nationales et internationales en musique ancienne. Sur ces trois dernières décennies, il s'est établit comme l'un des défenseurs les plus engagés de la musique sur instruments d'époque en Hongrie tout en menant une brillante carrière de chef d'orchestre de renom international.
Son travail s'articule principalement autour de la redécouverte d'œuvres méconnues des répertoires baroque, classique et romantique, avec un accent tout particulier mis sur l'opéra des périodes baroque et classique en France. À l'occasion de collaborations avec le Centre de musique baroque de Versailles et le Palazzetto Bru Zane de Venise, il a permis la redécouverte d'œuvres injustement restées dans l'ombre durant des siècles. Plus d'une vingtaine d'opéras français ont été ainsi redécouverts, qu'il a dirigés en version concert et enregistrés avec le Chœur Purcell, l'Orchestre Orfeo, l'Orchestre National Philharmonique de Hongrie et le Chœur National de Hongrie.
György Vashegyi a joué un rôle essentiel dans l'établissement en 2021 du Haydneum, Centre hongrois pour la musique ancienne, dont il est le directeur artistique depuis 2023.
Sa vaste discographie regroupe plus de soixante-dix enregistrements couronnés par des récompenses telles que le Diapason d'or, le prix de la Critique discographique allemande, le Diamant d'*Opéra Magazine*, la mention Enregistrement du mois de *Gramophone* et l'International Classical Music Award.
Depuis 2022, György Vashegyi occupe le poste de directeur musical général de l'Orchestre Philharmonique de Hongrie. Il est par ailleurs régulièrement invité à diriger le Concerto Budapest Symphony Orchestra, aux côtés duquel on a pu l'applaudir lors de nombreux concerts.
Sa carrière lui a valu quantité de distinctions, parmi lesquelles le prix Franz Liszt, le prix de Musique classique de Hongrie, la croix de chevalier de l'ordre du Mérite de Hongrie, le titre français de chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres, ainsi que la plus grande récompense artistique de son pays, le prix Kossuth, reçu en 2024. Il a présidé l'Académie des arts de Hongrie de 2017 à 2023.

WHEN A VOICE RISES FROM THE DEPTHS
ALEXANDRE DRATWICKI

The contralto voice type did not officially exist in French opera until the 1840s. In other words, there was no corresponding position within the Paris Opéra company, and consequently no major roles were written for it. Vocal classifications were based on models inherited from the time of Lully, when female voices were essentially either '*dessus*' (sopranos) or '*bas-dessus*' (mezzo-sopranos). The former were cast in light roles and as tearful princesses, while the latter played queens, mothers and sorceresses – and sometimes all three at once. Despite their charisma, such powerful roles made little use of the singer's deep notes. In practice, these roles were often taken by sopranos later on in their careers, when their timbre had naturally darkened and their lower medium range no longer projected with the intensity of their youth. Their dazzling notes lay at the other end of the scale.

In the late 1830s, this model began to be challenged. However, in the early works of Meyerbeer and Halévy, such as *Robert le Diable*, *Les Huguenots* and *La Juive*, two sopranos continued to head the bill. Following the 'acclimatisation' of the contralto voice in Paris, thanks to the success of Rossini's works at the Théâtre-Italien from 1817 onwards, a turning point was reached with the arrival at the Opéra of an ambitious and temperamental young singer named Rosine Stoltz (1815-1903). She joined the company in 1837 to replace Cornélie Falcon, who at the height of her fame had suddenly lost her voice. Stoltz inherited Falcon's roles, notably those of Alice, Valentine and Rachel in the aforementioned operas, but the tessitura proved too high for her darker voice, centred in the medium register. The scores therefore had to be revised: certain high notes were omitted, cuts were made, and breathing marks were added. Soon afterwards, it was decided to compose specifically for her, emphasising what Hector Berlioz called her '*cordes graves*', or the lower register of her voice, ranging from F_5 (the second F above middle C) down to G_3 (the G below middle C). The part of Léonor in Donizetti's *La Favorite*, premiered in 1840, is a prime example. Composed for Stoltz, the role demonstrates a significantly different approach to her voice. The expansive *cantabile* 'Ô mon Fernand' traces a noble,

slow and sustained vocal line, which flourishes in the lower register, long delaying the brilliance of a few spectacular high notes. This type of composition paved the way for a new vocal profile on the Parisian stage: that of the dramatic contralto, fully embracing its distinctiveness.

