

Bozar × Belgian National Orchestra

8 May'22

**Belgian National
Orchestra,
Wolff & Chooi**

Henry Le Boeuf Hall, Bozar

Belgian National Orchestra

Hugh Wolff,

muzikale leiding · direction musicale

Timothy Chooi, viool · violon

Kaija Saariaho NL - FR

°1952

Laterna Magica (2008)

Sergey Prokofiev NL - FR

1891–1953

**Concerto voor viool en orkest nr. 1 in D ·
Concerto pour violon et orchestre n° 1 en ré
majeur, op. 19 (1916–1917)**

- ✓ Andantino
- ✓ Scherzo: Vivacissimo
- ✓ Finale: Moderato

pauze · pauze

Claude Debussy NL - FR

1862–1918

Images, voor orkest · pour orchestre (1905–1912)

- ✓ Giges
- ✓ Ibéria
- Par les rues et les chemins
- Les parfums de la nuit
- Le matin d'un jour de fête
- ✓ Rondes de printemps

duur: ± 2 uur · durée: ±2 h

Toelichting

Kaija Saariaho
Laterna Magica

Laterna Magica (Magische lantaarn) is een verwijzing naar de gelijknamige autobiografie van regisseur Ingmar Bergman. Toen ik in de herfst van 2007 mijn bibliotheek aan het opruimen was, stootte ik op dit boek.

Terwijl ik het boek las, kwam de variatie van muzikale patronen op verschillende tempo's naar voren als één van de basisideeën van het orkeststuk waaraan ik begon te werken. Een symbool hiervoor was de *Laterna Magica*, de eerste machine die de illusie van een bewegend beeld wekte: naarmate de hendel steeds sneller draait, verdwijnen de afzonderlijke beelden en zien we een vloeiende beweging.

Uit muzikaal oogpunt, benadrukken verschillende snelheden verschillende parameters: ritmische continuïteit wordt benadrukt in relatief snel tempo, terwijl subtiele nuances meer tijd en ruimte vergen van het oor om ze te interpreteren en te waarderen.

Door met tempo te werken, is ritme met verschillende karakters een belangrijk onderdeel geworden van de identiteit van het stuk: een vurig dansritme geïnspireerd door flamenco, een verschuivende, asymmetrische ritme gevormd door spraak, en een versneld ostinato dat uiteindelijk zijn ritmische karakter verliest en in een textuur verandert.

Daarentegen verschijnt de muziek zonder een duidelijke ritme of puls. Het materiaal wordt gedomineerd door oppervlakten met een elegante kleur en textuur, zoals de uniforme kleur van de zes hoorns, die de orkestrale frases verdelen. Het gebruik van hoorns verwijst naar Bergmans *Cries and Whispers*, waar scènes vaak veranderen door overgangen met een rode kleur.

Toen ik de autobiografie las, werd ik ook geraakt door de manier waarop Bergman de verschillende lichten beschreef die zijn favoriete fotograaf, Sven Nykvist, met zijn camera vastlegde. Een deel van de tekst werd in het Duitse stuk opgenomen omdat het werk in opdracht van de Berliner Philharmoniker is gemaakt. Het Engelse fragment is als volgt:

Gentle, dangerous, dream-like, lively, dead, clear, hazy, hot, strong, naked, sudden, dark, spring-like, penetrating, pressing, direct, oblique, sensuous, overpowering, restricting, poisonous, pacifying, bright light. Light. (Zacht, gevaarlijk, droomachtig, levendig, dood, helder, wazig, heet, sterk, naakt, plotseling, donker, lenteachtig, doordringend, drukkend, direct, schuin, zinnelijk, overheersend, beperkend, giftig, pacificerend, helder licht. Licht.)

