

amhrisie



Shostakovich Symphony no.5
Royal Flemish Philharmonic Jaap van Zweden

Dmitri Shostakovich 1906-1975

Symphony no.5 in D minor op. 47 1937

1 Moderato 15'16

2 Allegretto 5'23

3 Largo 15'03

4 Allegro non troppo 11'09

Royal Flemish Philharmonic

Jaap van Zweden CONDUCTOR

Royal Flemish Philharmonic

Jaap van Zweden CONDUCTOR | DIRECTION

FIRST VIOLINS | VIOLONS I

dimitri ivanov, eric baeten, peter manouilov, eva zylka, emiel pieters, frank houwen, françoise queguiner, yuko kimura, guido van dooren, wolfgang heiremans, christophe pochet, sihong liang, vania batchvarova, orsolya horvath, lee laie

SECOND VIOLINS | VIOLONS II

sarah oates, frederic van hille, tamas sandor, annie soukiassian, lydia seymortier, marjolein van der jeught, david perry, krystyna bohacz, nana hiraide, ilse pasmans, tijmen wehlburg, tijl dufour, ann lafaille, rousalina arnaoudova

VIOLAS | ALTOS

ayako ochi, samuel barsegian, rajmund glowczynski, jürgen pfennig, bernard piatkowski, wieslaw chorosinski, peter swaan, bart vanistendael, ingrid ceuppens, krzysztof kubala, lisbeth lannie, iris roggeman

CELLOS | VIOLONCELLES

marc vossen, gilad kaplansky, olivier robe, jan willekens, tina de mey, mieczyslaw szynal, dieter schützhoff, birgit barrea, chris van den bossche, hélène viratelle

DOUBLE BASSES | CONTREBASSES

ioan baranga, aykut dursen, jeremiusz trzaska, tadeusz bohuszewicz, julita fasseva, eric demesmaeker, hekuran bruci, koen toté

FLUTES | FLÛTES

frank vanhove, johny grossard, peter verhoyen

OBOES | HAUTOIS

eric speller, sébastien vanlerberghe

CLARINETS | CLARINETTES

marc vertessen, ria moortgat, katleen janssens

BASSOONS | BASSONS

graziano moretto, bruno verrept, tobias knobloch

HORNS | CORNS

eliz erkalp, koen cools, gaston coppye, morris powell, koen thijs

TRUMPETS | TROMPETTES

alain de rudder, steven verhaert, luc van gorp

TROMBONES

bart van nieuwenhuyze, roel avonds, bernard versavel

TUBA

mark reynolds

PERCUSSIONS

koen wilmaers, pieterjan vranckx, gérard caucheteux, ludo cools

Épris de vérité

1936 ne fut pas vraiment l'année la plus joyeuse de la carrière de compositeur de Dimitri Chostakovitch. Le compositeur, qui présentait son tout nouvel opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* dans divers théâtres moscovites, allait pour la première fois entrer en collision avec la politique culturelle stalinienne. Après que Staline a assisté à une représentation de l'opéra à succès et l'a quittée avant la fin, parut dans le journal du parti la *Pravda* une critique virulente dénonçant résolument l'« indigence mélodique » et le « naturalisme grossier » de l'opéra. « Une œuvre de talent mérite la reconnaissance, le gaspillage de forces appelle la pitié », ainsi se terminait la critique non signée. Le titre de l'article laissait, lui aussi, peu de place à l'imagination. « Le chaos remplace la musique », résumait d'une manière parlante l'opinion que l'Union des compositeurs fondée par l'État soviétique se faisait de ce tout nouvel opéra.