With the inclusion of the contralto voice in its roster of performers, the Paris Opéra began to incorporating this rare vocal register into its productions. Roles were written specifically for M^{me} Stoltz and other singers with similar voices. These included Odette in Halévy's *Charles VI*, Zayda in Donizetti's *Dom Sébastien*, and the title role in Niedermeyer's *Marie Stuart*. Meanwhile, another trend emerged with the arrival of foreign singers, particularly Italians, such as Adélaïde Borghi-Mamo (1826-1901). Indeed, to find singers with such vocal qualities, it was often necessary to look outside France. M^{me} Borghi-Mamo was a different type of contralto: a virtuoso with impressive vocal agility, who had been trained in the Rossinian style. However, she was also capable of tackling the challenging heroic passages in Verdi's operas, such as those for Azucena in *Il Trovatore*. The roles of Olympia in Félicien David's *Herculanum* and Mélusine in Halévy's *La Magicienne* were written for her. She expanded the possibilities of the low register by introducing agility, ornamentation and exceptional bravura. Her portrayal of Fidès in Meyerbeer's *Le Prophète*, with a vocal range extending from A_3 (the A below middle C) to C_6 (high C), was a triumphant success.

From then on, the roles of contraltos and sopranos became increasingly distinct. They were sometimes compared and brought together in duets – or dare we say it, duels. These were spectacular in their contrasts and featured two rival female characters, each with a clearly different set of qualities, exploring the limits of their vocal ranges. One of the most famous examples is the Elisabeth/Eboli duet in Verdi's *Don Carlos*. This model was foreshadowed by the confrontation between Isabeau de Bavière and Odette in Halévy's *Charles VI* and revisited in the intense clash between Catherine of Aragon and Anne Boleyn in Saint-Saëns's *Henri VIII*.

Thus, the contralto voice gained prominence not just at the Opéra, but on all Parisian opera stages. At the Théâtre-Lyrique and the Opéra-Comique, contraltos performed not only as mothers and queens,

but also as young heroines and colourful secondary characters. Pauline Viardot (1821–1910), renowned for her wide vocal range and dramatic qualities, embodied that transition even more than the alluring but somewhat stiff M^me^ Engally (1852–1927). Capable of mastering demanding scores such as Gounod's *Sapho* and, like M^me^ Engally, Meyerbeer's *Le Prophète*, she played an essential part in promoting the low voice. Later, Marie Delna (1875-1932) took over. With her, the contralto voice became one of the most expressive instruments in opera: she sang the young lead, Marion, in Benjamin Godard's *La Vivandière*, while Victorin de Joncières cast her in the mature role of Queen Guinevere (Guinèvre) in his opera *Lancelot*.

This vocal development was accompanied by a stylistic evolution in the repertoire. From the 1890s onwards, the influence of Italian *verismo* ('realism') – known as *naturalisme* in France – brought about a profound change in compositional style. Texts became more direct and singing became less artificial, resembling speech more closely. The contralto voice was ideal for imparting gravitas to words recited in the low mezzo register, an area in which sopranos felt uncomfortable and often struggled to project their voices. Notes in the low register were used to express deep emotions, in heart-rending or prophetic moments. High notes became rare, but all the more striking when reached by spectacular interval leaps. Lucy Arbell (1878-1947), one of Massenet's leading ladies, epitomised that period. She was renowned not only for her singing skills, but also for her acting abilities, and she excelled in the art of declamation. Composers regularly included such passages in her roles.

All of these developments are showcased in the recital presented here by Aude Extrémo. Her programme spans a hundred years of metamorphoses. We discover the tessitura of Rosine Stoltz in the aria from Niedermeyer's *Marie Stuart* (recorded here for the first time), and that of M^me^ Engally in the aria sung by Tsarina Marpha in Joncières's *Dimitri* (1876). This role requires a singer with an exceptionally wide vocal range, extending down to F_3 (the F below middle C) but capable of reaching $A\flat_5$ (the high A-flat). Of the great contralto roles in the French repertoire, that of Dalila in Saint-Saëns's *Samson et Dalila* is the most iconic. While we tend to remember 'Mon cœur s'ouvre à ta voix', it is the aria 'Amour, viens aider ma faiblesse!' from the beginning of Act II that reveals the full depth of the

character. The vocalise in the middle covers two octaves, from B♭$_5$ to B♭$_3$ (high B-flat to low B-flat) and requires true mastery of the vocal range. When writing this part for Pauline Viardot (who never performed it publicly with an orchestra), Saint-Saëns aimed for an uncommon vocal ideal. Alternatives were provided for less experienced singers, which goes to show not only how difficult the role was, but also how rare singers of such calibre were at that time.

