

# 'Lulu gaat nooit meer weg'

## BARBARA HANNIGAN

In de opera zijn er rollen en zangers, maar zangers komen soms zo dicht bij de essentie van een rol dat ze hun personage niet langer spelen maar gewoon *zijn*. In 2012 is de Canadese sopraan Barbara Hannigan 'Lulu' geworden, in de Muntproductie van Alban Bergs gelijknamige meesterwerk die toeschouwers en critici met verstomming sloeg. Volgende maand komt er wellicht een deel van Hannigan/Lulu in Donna Anna terecht, in de Muntproductie van Mozarts *Don Giovanni*, die net zoals Lulu geregisseerd wordt door de Poolse regisseur Krzysztof Warlikowski. **Stefan Grondelaers**

Naast overdonderende opera-actrice is Hannigan op dit moment de meest succesvolle pleitbezorgster van hedendaagse muziek, die met de grootste orkesten ter wereld nieuw werk van de belangrijkste hedendaagse componisten creëerde of creëert (de meest in het oog springende namen zijn Ligeti, Stockhausen, Dutilleux, Benjamin, Hosokawa en Eötvös). De 13 Muntvoorstellingen van *Don Giovanni* zijn intussen al een eeuwigheid uitverkocht, maar op 7 januari 2015 keert Hannigan naar Brussel terug voor de liedcyclus *Correspondances* voor sopraan en orkest, van de Franse componist Henri Dutilleux (2003).

Minstens even verbazingwekkend als het net geschetste palmares is het feit dat de eigenares ervan één van de meest capstone- en allure-arme artiesten is die ik ooit ontmoette. Barbara Hannigan (\*1971) is zelfbewust maar niet pretentius, aardig en benaderbaar maar niettemin in totale controle. Ook tijdens ons interview, dat zich bij valavond op één van de laatste mooie nazomerdagen in de Opera van Rijsel afspeelt, en waar de avond tevoren *Matsukaze* van Toshio Hosokawa in première is gegaan, de herneming van een Muntproductie uit 2011.

Hannigan kijkt geweldig uit naar de 'Donna Anna' die ze in december in de Munt zal portretteren: "Ik kreeg de rol al vaak door andere huizen aangeboden, maar er was altijd wel iets

dat niet helemaal goed zat. Plots was er het Brusselse voorstel en alles valt op z'n plaats. Ik werk dolgraag met Warlikowski en De Munt is een huis dat ik heel erg vertrouw."

**Ik ga er straks uitgebreid op in, maar zullen we het eerst over hedendaagse muziek hebben? De veelzijdige Amerikaanse zangeres Cathy Berberian zei ooit dat je om hedendaagse muziek te zingen drie dingen in huis moet hebben: je moet alle regels van de klassieke zang beheersen, en daarnaast heb je veel fantasie en nog meer moed nodig.**

"Ze heeft natuurlijk gelijk, vooral voor wat het eerste criterium betreft. Voordat Berberian de hedendaagse muziek populair maakte was er een sterk vooroordeel tegen het genre, en dan vooral tegen *zangers* van nieuwe muziek, die ervan verdacht werden nieuwe muziek te zingen omdat ze het klassieke repertoire niet aankonden. Berberian hielp dat stereotype de wereld uit door echt overal in uit te blinken [Berberian creëerde muziek van haar echtgenoot Luciano Berio, maar zong ook op de eerste Monteverdi-opnames van Nikolaus Harnoncourt – SG]. Voor mij is het vanzelfsprekend dat je technisch begaafd moet zijn voor dit repertoire: Ligeti lukt echt niet als je geen 'master technician' bent."