Les accusations lancées contre Chostakovitch n'étaient pas des moindres. L'appareil du parti jugeait son style d'écriture musicale trop « moderniste », trop « complexe » et trop « hideux ». Son opéra était également condamné pour son caractère apolitique et donc « formaliste ». Le réquisitoire n'était guère subtil, mais ce n'était évidemment pas ce que l'Union des compositeurs recherchait. En condamnant publiquement l'opéra, le régime soviétique entendait montrer que rien – pas même une œuvre d'art adorée du public – ne pouvait se soustraire impunément à la sphère publique ou politique. L'art, et en particulier la musique, se devait de répondre à des critères très spécifiques dictés par l'État. La musique avait en effet à se conformer au « réalisme socialiste » de l'État

soviétique, d'après la doctrine du parti une « méthode créatrice basée sur la réflexion vraie, historiquement concrète et artistique sur la réalité dans son développement révolutionnaire. » On attendait *grosso modo* de la nouvelle musique qu'elle fût « saine ». En usant de mélodies accessibles, d'un pathétique fascinant, de structures coiffant l'ensemble de la composition, de passages finaux triomphants et en saupoudrant le tout d'une poignée de vers d'inspiration patriotique, un compositeur s'approchait à coup sûr de ce que le parti entendait par là. Et, d'après l'Union des compositeurs, rien de tout cela ne se retrouvait dans la musique de Chostakovitch. Le contenu prétendument érotique de l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* et son écriture audacieuse et moderniste en faisaient la cible idéale des critiques provenant du régime.

D'emblée, il était clair que ces diatribes demandant vengeance étaient plus que l'expression de l'acrimonie de quelques idéologues du parti. La critique avait une valeur symbolique destinée à tous les compositeurs soviétiques : les responsables du parti ne toléreraient plus aucune forme de modernisme musical, quel que soit son succès. Et, comme pour renforcer ces accusations, ce ne fut pas uniquement l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Chostakovitch qui fut démolé. L'exécution prochaine de la quatrième symphonie de Chostakovitch, d'une facture novatrice, fut presque immédiatement ajournée et, peu de temps après, son ballet *Le Clair Ruisseau* fut la cible de critiques similaires. Ce qui avait commencé par une réprobation concernant la musique dégénéra en campagne de diffamation dans le domaine artistique visant à réduire au silence les compositeurs les plus progressistes et les artistes les plus subversifs. Ce fut le début d'une « purification » culturelle sans merci : Chostakovitch vit autour de lui des collègues artistes se faire arrêter et déporter. Il dut à sa grande popularité d'être lui-même épargné par cette terreur totalitaire et de n'être sali, du moins momentanément,

que par la presse du régime. Que sa musique fût également admirée à l'étranger faisait en effet de lui l'emblème (provisoirement indispensable) du succès de l'esthétique soviétique. La réalité était cependant toute différente.

Se taire ou écrire ? Chostakovitch misa sur la sécurité : ce n'est qu'après une année d'hésitation qu'il choisit de se donner une nouvelle chance. Sa cinquième symphonie devint une œuvre par laquelle il se « réhabilita » et se conforma aux normes et valeurs établies par l'esthétique stalinienne. L'Union des compositeurs accepta le geste et mit cette fois tout en œuvre pour faire du « compositeur converti » un artiste modèle. Dès avant la première de cette symphonie, la presse d'État parla d'un Chostakovitch qui avait « pris conscience de ses erreurs » et qualifia la *Cinquième* de « réponse créative, dans la pratique, d'un artiste soviétique à de justes critiques ». Que les choses soient claires : le régime avait orchestré l'accueil favorable réservé à la *Cinquième* de Chostakovitch tout comme il avait organisé les critiques virulentes qui avaient éreinté les œuvres précédentes.

Mais la première de la *Cinquième* de Chostakovitch en novembre 1937 fut plus qu'un triomphe prévisible. On raconta que le public sanglotait à l'écoute du premier mouvement, alors que les dernières mesures furent couvertes par des applaudissements de joie. Durant plusieurs jours après la première, les hommages publics et les critiques élogieuses affluèrent. Les réactions spontanées et émotionnelles à la symphonie peuvent être interprétées comme une réponse générale à la terreur stalinienne, qui asseyait son pouvoir totalitaire au moyen d'arrestations de masse et d'exécutions. La composition donna dès lors lieu à de telles manifestations d'émotion : Chostakovitch avait écrit pour la première fois une symphonie dans laquelle il se distançait des burlesques satiriques et des parodies de musique légère et de galops de ses œuvres précédentes. Chostakovitch troquait