The recital concludes with roles intended for Lucy Arbell, a pivotal figure of the late nineteenth and early twentieth centuries. Massenet, who was very close to her, entrusted her with some of his most personal and original roles, including those of Posthumia in *Roma*, Queen Amahellie in *Bacchus*, Perséphone in *Ariane*, and the title roles in *Thérèse* and *La Navarraise*. Thanks to Lucy Arbell, the contralto voice was fully established and recognised in the classification of French operatic voice types. It took almost a hundred years of trial and error for this category to evolve from marginal to indispensable. This recital ends with a few instrumental and vocal gems, hinting at the possibility of one day discovering Joncières's *Le Dernier Jour de Pompéi*, Vincent d'Indy's *Médée*, and *Aben-Hamet* by Théodore Dubois in their entirety. Who knows?

All the scores used for this recital – excepted tracks 2 and 7 – are published by the Palazzetto Bru Zane
and can be obtained by emailing us at contact@bru-zane.com
For further information and also illustrations relating to these works, please visit bruzanemediabase.com

AUDE EXTRÉMO CONTRALTO

After studying at the Bordeaux Conservatoire, Aude Extrémo joined the Atelier Lyrique at the Paris Opéra – its workshop for young singers. In 2010, she was named 'Adami Classical Revelation of the Year'. She has since performed at prestigious venues including the Paris Opéra, the Teatro Real in Madrid, the Opéra de Monte-Carlo, l'Auditori in Barcelona, the Théâtre des Champs-Élysées, the Théâtre de la Monnaie in Brussels, the Philharmonie de Paris, MÜPA Budapest and the Elbphilharmonie in Hamburg.

She has performed not only in mezzo-soprano roles, such as Carmen (Bizet), the title role in *La Périchole*, Nicklausse in *Les Contes d'Hoffmann* and Métella in *La Vie parisienne* (all by Offenbach),and Marguerite in *La Damnation de Faust* (Berlioz), but also in contralto roles, including Dalila in *Samson et Dalila* (Saint-Saëns), Azucena in *Il trovatore*, Amneris in *Aida*, and Maddalena in *Rigoletto* (all by Verdi), Erda in *Siegfried* and *Das Rheingold*, and Fricka in *Die Walküre* (Wagner), making use of her fine lower register. She has also performed the title role in Handel's *Orlando*.

Oratorios and lieder also feature prominently in her repertoire. She regularly performs Mahler's lieder and symphonies, the Verdi *Requiem*, Dvořák's *Stabat Mater*, and Bach's Passions.

Aude Extrémo has a particular fondness for French Romantic music, both well-known and lesser-known pieces, and has been working with the Palazzetto Bru Zane (Centre de Musique romantique française) in Venice for several years. She will soon be performing in productions including *La Carmélite* by Reynaldo Hahn, *Frédégonde* by Saint-Saëns, and *Bacchus* by Massenet. It is in this context that she has conceived the present recital.

CONCERTO BUDAPEST SYMPHONY ORCHESTRA

The Concerto Budapest Symphony Orchestra is one of Hungary's leading orchestras and boasts a repertoire ranging from well-loved masterpieces to the recently composed works of the 21st century. Through its ambitious and innovative programmes, the orchestra has consistently brought new colour to Hungary's musical palette. Concerto Budapest Symphony Orchestra is also a respected presence on the international concert stage, performing across Europe, Asia and North America.

With more than 100 years of history, Concerto Budapest Symphony Orchestra is one of Hungary's oldest ensembles. On its 100th anniversary in 2007, András Keller, a world-renowned Hungarian violinist, teacher and the founder of the Keller Quartet, was appointed the orchestra's artistic director and chief conductor. Under his leadership, the ensemble underwent a major period of artistic growth thanks to the addition of Hungary's foremost young chamber musicians. Its sound is characterised by the passion, energy and commitment that its musicians lend to their performances.