Parijs, 22 maart 2010
Kaija Saariaho

Sergej Prokofjev

Concerto voor viool en orkest nr. 1 in D, op. 19

Prokofjev componeerde zijn *Eerste Vioolconcerto* korte tijd voor hij emigreerde naar het Westen, waar hij een vijftiental jaar leefde. Vanaf 1915, toen hij werkte aan zijn op Dostojevski gebaseerde opera *De speler*, bedacht hij bepaalde thema's van zijn latere *Eerste Concerto*, dat pas in 1917 werd geschreven, gelijktijdig met de Eerste "Klassieke" Symfonie. Tijdens de compositie maakte hij gebruik van de raadgevingen van Paul Kochanski, een Poolse violist die doceerde aan het conservatorium van Petrograd en die was gepolst om het werk te creëren. Nochtans was hij het niet die het werk van Prokofjev creëerde. De uitvoering, die was voorzien voor de herfst van 1917, was immers verplaatst door de maalstroom van de Revolutie. De creatie van het werk had uiteindelijk plaats op 18 oktober 1923 in Parijs, onder leiding van Serge Koussevitzky, met Marcel Darrieux als solist. Deze was toen eerste violist van het orkest van Koussevitzky en had aangeboden om de solist te zijn, nadat bekendere violisten hadden geweigerd. Het succes van het werk trok de aandacht van Joseph Szigeti, die het aan zijn repertoire toevoegde, waardoor hij bijdroeg aan de verspreiding en de faam ervan.

Al was Prokofjev vertrouwd met de theorieën en esthetica van de futuristen, zijn muzikale avant-gardisme bleef beperkt tot het vormelijke aspect. Hij wou dat zijn muziek innoverend, licht en fris klonk. In zijn autobiografie onderscheidt Prokofjev vijf essentiële 'lijnen' in zijn muziek: de toccatalijn, die staat voor ritmische agressie en staalharde

harmonieën, de klassieke lijn, die bestaat uit het teruggrijpen naar traditionele genres en vormen, de groteske lijn, of de bewuste distortie van deze traditionele vormen, de lyrische lijn en ten slotte de moderne lijn, die zich voornamelijk situeert op het harmonische vlak. In feite wordt elk werk van Prokofjev in meer of mindere mate door al deze lijnen gekarakteriseerd; het zijn stuk voor stuk cruciale aspecten van zijn muzikale stijl.

Zo is ook Prokofjevs *Eerste Viololconcerto* meer dan louter lyrisch. De eerste beweging is een zeer geslaagde sonatevorm, veel rijker en evenwichtiger dan in zijn voorafgaande twee pianoconcerto's. Het *Scherzo* is een schitterend voorbeeld van de indringende ritmiek van de toccatalijn. Doorheen alle bewegingen ten slotte voelt men de aanwezigheid van Prokofjevs fascinerende harmonische techniek van de 'toegevoegde noot': een gewone drieklank met een vierde noot 'in de marge'.

Claude Debussy **Images voor orkest**

Indien we het ballet *Jeux* buiten beschouwing laten, is *Images* het laatste grote symfonische werk van Claude Debussy. Na een dubbele echtscheiding, kon hij dankzij zijn huwelijk in 1905 met Emma Moyse een teruggetrokken leven leiden. Debussy zette zich opnieuw aan het componeren. Nog vóór hij de tweede bundel *Images* voor piano had afgewerkt, had hij reeds een ander project van drie *Images* voor twee piano's uitgetekend. De delen van

de eerste versie van die cyclus uit 1906 noemde hij *Gigues tristes*, *Ibéria* en *Valse*. Maar nog datzelfde jaar transcribeerde Debussy het werk voor orkest. Met *Ibéria*, veruit het breedst uitgewerkte deel, worstelde Debussy het meeste: voor het einde twijfelde hij tussen drie versies. Na *Ibéria* werkte Debussy achtereenvolgens *Rondes de printemps* en *Gigues* af, dat het adjectief “tristes” verloren had. Debussy was op dat moment behoorlijk ziek, maar met de hulp van zijn vriend André Caplet slaagde hij erin het deel af te werken.

De drie Images roepen elk een ander land op. Het Spaanse karakter van het zeer beroemde *Ibéria* is echter veel duidelijker dan de subtiele Schotse kleuren van *Gigues* of het vleugje Île-de-France van *Rondes de printemps*. In dit laatste werk citeert Debussy met virtuoze variaties een lied dat hem nauw aan het hart lag: *Nous n'irons plus au bois*. Het melancholische thema van *Gigues* is eveneens ontleend aan een authentieke melodie. Ironisch genoeg is *Ibéria*, het meest folkloristische deel van de reeks van drie, “denkbeeldig”: al het thematische materiaal is hier ontsproten aan de inventiviteit van de componist zelf. *Ibéria* bestaat op zich nog eens uit drie delen. Over het eerste, *Par les rues et par les chemins*, zei Debussy: “Ik hoor de geluiden op de wegen van Catalonië samen met de muziek in de straten van Granada.” De couleur locale wordt opgeroepen door de castagnetten, de Baskische tamboerijn en het ritme van de sevillana. In *Les parfums de la nuit* herkennen we een dromerige habanera. Het nachtelijk tafereel gaat over in *Matin d'un jour de fête*. In de verte duikt een feestelijke stoet op. De zon gaat geleidelijk op, alvorens te schitteren in een vrije en

fantastische vioolimprovisatie. De partituur zit vol contrasten en is doorspekt met wilde ritmes. Na een duizelingwekkende coda eindigt het stuk in een dubbele glissando van de trombones.