sa griffe typiquement satirique contre une approche plus germanique (entendez : pseudo-romantique). Cela est surtout perceptible dans l'*Allegretto*, où Chostakovitch marche sur les traces de Mahler dans une paraphrase de valse surréelle. La construction en quatre parties (comprenant un mouvement initial en forme sonate, un émouvant mouvement lent et un finale conduisant à une éclatante conclusion) indique que le compositeur donnait un tour plus traditionnel à l'écriture « expérimentale » d'auparavant. Ce changement de style n'était pas seulement audible, il fut également approuvé par le compositeur. D'après un article paru avant la première dans la *Pravda*, Chostakovitch aurait convenu que « cette symphonie [était] la réponse créative d'un artiste soviétique à de justes critiques ». Les railleries grotesques et les pastiches faisaient place à plus de profondeur émotionnelle. « L'idée d'« un homme » dans toute sa souffrance a été à la base de cette composition », déclara le compositeur, qui s'approchait ainsi très fort de la « *Weltanschauungsmusik* » mahlérienne. À la différence que Chostakovitch concluait – conformément à l'idéologie soviétique – son odyssee musicale par un trait d'optimisme authentique : « Le finale plein de joie est la solution du tragique des parties précédentes. »

La nouvelle approche de Chostakovitch signifiait-elle qu'il mettait un genou à terre devant l'esthétique soviétique ? L'homme dont cette symphonie faisait le portrait était-il Chostakovitch lui-même ? Le triomphe si retentissant du finale était-il sincère ou Chostakovitch tentait-il avec art de se payer la tête de l'optimisme soviétique qui était alors de rigueur ? Il n'est pas aisé de répondre à ces questions : aucune musique instrumentale n'est facile à appréhender de façon exhaustive. Il y a en tout cas des raisons d'admettre que sa récente manière de composer, extraordinairement tragique, n'était pas qu'une façade. La toute nouvelle œuvre de Chostakovitch constituait à plus d'un égard une « réponse créative » : la profession de foi alla en effet de pair avec l'élaboration d'un style

d'écriture des plus authentiques qui produirait, au cours des décennies suivantes, sa musique la plus poignante : les septième, huitième et quinzième symphonies, la *Sonate pour violon et piano*, les *Sonnets de Michel-Ange* ou les treizième et quatorzième quatuors à cordes.

Malgré tout le succès, les accusations politiques avaient gravement troublé la tranquillité d'esprit de Chostakovitch. Le compositeur se rendait bien compte que l'espace séparant accueil favorable et réprimande politique était devenu très étroit. « Après avoir remis ma cinquième symphonie, je n'ai rien écrit pendant un an. » Le succès de la *Cinquième* n'allégea que temporairement la pression et le stress pour Chostakovitch : dès sa symphonie suivante, les esthètes soviétiques avaient à nouveau aiguisé leur jugement. Ce n'est donc pas un hasard si l'œuvre de Chostakovitch n'est devenue qu'après la chute de l'Union soviétique et la liquidation d'une politique musicale totalitaire, le symbole de l'artiste résistant à l'étouffement. « Je n'ai pas besoin de paroles audacieuses sur la musique », dit-il à la fin de sa vie. « Nous avons besoin de musique audacieuse. Audacieuse dans le sens d'éprise de vérité. Une musique dans laquelle le compositeur exprime ses pensées d'une manière éprise de vérité et le fait de façon à ce que le plus grand nombre possible d'honnêtes citoyens de son propre pays et d'autres pays reconnaisse et accepte sa musique. » Il est clair que Chostakovitch entendait par « épris de vérité » tout autre chose que le « réalisme soviétique » qu'il était censé écrire...