András Keller's innovative concert programmes are designed to engage musicians and audience members alike in a dialogue with the music. With this in mind, old masterpieces are often heard alongside contemporary pieces, illuminating new aspects of both works. Concerto Budapest Symphony Orchestra's repertoire ranges from

virtuosic, large-scale symphonic works by Mussorgsky, Stravinsky, Tchaikovsky and Shostakovich to classical concertos by Mozart and Beethoven, as well as contemporary pieces by Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág and Krzysztof Penderecki, among others.
Highly acclaimed Hungarian musicians such as Dezső Ránki, Dénes Várjon, Barnabás Kelemen, and Miklós Perényi are regular guests of the orchestra, while it also welcomes returning international guest soloists, including Christian Tetzlaff, Augustin Hadelich, Sergej Krylov, Pierre-Laurent Aimard, Angela Hewitt, Elisabeth Leonskaja, Gidon Kremer, Khatia Buniatishvili, Mikhail Pletnev and Evgeni Koroliov.

GYÖRGY VASHEGYI CONDUCTOR

György Vashegyi founded the Purcell Choir in 1990 and the Orfeo Orchestra in 1991, ensembles that have become leading representatives of the Hungarian and international early music scene. Over more than three decades, he has established himself as one of Hungary's foremost advocates of historically informed performance practice and as an internationally acclaimed conductor.
A central focus of his work is the rediscovery of Baroque, Classical and Romantic repertoire, with particular emphasis on French Baroque and Romantic opera. Through collaborations with the Centre de Musique Baroque de Versailles and the Palazzetto Bru Zane in Venice, he has revived numerous rarely performed works, many unheard for centuries. He has conducted more than twenty concert performances and recordings of rediscovered French operas with the Purcell Choir, the Orfeo Orchestra, the Hungarian National Philharmonic Orchestra and the Hungarian National Choir.
György Vashegyi played a key role in the establishment of the Haydneum, the Hungarian Centre for Early Music, in 2021 and has served as its Artistic Director since 2023.
His discography comprises more than seventy recordings, which have earned distinctions including the Diapason d'Or, the Preis der deutschen Schallplattenkritik, the Diamant de l'Opéra, the Gramophone Recording of the Month and the International Classical Music Award (ICMA).
Since 2022, György Vashegyi has served as General Music Director of the Hungarian National Philharmonic. He is also a frequent guest conductor of Concerto Budapest Symphony Orchestra, with whom he has appeared in numerous concert performances.
His achievements have been recognised with numerous honours, including the Ferenc Liszt Prize, the Hungarian Classical Music Award, the Knight's Cross of the Hungarian Order of Merit, the French distinction Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, and Hungary's highest artistic honour, the Kossuth Prize, awarded in 2024. Between 2017 and 2023, he served as President of the Hungarian Academy of Arts.

1 VICTORIN JONCIÈRES (1839-1903)
« MON FILS ! IL EST MON FILS ! »
(*DIMITRI*)

MARPHA
Mon fils ! Il est mon fils ! En douterai-je encore ?
Ce fils que quinze ans j'ai pleuré.
Ô Dieu juste !
Dieu que j'implore,
Faites grandir l'espoir dans mon cœur enivré.
Ô nature, toi si douce,
Ô grands bois tapissés de mousse
Où chante le printemps vainqueur.
Ô nature, sainte mère,
Verse l'ivresse à mon cœur.
Chasse enfin la peine amère ;
Sèche mes pleurs, calme mes cris,
Sois bénie, nature, ô sainte mère :
C'est mon fils.
Ah ! Seigneur !
Le plus horrible des blasphèmes
Serait, hélas ! de douter.
Si mes bras s'ouvrent d'eux-mêmes,
C'est que mon fils va s'y jeter.

MARPHA
My son! He is my son! Would I still doubt it?
The son I have grieved for fifteen years.
O righteous God!
God whom I implore,
strengthen the hope in my delirious heart.
O Nature, thou so gentle,
O great woods carpeted with moss,
where springtime sings triumphantly,
O Nature, holy mother,
fill my heart with joy.
Drive out this bitter pain at last;
dry my tears, hush my cries,
be blessed, O Nature, O holy mother:
this is my son!
Ah! Lord!
To doubt would be, alas,
the most horrible of blasphemies.
If my arms open so instinctively,
it is to receive my son.