Met *Images* zette Debussy een belangrijke stap in de evolutie van zijn muziektaal: de lijnen zijn preciezer, scherper en vaak harder uitgetekend dan in zijn vorige werken. De orkestratie is bijzonder kleur- en glansrijk, maar nog meer dan vroeger is ze ontdaan van alle overtollige opvulling. De harmonie is gewaagder en complexer; ze is openlijk dissonant, wat onderstreept wordt door het timbre. Tenslotte is ook de vorm complexer geworden: op het eerste gezicht oogt de structuur van het werk eerder versnipperd, maar in werkelijkheid vormen de drie delen één geheel dankzij de constante en overvloedige aanwezigheid van motieven.

Bij de eerste voorstelling was het publiek erg verdeeld. In een brief schreef Debussy hierover: “Ik heb geprobeerd iets anders te doen – in zekere zin de realiteit weer te geven – wat onwetenden impressionisme noemen, een term die totaal misplaatst is.” Maurice Ravel was een van de eerste en vurigste verdedigers van *Images*. Volgens hem straalt *Rondes de printemps* een “schitterende charme en een exquisite frisheid” uit en werd hij “door het vloeiende *Ibéria* en het diep gevoelige *Parfums de la nuit* tot tranen bewogen, omwille van de nieuwe en delicate harmonische grootheid, en de muzikale intensiteit”.

Clés d'écoute

Kaija Saariaho
Laterna Magica

Laterna Magica (La lanterne magique) est une référence à l'autobiographie éponyme du réalisateur Ingmar Bergman. En automne 2007, alors que je rangeais ma bibliothèque, ce livre a attiré mon attention au bout de nombreuses années.

Au fil de ma lecture du livre, la variation des motifs musicaux à différents tempos est apparue comme l'une des idées fondamentales de la pièce orchestrale sur laquelle je commençais à travailler. La *Laterna Magica*, première machine à créer l'illusion d'une image en mouvement, en est le parfait exemple : lorsque la manivelle tourne de plus en plus vite, les images individuelles disparaissent et l'œil perçoit un mouvement continu.

D'un point de vue musical, les différents tempos soulignent différents paramètres : la continuité rythmique est accentuée dans des tempos relativement rapides, tandis que les nuances délicates demandent plus de temps et d'espace pour que l'oreille puisse les interpréter et les apprécier.

En travaillant sur le tempo, les différents rythmes sont devenus une partie importante de l'identité de la pièce : un rythme de danse fougueux inspiré du flamenco, un rythme transitionnel et asymétrique

propre aux dialogues parlés et un ostinato accéléré qui finit par perdre son caractère rythmique pour devenir une texture.

Une musique sans rythme ni pulsation a vu le jour. Cette musique est dominée par des aplats fortement colorés et des textures vives, comme la couleur unifiée de six cors, qui sépare les phrases orchestrales. Cette utilisation des cors rappelle le film de Bergman *Cries and Whispers* (Cris et Chuchotements), dans lequel les transitions entre les scènes s'opèrent au travers de fondus au rouge.

En lisant l'autobiographie, j'ai également été touchée par la façon dont Bergman décrit les différentes lumières que son chef opérateur préféré, Sven Nykvist, a su capturer avec son objectif. Une partie de ce texte s'est retrouvée dans la version allemande – car l'œuvre fut commandée par l'Orchestre philharmonique de Berlin. L'extrait en anglais est le suivant :

Gentle, dangerous, dream-like, lively, dead, clear, hazy, hot, strong, naked, sudden, dark, spring-like, penetrating, pressing, direct, oblique, sensuous, overpowering, restricting, poisonous, pacifying, bright light. Light. (Douce, dangereuse, onirique, vivante, morte, claire, brumeuse, chaude, forte, nue, soudaine, sombre, printanière, pénétrante, pressante, directe, oblique, sensuelle, accablante, restrictive, empoisonnée, pacificatrice, lumière vive. Lumière.)