Tom Janssens

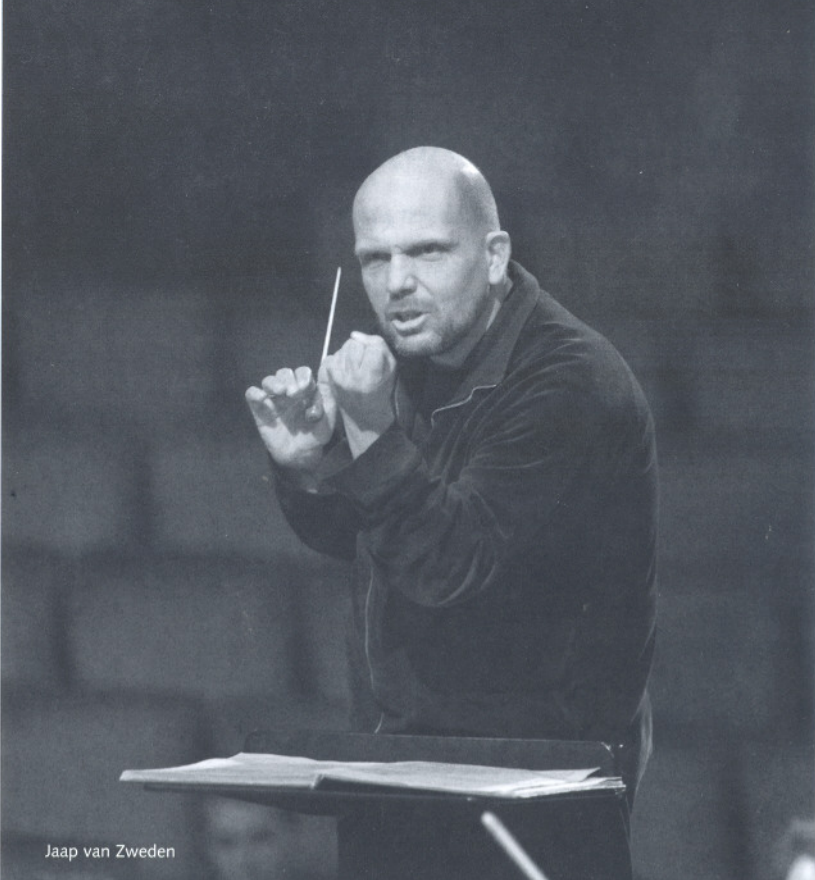
Philharmonie Royale de Flandre

En tant qu'orchestre symphonique moderne présentant une grande souplesse artistique, la Philharmonie Royale de Flandre est à même d'interpréter différents styles musicaux – du classique au contemporain – avec une fidélité historique omniprésente. Assumant le rôle de chef principal, Jaap van Zweden assure la qualité du répertoire très diversifié de l'orchestre. Fort de son expérience, notamment en tant que violon solo de l'Orchestre Royal du Concertgebouw, il contribue au caractère unique de la Philharmonie Royale de Flandre. À ce titre, il travaille en étroite collaboration avec son chef attitré Philippe Herreweghe, spécialisé pour sa part dans le répertoire (pré)romantique.

Par le biais de ses propres séries de concerts organisées dans de grandes salles, la Philharmonie Royale de Flandre a acquis une place unique dans l'univers musical de la Flandre. L'Orchestre a par ailleurs été invité à l'étranger, dans des maisons prestigieuses comme le Musikverein et le Konzerthaus de Vienne, le Festspielhaus de Salzbourg,

le Concertgebouw d'Amsterdam, le Suntory Hall et le Bunka Kaikan Hall de Tokyo, le Théâtre des Champs-Élysées de Paris, la Philharmonie de Cologne et de Munich, le Alte Oper de Francfort, le Palais des Arts de Budapest et le Grand Théâtre national de Chine à Pékin. Les tournées de concerts à travers l'Europe et au Japon sont une constante de son agenda. Plusieurs enregistrements de l'Orchestre ont été récompensés par la presse spécialisée, comme les enregistrements récents des symphonies de Beethoven, sous la direction de Philippe Herreweghe.

www.royalflemishphilharmonic.be



Jaap van Zweden

Jaap van Zweden *CHEF PRINCIPAL*

Après une brillante carrière de seize ans comme soliste et violon solo de l'Orchestre royal du Concertgebouw, Jaap van Zweden commence à diriger en 1995. Depuis, il n'a cessé de répondre aux invitations d'ensembles de prestige tels que l'Orchestre national de France, la Philharmonie de Munich, l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, l'Orchestre de Birmingham, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique national du Danemark, l'Academy of St. Martin-in-the-Fields, l'Orchestre philharmonique de Tokyo, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg et l'Orchestre royal du Concertgebouw.