2 CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)
« SAMSON, RECHERCHANT MA PRÉSENCE… AMOUR ! VIENS AIDER MA FAIBLESSE ! »
(*SAMSON ET DALILA*)

DALILA
Samson, recherchant ma présence,
Ce soir doit venir en ces lieux.
Voici l'heure de la vengeance
Qui doit satisfaire nos dieux !

Amour ! Viens aider ma faiblesse !
Verse le poison dans son sein !

DELILAH
Samson, seeking my presence,
is to come to this place this evening.
The hour of vengeance has come,
which shall satisfy our gods!

Love, come aid me in my weakness!
Pour the poison into his breast!

> MENU

Fais que, vaincu par mon adresse,
Samson soit enchaîné demain.

Il voudrait en vain de son âme
Pouvoir me chasser, me bannir.
Pourrait-il éteindre la flamme
Qu'alimente le souvenir ?

Il est à moi ! C'est mon esclave !
Mes frères craignent son courroux ;
Moi, seule entre tous, je le brave
Et le retiens à mes genoux !

Amour ! Viens aider ma faiblesse ! *etc*.

Contre l'amour, sa force est vaine ;
Et lui, le fort parmi les forts,
Lui, qui d'un peuple rompt la chaîne,
Succombera sous mes efforts !

Let Samson, defeated by my art,
be my captive by tomorrow.

In vain would he wish to drive me,
banish me, from his heart!
Could he extinguish the flame
sustained by memory?

He is mine! He is my slave!
My brethren fear his wrath,
but I alone defy him,
and I will make him kneel before me!

Love, come aid me in my weakness! *etc*.

Against love, his strength is useless,
and he, the strongest of the strong,
he, who breaks his people's chains,
will succumb to my efforts!

4 THÉODORE DUBOIS (1837-1924)
« OUI, C'EST LUI ! »
(*ABEN-HAMET*)

ZULEMA
Oui, c'est lui, lui mon enfant,
Dernier rameau qui reste du royal chêne.
Ô fils de Boabdil,
Toi que j'adore, fuis un sol trop funeste,
Un sol où j'ai rendu pourtant moins triste ton exil !
Va ! retourne à Grenade,
Au serment toujours fidèle,
Fais encor planer sur elle
L'étendard de notre foi.
Ma tendresse maternelle
Te dit : « Reste près de moi. »
La sultane trop cruelle
Doit te dire : « Venge-moi ! »
Ah ! sois roi !

ZULEMA
Yes, it is he, he my child,
the last remaining branch of the royal oak.
O son of Boabdil,
you whom I adore, flee this ill-fated land,
where yet I have made your exile less unhappy!
Go! Return to Granada;
ever faithful to your oath,
let the banner of our faith
fly above it once more.
My motherly love
says: 'Stay by my side.'
The cruel sultana
must say: 'Avenge me!'
Ah, be king!

Va, retourne à Grenade,
Au serment toujours fidèle,
Fais encor planer sur elle
L'étendard de notre foi.
Va sans peur vers l'infidèle :
Venge un père, venge un roi.

Go, return to Granada;
ever faithful to your oath,
let the banner of our faith
fly above it once more.
Go fearlessly towards the infidel:
avenge a father, avenge a king!

5 JULES MASSENET (1842-1912)
« HÉLAS ! AVANT QUE LE DIEU NOIR »
(*ARIANE*)

PERSÉPHONE
Hélas ! Avant que le dieu noir
M'emportât dans son char d'ébène,
J'étais rose, même le soir,
Sous les saules de l'eau thébaine.
Quand l'aube éveille la couleur,
Je riais, rose et si fleurie
Qu'on me prenait pour une fleur
Parmi celles de la prairie.
Maintenant, dans la gaine étroite
De mon trône et de mon devoir,
Je me tiens, pâle et toute droite,
Avec dans la main un lys noir.
Je suis la Majesté blafarde
Que guette l'Enfer inquiet ;
Il tremble quand il me regarde,
J'avais peur quand on me voyait.
Je suis implacable et funeste ;
Qui me supplie implore en vain ;
Nulle humaine pitié ne reste
Dans mon cœur froidement divin.
Tisiphone, pour les supplices
Je fais signe à ton fouet dormant.
Va ! Ah ! Je rêve au clair frémissement des abeilles,
Ah ! Je rêve au clair frémissement
Des abeilles sur les calices...
Ah ! Je rêve...