Paris, 22 mars 2010
Kaija Saariaho

Serge Prokofiev

Concerto pour violon et orchestre n° 1 en ré majeur, op. 19

Prokofiev composa son *Premier Concerto pour violon* peu de temps avant d'émigrer à l'Ouest, où il vécut pendant une quinzaine d'années. En effet dès 1915, alors qu'il travaillait à son opéra *Le joueur* d'après Dostoïevski, il imagina certains thèmes de son futur *Premier Concerto*, qui ne serait écrit qu'en 1917, en même temps que la *Symphonie n° 1*, dite *Classique*. Il profita, lors de la composition, des conseils de Paul Kochanski, violoniste polonais qui enseignait au Conservatoire de Petrograd et qui fut pressenti pour créer l'œuvre. Ce ne fut pourtant pas lui qui la créa, l'exécution, prévue à l'automne 1917, ayant été emportée dans le maelström de la Révolution. La création de l'œuvre eut finalement lieu à Paris le 18 octobre 1923, sous la direction de Serge Koussevitzky, avec Marcel Darrieux comme soliste. Celui-ci était alors le premier violon de l'orchestre de Koussevitzky et avait offert d'être le soliste après que d'autres violonistes plus connus eurent refusé. Le succès de l'œuvre attira l'attention de Joseph Szigeti, qui la mit à son répertoire, contribuant ainsi à sa diffusion et à sa renommée.

Si Prokofiev était familier des théories et de l'esthétique des futuristes, son avant-gardisme restait limité à l'aspect formel. Il voulait que sa musique soit innovante, légère et fraîche. Dans son autobiographie, Prokofiev distingue cinq « lignes » essentielles dans sa musique : la ligne *toccata*, qui figure l'agression rythmique et les harmonies

dures ; la *ligne classique*, qui fait référence au recours à des formes et des genres traditionnels ; la *ligne grotesque*, ou la distorsion volontaire de ces formes traditionnelles ; la *ligne lyrique*, et enfin la *ligne moderne*, qui se situe surtout au niveau harmonique. En fait, chaque œuvre de Prokofiev est traversée plus ou moins par toutes ces lignes, qui constituent, chacune, un élément crucial de son style musical.

À cet égard, son *Premier Concerto pour violon* est plutôt lyrique. Le premier mouvement épouse une forme sonate, beaucoup plus riche et équilibrée que celles de ses deux concertos pour piano précédents. Le *Scherzo* offre un exemple exceptionnel de la rythmique pénétrante que peut revêtir la ligne toccata de Prokofiev. À travers tous les mouvements, on sent présente la fascinante technique harmonique « de la note ajoutée » du compositeur : une tierce ordinaire accompagnée d'une quarte « dans la marge ».

Claude Debussy **Images pour orchestre**

Si l'on excepte le ballet *Jeux*, les *Images* sont la dernière grande œuvre symphonique que Debussy ait menée à bien. Après un double divorce, son remariage avec Emma Moyse en 1905 lui donna la possibilité de mener une vie retirée et vouée à la composition. Avant même l'achèvement du deuxième cahier des *Images* pour piano, il avait esquissé le projet des trois *Images* pour deux pianos qui devaient s'intituler alors – en 1906 –

Gigues tristes, *Ibéria* et *Valse*. La même année, le projet passe à l'orchestre et Debussy se bat avec trois fins possibles pour *Ibéria*, qui est de loin la plus développée des trois pièces. Après cette première *Image*, Debussy termine *Rondes de printemps* et *Gigues* (l'épithète « tristes » a disparu). À cette époque, Debussy était malade mais il réussit toutefois à terminer sa composition avec l'aide de son ami André Caplet.

Les Images évoquent trois pays différents, mais l'hispanisme d'*Ibéria*, la plus connue des trois pièces, apparaît avec bien plus d'évidence que la couleur écossaise discrète et subtile des *Gigues* ou le parfum d'Île-de-France des *Rondes de printemps*. Ces dernières citent, et même varient, avec une infinie virtuosité d'écriture, le « Nous n'irons plus au bois » si cher à Debussy. La mélodie mélancolique de *Gigues* est un thème musical authentique. Et ce n'est pas sans une certaine ironie qu'*Ibéria*, la pièce la plus folklorique, relève de l'imaginaire : le matériel thématique est le produit de l'invention du compositeur ! *Ibéria* rassemble trois pièces. La première s'intitule *Par les rues et par les chemins*. Le compositeur confie : « J'entends les bruits que font les chemins en Catalogne, en même temps que la musique des rues de Grenade. » Les couleurs locales sont notamment rendues par les castagnettes, le tambour de basque et le rythme de la sevillana. Dans *Les parfums de la nuit*, on reconnaît la langoureuse habanera qui se dessine peu à peu. La vision nocturne s'estompe dans une transition d'une grande délicatesse, pour céder la place au *Matin d'un jour de fête*. Un cortège festif s'y fait d'abord entendre au loin. Le jour se lève, avant de resplendir dans l'improvisation d'un violon

« libre et fantasque ». La partition est animée de contrastes et traversée de rythmes fougueux. Après une coda vertigineuse, la pièce prend fin sur un double glissando de trombones.