De 1996 à 2000, Jaap van Zweden dirige l'Orchestre symphonique des Pays-Bas.

En septembre 2000, il passe chef du Residentie Orkest, avec lequel il effectue plusieurs tournées en Europe, en Amérique du Sud et au Japon.

Au début de la saison 2005-2006,

Jaap van Zweden est nommé chef d'orchestre et directeur artistique de l'Orchestre philharmonique de la radio néerlandaise.

Ses récents enregistrements des symphonies de Bruckner avec cet orchestre sous le label Octavia ont été accueillis de manière élogieuse.

Parallèlement aux concerts, Jaap van Zweden dirige aussi des opéras, dont *Fidelio* de Beethoven et *La traviata* de Verdi au Nationale Reisopera et *Madame Butterfly* de Puccini à l'Opéra des Pays-Bas. En version concertante, il dirige *Vanessa* de Barber, *Cavalleria rusticana* de Mascagni, *Pailleasse* de Leoncavallo, *Lohengrin* de Wagner et *Don Quichotte* de Massenet. Récemment, Jaap van Zweden a été nommé chef de l'Orchestre symphonique de Dallas. Dès la saison 2008-2009, il est nommé chef d'orchestre de la Philharmonie Royale de Flandre (Royal Flemish Philharmonic).

Truth-loving Music

1936 was not the happiest year in Shostakovich's career as a composer. It marked his first conflict with Stalin's cultural politics, which occurred on the occasion of the presentation of his new opera, *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. After Stalin, attending one of the performances of the successful opera, left before the end, a virulently critical review denounced the opera's 'melodic indigence' and 'vulgar naturalism'. The anonymous review, which was published in *Pravda*, the Communist Party organ, ended with the words 'A work of genius deserves recognition, while the waste of strength only inspires pity.' The article's title, 'Chaos instead of Music', left little to the imagination, and succinctly summed up the opinion of the Union of Soviet Composers, a body founded by the Soviet State, on the new opera.

The accusations against Shostakovich were not negligible. The party found his writing style too 'modernist', too 'complex' and 'hideous'. His opera was also condemned for being apolitical and therefore 'formalist'. The indictments lacked subtlety, but such was hardly the Union's aim. By publicly condemning the opera, the communist regime intended to demonstrate that nothing, not even a work of art that the public loved, could elude the public and political sphere without paying a penalty.

Art, and particularly music, were required to adhere to extremely specific criteria, which were dictated by the State. Music was to conform to the Social Realism of the USSR, which was, according to the Party, 'a creative method based on a truthful, historically concrete and artistic reflection on reality in its revolutionary

development.' New music was expected to be 'healthy'. By including easily accessible melodies, attention-grabbing pathetic passages, forms which arched over the entire composition, triumphal finales and a generous helping of patriotic verses in their pieces, composers would be sure to come close to what the Party meant by 'healthy'. According to the Union of Composers, none of the aforementioned attributes appeared in Shostakovich's music. The allegedly erotic contents of *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and its bold, modern style made it an ideal target for the regime's criticism.

It soon became clear that these diatribes did not stem from a few bitter Party ideologues. The criticism was symbolically directed at all Soviet composers, and sought to convey the idea that the authorities would no longer tolerate any form of musical modernism, however successful it might be. In order to reinforce these accusations, the authorities attacked more than *Lady Macbeth of the Mtsensk District*: the planned performance of Shostakovich's *Fourth Symphony*, composed in an innovative style, was postponed, and shortly thereafter his ballet *The Limpid Stream* was the object of another violent review. What had begun as mere reprobation of music degenerated into a smear campaign whose goal was to silence the most progressive composers and the most subversive artists. A merciless cultural 'purification' began, and Shostakovich witnessed the arrest and deportation of several of his fellow musicians. His great popularity saved him, however, and his reputation was only temporarily tarnished by the regime's press. The fact that his music was also admired abroad made him a (momentarily) symbolic figure of the success of the Soviet aesthetic. Reality, however, was quite different.