PERSEPHONE
Alas! Before the black god
carried me off in his ebony chariot,
I was rosy, even in the evening,
beneath the willows by the waters of Thebes.
When dawn awakens the colours,
I laughed, rosy and so blooming
that I was taken for a flower
amongst those of the meadow.
Now, within the narrow confines
of my throne and my duty,
I stand, pale and upright,
with a black lily in my hand.
I am the pallid Majesty
whom Hell watches with unease;
it trembles when it looks upon me,
I was afraid when I was seen.
I am implacable and fatal;
whoever begs of me pleads in vain;
no human pity remains
in my coldly divine heart.
Tisiphone, for the torments
I beckon to your slumbering whip.
Go! Ah! I dream of the clear buzzing of the bees,
Ah! I dream of the clear buzzing
of the bees upon the calyxes . . .
Ah! I dream . . .

7 GEORGES BIZET (1838-1875)
« SANS DOUTE, L'HEURE EST PROCHAINE »
(*DJAMILEH*)

DJAMILEH
Sans doute, l'heure est prochaine
Où je mourrai de ma peine !
Puis-je être heureuse encore ?
Quel arrêt vais-je entendre ?
Le ciel doit-il me prendre
À jamais mon trésor !
Hélas ! Une frêle trame
Peut-elle enchaîner cette âme ?
Illusion d'un jour !
Un seul regard du maître,
Un seul mot va peut-être
Effacer tant d'amour !

DJAMILEH
No doubt, the hour is near
when I shall die of my sorrow!
Can I ever be happy again?
What verdict shall I hear?
Must heaven take from me
my treasure, forever!
Alas! Can a frail web
bind this soul?
A fleeting illusion!
A single glance from the master,
a single word may perhaps
erase so much love!

8 AUGUSTA HOLMÈS (1847-1903)
« JE N'AI JAMAIS FAIT DE MAL »
(*LA MONTAGNE NOIRE*)

YAMINA
Je n'ai jamais fait de mal à personne !
Parmi les fleurs et les odeurs
Je suis née ;
Je languissais abandonnée
Sous un jasmin en pleurs,
Lorsqu'un marchand de Chéronée
Me trouvant, pauvre fleur fanée,
Me dit : « Viens, viens, viens, Yamina ! »
Et m'emmena.
Libre, avec les tribus errantes
Sous les tentes,
J'ai chanté les chants du désert,
Et les femmes au caftan vert
M'ont enseigné leurs danses lentes.

YAMINA
I have never harmed a soul!
Amidst the flowers and their scents
I was born;
I lay abandoned
beneath a weeping jasmine,
when a merchant from Chaeronea
found me, a poor withered flower,
and said: 'Come, come, come, Yamina!'
and took me away.
Free, with the wandering tribes
in their tents,
I sang the desert songs,
and the women in green caftans
taught me their slow dances.

Dans Trébizonde et dans Delhi,
Et dans Alger la blanche,
J'ai dansé, portant sur la hanche
La ceinture en argent poli ;
Et pour les longs festins parée
De satins brochés d'or et de gaze nacrée,
J'ai régné dans les jardins
Des Hassans et des Noureddins,
Où s'ouvre la rose pourprée !
Puis, en ce pays,
J'ai suivi les fils du Prophète.
Après le combat, dans les nuits de fête,
Je tournais aux yeux éblouis
Des noirs Timariots et des rouges Spahis.
Mais le destin les a trahis,
Et j'ai vu l'affreuse défaite !
J'ai suivi les fils du Prophète
En ce pays !

In Trebizond and Delhi,
and in Algiers al bidha,
I danced, wearing on my hip
the polished-silver belt;
and for the long feasts, arrayed
in gold-embroidered satins and pearly gauze,
I held sway in the gardens
of the Hassans and Nureddins,
where blooms the crimson rose!
Then, to this land
I followed the sons of the Prophet.
After the battle, on festive nights,
I would dance before the dazzled eyes
of black Timariots and red Spahis.
But destiny betrayed them,
and I witnessed their dreadful defeat!
I followed the sons of the Prophet
to this land!