Les *Images* marquent une évolution significative du langage debussyste : le trait se fait plus précis, plus acéré, plus dur parfois que dans les œuvres précédentes. L'orchestration, bien que d'une couleur et d'un éclat splendides, s'est dépouillée encore davantage de tout remplissage superflu. L'harmonie, plus osée et plus complexe, est devenue plus ouvertement dissonante, et cette âpreté est fréquemment soulignée par le choix des timbres. Enfin, la forme est devenue plus complexe : à première vue, la structure de l'œuvre semble plus morcelée, mais en réalité, les trois pièces forment une unité grâce à la présence constante et foisonnante de motifs.

Lors de la première représentation, le public était très partagé. Debussy confie dans une lettre : « J'ai essayé de faire autre chose – en quelque sorte des réalités – ce que les imbéciles appellent impressionnisme, terme aussi mal employé que possible ». Maurice Ravel fut l'un des premiers et des plus ardents défenseurs des *Images* : il parlait du « charme éclatant », de la « fraîcheur exquise » des *Rondes de printemps*, et se déclarait « étreint jusqu'aux larmes par cette ruisselante *Ibéria*, par ces *Parfums de la nuit* si profondément émouvants, par cette magnificence harmonique si neuve, si délicate, par cette intense musicalité ».

Hugh Wolff,

muzikale leiding · direction musicale



© Caroline Talbot & Andrew Hulrbut

^{NL} Hugh Wolff stond op het podium met alle grote Noord-Amerikaanse orkesten, meer bepaald van Chicago, New York, Boston, Philadelphia, Los Angeles, San Francisco, Toronto en Montréal. Wolff is vaak te gast in Europa en wordt geregeld uitgenodigd om in Azië en Australië te dirigeren. In 2017 begon Wolff als muzikdirecteur van het Belgian National Orchestra. Van 1997 tot 2006 was hij chef-dirigent van het hr-Sinfonieorchester van Frankfurt. Samen toerden ze in Europa, China en Japan, en namen ze deel aan de Salzburger Festspiele. Van 1998 tot 2000 was Wolff chef-dirigent en vervolgens muziek – directeur van

The Saint Paul Chamber Orchestra, waarmee hij talrijke opnames maakte en tournees ondernam in de VS, Europa en het Verre Oosten. Hij werd driemaal genomineerd voor een Grammy Award en won de Cannes Classical Award in 2001. De laatste tien jaar engageert hij zich ook in muzikale educatie en onderwijst hij orkestleiding aan het New England Conservatory van Boston.

^{FR} Hugh Wolff s'est produit avec les orchestres majeurs d'Amérique du Nord, dont ceux de Chicago, New York, Boston, Philadelphie, Los Angeles, San Francisco, Toronto et Montréal. Il est fréquemment demandé en Europe et est régulièrement invité à diriger en Asie et en Australie. Directeur musical du Belgian National Orchestra depuis 2017, Hugh Wolff a été le chef principal du hr-Sinfonieorchester de Francfort de 1997 à 2006. Ensemble, ils ont effectué des tournées en Europe, en Chine et au Japon, et se sont notamment produits au Festival de Salzbourg. De 1998 à 2000, il a été le chef principal puis le directeur musical du Saint Paul Chamber Orchestra, avec lequel il a beaucoup enregistré et effectué des tournées aux États-Unis, en Europe et en Extrême-Orient. Nominé à trois reprises aux Grammy Awards, Wolff a remporté le Cannes Classical Award 2001. Ces dix dernières années, il s'est pleinement engagé dans l'éducation musicale, enseignant la direction d'orchestre au New England Conservatory of Music de Boston.