Should he compose or remain silent? Shostakovich opted for caution: it was only after a year of hesitation that he decided to compose again. His *Fifth Symphony*, which more closely conformed to the norms and values of Stalinist aesthetics,

'rehabilitated' him. The Union of Soviet Composers approved his efforts, and went to great lengths to portray Shostakovich, the 'converted composer', as a model artist. Even before his symphony's premiere, Shostakovich was described by the state press as having 'understood his errors'. The *Fifth Symphony* was called 'a creative response, in practice, to fair criticism.' It was obvious, however, that the regime had orchestrated the favourable reception of the *Fifth Symphony*, just as it had organised the violent reviews that had torn his earlier works to pieces.

The premiere of Shostakovich's *Fifth Symphony* in November, 1937 was far more than a predictable success, however. It was said that the audience sobbed while listening to the first movement, and that the work's final bars were covered by joyous applause. Public tributes and laudatory reviews flooded in for several days after the premiere. This outpouring of spontaneous and emotional reactions can be interpreted as a general response to Stalin's regime of terror, which established its totalitarian power through mass arrests and executions.

In the *Fifth Symphony*, Shostakovich distanced himself for the first time from the satirical burlesques, the parodies of light music, and the *galops* of his previous works, with his ironic writing giving way to a more Germanic (or pseudo-romantic) approach. This is especially noticeable in the *Allegretto*, where the paraphrase of a surreal waltz seems to be following in Mahler's footsteps. The construction of the four-part work, which includes a first movement written in sonata form, a stirring slow movement, and a finale leading to a rousing conclusion, shows that Shostakovich was giving a more traditional turn to his previously experimental music. This change in style was not only auditory, however; it was also sanctioned by the composer. In an article published in *Pravda* shortly after the work's premiere, Shostakovich apparently agreed that 'this symphony is a

Soviet artist's creative reply to justified criticism.' The grotesque mockeries and pastiches of his previous works had been replaced with more emotional depth. 'The idea of 'a man' in all his suffering was the basis for this composition,' declared Shostakovich, who in writing this type of music approached Mahler's '*Weltanschauungsmusik*'. The only difference was that Shostakovich, following the dictates of Soviet ideology, concluded his musical Odyssey with a touch of optimism, affirming that 'The joyful finale resolves the tragic character of the preceding sections.'

Was Shostakovich's new approach to composition a form of submission to the Soviet aesthetic? Was 'the man' portrayed by the symphony Shostakovich himself? Was the optimistic finale sincere, or was Shostakovich artfully trying to ridicule the Communist optimism that was being forced upon the population? It is difficult to answer these questions, as instrumental music is not easy to apprehend in an exhaustive way. There are, however, several reasons to believe that his new and extraordinarily tragic style was not only a façade. The work could indeed be qualified as a 'creative reply' in a number of ways: his profession of faith went hand in hand with the development of a truly authentic writing style which in the ensuing decades would give rise to some of his most heart-rending music, including the *Seventh*, *Eight* and *Fifteenth Symphonies*, the *Sonata for violin and piano*, the *Michaelangelo Sonnets*, and the *Thirteenth* and *Fourteenth String Quartets*.

Despite all the success he encountered, Shostakovich's peace of mind had been greatly disturbed by the government's accusations. He realised that the line that separated a favourable reception from political reprimand was extremely fine. 'After having presented my *Fifth Symphony*, I did not write anything for an entire year.' The success of the *Fifth Symphony* only temporarily alleviated

the pressure and stress that bore down on Shostakovich, and by the time his sixth symphony was completed, the Soviet authorities had become still more critical.

It is no coincidence that after the fall of the Soviet Union and the end of totalitarian musical policies, Shostakovich became a symbol of the artists who resisted being stifled by the Communist regime. 'I have no need for daring words about music,' he stated at the end of his life. 'What is necessary is daring music. Daring in the sense that it should love truth. Music in which the composer expresses his thoughts in a truth-loving way, and which allows the greatest possible number of honest citizens of his own and other countries to recognise and accept his music.' It is clear that by 'truth-loving', Shostakovich meant anything but the music of 'Soviet realism' he was supposed to be writing.