10 JULES MASSENET (1842-1912)
« J'AI VERSÉ LE POISON »
(*CLÉOPÂTRE*)

CLÉOPÂTRE
J'ai versé le poison dans cette coupe d'or.
Quiconque effleurera ses bords
En la vidant boira la mort !
Mais à celui qui la prendra
Mon baiser viendra répondre à son baiser !
Et j'offrirai mon doux regard…
Oui, j'offrirai mon regard le plus tendre…
Mon doux regard, mon doux baiser le plus tendre !
Ô mes esclaves, parmi vous,
En est-il un qui m'aime et me désire assez
Pour vouloir se griser d'une caresse ?
Il connaîtra mon doux regard…
Il connaîtra mon plus tendre baiser !

CLEOPATRA
I have poured the poison into this golden cup.
Whoever touches its rim
shall drink death when emptying it!
But to the one who takes it
my kiss shall answer his kiss!
And I shall bestow my sweet gaze . . .
yes, I shall bestow my most tender gaze . . .
my sweet gaze, most tender kiss!
O my slaves, is there one among you
who loves and desires me enough
to wish to be intoxicated by a caress?
He shall know my sweet gaze . . .
he shall know my tenderest kiss!

11 VICTORIN JONCIÈRES (1839-1903) « QUELS SOURDS MUGISSEMENTS EN CE LIEU SOLITAIRE ! » (*LE DERNIER JOUR DE POMPÉI*)

LA SAGA

Quels sourds mugissements en ce lieu solitaire !
Le roc s'ébranle sous mes pas,
Le Vésuve en courroux
Gronde au sein de la terre,
Moi seule je l'entends
Et je ne tremble pas !
Dans la plaine à mes pieds
Dort une ville entière,
Ignorant ses terribles destins,
Et que m'importe à moi le salut des humains !
Ne suis-je pas toujours la Saga, la sorcière,
Qui se rit de la mort et ne fait que le mal ?
Bous, mélange infernal,
Dans la vaste chaudière !
Pompéi, cité maudite,
La montagne s'agite.
La lave qui s'irrite
Va descendre demain,
J'irai dans les abîmes
Te reprocher tes crimes
Et compter les victimes
Sans leur tendre la main !
Mais peut-être, confiante,
Quelque jeune amante
À qui l'heure semble lente
Se croit sûre de son sort,
Lorsque déjà la froide mort
Du Styx lui montrera le bord !
Victime innocente,
Sur elle va frapper la mort !
Mais n'ai-je pas rêvé, moi, le bonheur comme elle ?

THE SAGA

What rumbling in this solitary place!
The rock shakes beneath my feet,
Vesuvius growls in wrath
from deep within the earth.
I alone can hear it
and I am not afraid!
In the plain below
an entire city sleeps,
unaware of its terrible fate
– what do I care if humans perish!
Am I not the witch, the Saga,
who scoffs at death and does naught but evil?
Boil, hellish brew,
in the vast cauldron!
Pompeii, accursed city,
the mountain trembles.
The lava, now in turmoil,
will flow down tomorrow.
I shall descend into the abyss
to reproach you for your crimes
and count the victims,
and I shall not extend a helping hand!
But then, perhaps
some trusting young lover,
for whom time passes slowly,
believing herself safe from harm,
will find that cold death is already
leading her to the banks of the Styx!
She is an innocent victim;
soon death will strike her down!
But did not I, just like her, dream of happiness?

L'implacable Vénus à mes vœux fut rebelle !
Déçu dans son espoir, meurtri dans ses amours,
Mon cœur à la pitié s'est fermé pour toujours !
Pompéi, cité maudite, *etc*.

Implacable Venus rejected my pleas.
With my hopes dashed and love thwarted,
my heart will never again feel pity!
Pompeii, accursed city, *etc*.

13 LOUIS NIEDERMEYER (1802-1861) « DÉJÀ LA NUIT S'AVANCE » (*MARIE STUART*)

MARIE
Déjà la nuit s'avance
Il est temps de partir.
Allons, à ma souffrance
C'est assez compatir.

Pour quitter ce rivage
Si plaisant à mon cœur,
Il me faut du courage.
Épargnez ma douleur.