Timothy Chooi, viool · violon



© Den Sweeney

^{NL} De Canadese violist Timothy Chooi studeerde aan het Curtis Institute in Philadelphia en de Juilliard School in New York en won in 2019 de tweede prijs op de Koningin Elisabeth Wedstrijd voor viool. Eerder won hij de eerste prijs op het Joseph Joachim Concours 2018 in Hannover en het Schadt Viololconcours in de Verenigde Staten. Chooi soleert onder meer met de beste orkesten van zijn land en het Belgian National Orchestra, Brussels Philharmonic, de NDR Radiophilharmonie en het Malaysian Philharmonic Orchestra. Naast zijn recente debuten op het Ravinia Festival in Chicago

BACK

en Carnegie Hall, gaf hij eerder recitals op het Menuhin Festival in Gstaad, in Seoul, Philadelphia, Antwerpen, Hannover en Brussel. Hij bespeelt een 1717 Windsor–Weinstein Stradivarius, genereus uitgeleend door de Canada Council for the Arts.

Timothy Chooi wil de Canada Council for the Arts, de Canadian Broadcasting Corporation, de Sylva Gelber Foundation en de Victoria Foundation danken voor hun steun.

^{FR} Formé au Curtis Institute de Philadelphie et à la Juilliard School de New York, le violoniste canadien Timothy Chooi s'est illustré en remportant le Deuxième prix au Concours Reine Elisabeth 2019. Auparavant il a notamment décroché les Premiers prix du Concours Joseph Joachim de Hanovre en 2018 et de la Schadt Violin Competition aux États-Unis. Timothy a été invité à se produire comme soliste par les meilleurs orchestres de son pays, mais aussi par le Belgian National Orchestra, le Brussels Philharmonic, la NDR Radiophilharmonie ou le Malaysian Philharmonic Orchestra. En récital, outre ses récents débuts au Ravinia Festival de Chicago et à Carnegie Hall, il se produit au Festival Menuhin de Gstaad, à Séoul, Philadelphie, Anvers, Hanovre et Bruxelles. Il joue un Stradivarius Windsor–Weinstein de 1717, généreusement prêté par le Conseil des Arts du Canada.

Timothy Chooi remercie pour leur soutien le Conseil des Arts du Canada, la Société Radio-Canada, la Sylva Gelber Foundation et la Victoria Foundation.

Belgian National Orchestra

^{NL} Het Belgian National Orchestra, dat werd opgericht in 1936, is de geprivilegieerde partner van Bozar. Sinds 2017 staat het orkest onder leiding van de Amerikaanse dirigent Hugh Wolff. Het Belgian National Orchestra treedt op met solisten van wereldformaat als Vilde Frang, Gidon Kremer en Rolando Villazón. Verder investeert het Belgian National Orchestra in de toekomstige generatie luisteraars en deinst het niet terug voor vernieuwende projecten, zoals met pop-rock-artiest Ozark Henry. Tot de bekroonde discografie, voornamelijk op het label Fuga Libera, behoren onder meer zes opnames onder leiding van voormalig chef-dirigent Walter Weller.

^{FR} Fondé en 1936, le Belgian National Orchestra est en résidence permanente à Bozar. Depuis 2017, le chef d'orchestre américain Hugh Wolff est aux commandes de l'orchestre. Le Belgian National Orchestra se produit aux côtés de solistes renommés tels que Vilde Frang, Gidon Kremer ou Rolando Villazón. Il s'intéresse également à la jeune génération d'auditeurs et ne recule pas devant des projets novateurs tels que sa collaboration avec l'artiste pop-rock Ozark Henry. Sa discographie, parue essentiellement sur le label Fuga Libera, jouit d'une reconnaissance internationale et comprend, entre autres, six enregistrements réalisés sous la direction de l'un de ses anciens chefs Walter Weller.

coproductie · coproduction



BELGIAN
NATIONAL ORCHESTRA

Het Belgian National Orchestra wordt gesteund door **verschillende partners**. Dankzij hun inbreng kan het meer en betere projecten ontwikkelen. Het orkest wil deze partners graag danken.

Le Belgian National Orchestra bénéficie du soutien de **différents partenaires**. C'est grâce à leur appui qu'il peut multiplier ses projets et en améliorer la qualité. L'orchestre tient à leur exprimer toute sa gratitude.

We danken onze **mecenassen, publieke, culturele, institutionele en structurele partners, stichtingen** en **mediapartners** voor hun steun.

Nous remercions nos **mécènes, partenaires publics, culturels, institutionnels et structurels, fondations** et **partenaires médiatiques** pour leur précieux soutien.

Opmaak van het programmaboekje · Réalisation du programme

Coördinatie · Coordination

Luc Vermeulen

Redactie · Rédaction

Maarten Sterckx, Luc Vermeulen

Archiefteksten · Textes d'archive

Grafiek · Graphisme

Sophie Van den Berghe