Tom Janssens



Royal Flemish Philharmonic

A modern and stylistically flexible symphony orchestra, the Royal Flemish Philharmonic demonstrates an artistic flair which allows for a variety of styles – from classical to contemporary – in a historically authentic manner. Jaap van Zweden, the orchestra's Chief Conductor, is responsible for the orchestra's main repertoire. Drawing on his vast orchestral experience, and as former concertmaster of the Royal Concertgebouw Orchestra, he contributes to the unique character of the Royal Flemish Philharmonic. He works in close co-operation with Principal Conductor Philippe Herreweghe, who makes use of his specific background in his readings of (pre)Romantic music.

Thanks to its own concert series, which is given in large venues, the Royal Flemish Philharmonic occupies a unique position in Flanders.

The orchestra has also been invited to major concert halls at home and abroad: the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Amsterdam Concertgebouw, the Suntory Hall and the Bunka Kaikan Hall in Tokyo, the Théâtre

des Champs-Élysées in Paris, the Philharmonie of Cologne and Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Palace of Art in Budapest and the National Grand Theatre in Peking. International concert tours through various European countries and Japan are a regular item on the orchestra's calendar.

The Royal Flemish Philharmonic also participates in a variety of social projects which offer people of differing social backgrounds the opportunity to have a close-up look at a symphony orchestra. The orchestra's performances are frequently broadcast by its media partner, Radio Klara, and on television. Several of the orchestra's CDs received acclaim from the musical press, including the recent recordings of Beethoven symphonies conducted by Philippe Herreweghe.

www.royalflemishphilharmonic.be

Jaap van Zweden CONDUCTOR

In 1995, after sixteen years of success as a violin soloist and concertmaster of the Royal Concertgebouw Orchestra, Jaap van Zweden embarked on his career as a conductor. He has been a guest conductor with orchestras such as the Orchestre National de France, the Münchner Philharmoniker, the London Philharmonic Orchestra, the Salzburg Mozarteum Orchestra, the City of Birmingham Orchestra, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the National Danish Radio Symphony Orchestra, the Academy of St. Martin in the Fields, the Tokyo Philharmonic Orchestra, the Philharmonic Orchestra of Saint Petersburg and the Royal Concertgebouw Orchestra. From 1996 to 2000, Jaap van Zweden was Chief Conductor of the Netherlands Symphony Orchestra, and in September 2000 he became Chief Conductor of the Residentie Orchestra. In this capacity he toured throughout Europe as well as in South America and Japan. At the start of the 2005-2006 season, Jaap van Zweden was appointed Chief Conductor and Artistic Director of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra.

His recent recordings with this orchestra of Bruckner symphonies on the Octavia label received rave reviews. Besides his work on the concert stage, Jaap van Zweden is also active as an opera conductor. With the Nationale Reisopera he conducted Beethoven's *Fidelio*, Verdi's *La Traviata*, and at the Nederlandse Opera he conducted Puccini's *Madama Butterfly*. He has also conducted Barber's *Vanessa*, *Cavalleria rusticana* by Mascagni, *I pagliacci* by Leoncavallo, Wagner's *Lohengrin* and Massenet's *Don Quixote* in concertante form. Jaap van Zweden was recently appointed Chief Conductor of the Dallas Symphony Orchestra. From the 2008-2009 season on, he will also serve as Chief Conductor of the Royal Flemish Philharmonic.

Recording producer: Andreas NEUBRONNER
Balance engineers: Markus HEILAND
Editing and mastering: Andreas NEUBRONNER

Recorded in September 2006 at deSingel, Antwerp (Belgium)

Recording system
Microphones: B&K, Schoeps, Neumann
Converters: Studer 962 and RME A/D-Converters
Software: Sequoia
Preamplifiers: QUAD ELS63

Article translated by Phoebe CLARKE (English)

Inside photos: © Bert HULSELMANS
Cover photo: © Frédéric LECLoux/VU

De Nederlandstalige toelichting van deze cd kan u downloaden op www.defilharmonie.be/inlegboekjes

Artwork: naïve

© & © 2008 Naïve AM 171