Adieu donc, belle France,
Beau pays, mes amours ;
Tu nourris ma tendre enfance ;
Adieu donc, beau pays, pour toujours.

La nef qui brise ma chaîne
Et loin de toi m'entraîne
N'aura jamais de moi
Que la moitié ;
Une part te reste,
Elle est tienne,
Que de l'autre il te souvienne,
Je la fie à ton amitié.

Adieu donc, belle France, *etc*.

MARY STUART
Already night is falling;
it is time to depart.
Come, enough of pitying
my suffering.

To leave this shore
so dear to my heart,
I need courage.
Spare me my pain.

Farewell then, fair France,
fair land, my love;
you nurtured my tender childhood.
Farewell, fair land, forevermore.

The ship that severs me from you
and bears me far away
will carry only
part of me;
the other remains with you,
it is yours.
And may you not forget the other;
I entrust it to your affection.

Farewell then, fair France, *etc*.





PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

LE PALAZZETTO BRU ZANE
CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^{e} siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre bénéficie du soutien de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

THE PALAZZETTO BRU ZANE

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertory. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre

de musique romantique française is supported by the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects, and the production of recordings.

DER PALAZZETTO BRU ZANE

Der Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française hat es sich zur Aufgabe gemacht, französischen Musikschätzen des 19. Jahrhunderts (1780-1920) wieder zu gebührender Ausstrahlung zu verhelfen. Sein Sitz ist in Venedig in einem von der Stiftung Bru für seine Zwecke restaurierten Palazzetto aus dem Jahr 1695. Er vereint künstlerischen Ehrgeiz mit wissenschaftlichem Anspruch im humanistischen Geist der Stiftung Bru. Im Zentrum seiner Arbeit stehen in Zusammenarbeit mit internationalen Institutionen Forschungsarbeit, Herausgabe von Partituren und Büchern, Organisation internationaler Konzerte sowie die Förderung pädagogischer Projekte und CD-Produktionen.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio –
the French Romantic music webradio:
bru-zane.com/fr/classical-radio/

Bru Zane Mediabase – digital data
on nineteenth-century French repertory:
bruzanemediabase.com

Bru Zane Replay – streaming videos
of concerts and staged productions:
bru-zane.com/replay

Recorded on June 2024, Liszt Academy,
Budapest (Hungary)

ÁDÁM MATZ RECORDING PRODUCER
GERGELY LAKATOS SOUND ENGINEER
KATINKA BÍRÓ SOUND ENGINEER ASSISTANT
TAMÁS ZÁNYI MASTERING

MARY PARDOE ENGLISH TRANSLATION,
EXCEPT SUNG TEXTS [5] AND [7] CHARLES JOHNSTON
VALÉRIE LAGARDE DESIGN & AURORE DUHAMEL ARTWORK
CLAIRE BOISTEAU BOOKLET SUPERVISOR
CASSIANA SARRAZIN COVER PHOTO, INSIDE PHOTO (P.2) AND INSIDE DIGISLEEVE
GÁBOR VALUSKA INSIDE PHOTO (P.26)
CSIBI SZILVIA INSIDE PHOTO (P.27)

I would like to extend my heartfelt thanks
to Alexandre Dratwicki, who initiated and spearheaded
this project; thanks for his unwavering support,
his commitment to exploring the contralto voice
in all its singularity, and for seeking out the fascinating
works that suit it so well.
Many thanks also to Didier Martin for his trust.
Thank you to György Vashegy and the Concerto
Budapest Symphony Orchestra for their enthusiasm
and their musicality.
Thank you to Cassiana Sarrazin for her sensitivity
and her talented eye.
Thank you to Lionel Sarrazin for his truly unique vision,
right from the very first notes.
Aude Extrémo

PALAZZETTO BRU ZANE
ALEXANDRE DRATWICKI ARTISTIC DIRECTOR
SÉBASTIEN TROESTER DIRECTOR OF MUSICAL EDITIONS
MARIE HUMBERT EDITOR
CAMILLE MERLIN COORDINATOR FOR BRU ZANE LABEL
AND RECORDING PARTNERSHIPS

ALPHA CLASSICS
DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION

ALPHA 1280
℗ 2026 CONCERTO BUDAPEST
© 2026 ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE
PRINTED IN THE NETHERLANDS