**Ik ken de Canadese provincie Nova Scotia, waar u geboren bent, alleen van erover heen**



BARBARA HANNIGAN IN *WRITTEN ON SKIN* VAN GEORGE BENJAMIN  
© BERND UHLIG / ALBION MEDIA

**te vliegen, maar hoe komt een tiener uit die afgelegen plek in de avantgarde-muziek terecht?**

“Mijn vroegste muzikale achtergrond is niet geweldig gesofisticeerd, maar mijn ouders en eerste muziekleraren brachten me een bepaald soort werkethiek en discipline bij, die ik op m'n 17<sup>de</sup> meenam naar Toronto, waar ik eerst op een soort Fame-achtige kunstschool zat: ik zong er musicals en jazz, acteerde en leerde er orkestarangements schrijven. Die brede waaier maakte me nogal onbevangen, net zoals de concerten in de stad die ik elke avond bijwoonde, met muziek die niemand me ooit had laten horen: Mahler, Bruckner, en ook veel moderne muziek trouwens, die ik zonder vooringenomenheid opzoog omdat ik niets kende. De beste manier om het heden te waarderen is het verleden gewoon niet te kennen (*lacht*). Aan de universiteit van Toronto werd ik nogal geïntimideerd door alle vocale tradities die mijn medestudenten kenden, de conventies die bepalen “hoe je een lied hoort te zingen”. Ik begrijp die tradities niet: bepaalt de componist niet hoe je zijn of haar werk moet zingen? Door zangers en hun leraren worden vaak nogal wat stilistische gewoontes doorgegeven die naar mijn smaak niks met de muziek te maken hebben, maar eerder alles met de zangers. En dus voelde ik me veel lekkerder in de nieuwe muziek waar die gewoontes niet bestaan.”

**Hoe weet u eigenlijk wanneer nieuwe muziek werkt? Meer algemeen: hoe weet u wanneer de uitvoering van nieuwe muziek, waar nog geen kwaliteitsreferentiepunten voor bestaan in de vorm van vorige opnames of uitvoeringen, bij haar publiek aankomt?**

“Interessante vraag. Wat fascineert bij de creatie van nieuwe muziek is dat je eigenlijk een beeldhouwer bent: je werk begint met een kostbare maar nog ruwe edelsteen, en geleidelijk aan besef je wat je weg moet kappen om bepaalde facetten van de steen in beeld te krijgen, op de manier die jij als beeldhouwer wil. Wanneer de steen schittert zoals je dat wou, weet je dat je je doel bereikt hebt, al weet je evengoed dat die schittering niet blijft duren omdat de zon niet stil staat en omdat het licht altijd verandert. Omwille van dat laatste moet je ook altijd waakzaam zijn.”

**Impliceert u daarmee dat de taakverdeling tussen componist en uitvoerder bij nieuwe muziek minder asymmetrisch is dan bij klassieker werk? Dat een groot deel van het creatieproces voor de uitvoerder is?**

“De creatie van nieuwe muziek is inderdaad een collaboratieve onderneming. Alleen: ik voel die collaboratie ook als ik *Lulu* zing en zelfs als ik Mozart of Rameau zing. Ik kan die heren niet langer consulteren, maar voel de samenwerking met hen nog altijd als erg actief aan.”

LULU, PRODUCTIE VAN DE MUNT  
IN EEN REGIE VAN KRZYSZTOF  
WARLIKOWSKI, 2012,  
COVER VAN DE DVD



### Het moet toch anders zijn om in aanwezigheid van Henri Dutilleux diens liedcyclus *Correspondances* te zingen...

"Henri en ik werkten vaak samen en we konden het goed met elkaar vinden. Natuurlijk hebben we na voorstellingen van *Correspondances* met elkaar besproken wat het best werkte, want het was altijd anders. Henri heeft me nooit verteld dat ik iets 'zo of zo' zou moeten zingen. Hij wou alleen niet dat het 'klinisch' klonk – hij wou een weelderige, oprechte, gevoelvolle sound. Dat is eigenlijk het enige waar we aan werkten. Ook Stockhausen en Boulez hebben me nooit gevraagd om iets op een bepaalde manier te zingen, en al zeker niet om het zoals iemand anders te zingen. Weet je, ik toon componisten bepaalde mogelijkheden en hoe meer moed en vertrouwen ik daarbij heb, hoe meer ze ervan houden. Dat is het wel misschien: je toont componisten opties die ze zich misschien nog niet realiseerden of die ze niet onder woorden kunnen brengen. Wel, die dingen kan je als uitvoerder aanvoelen en als componist ontdekken. Componisten met wie ik graag werk – zoals Boulez, Benjamin of Hosokawa – bezitten gelukkig altijd een combinatie van intellectuele en emotionele intelligentie."

### Grappig dat u Pierre Boulez noemt, die vaak als koel en cerebraal beschouwd wordt...

"Ik begrijp wat je bedoelt. Maar toen we tijdens een lange Europese tournee *Pli selon pli* deden [Boulez' langste werk uit 1957-62, voor sopraan

en orkest, gebaseerd op gedichten van Stéphane Mallarmé – SG], ontstond er... haast romantische muziek. Hij had daar geen enkele moeite mee, en voor hem moet het een overweldigende ervaring geweest zijn. Dat is bijzonder, want ik geloof niet dat Boulez alleen maar complex en cerebraal is. Ik wil net dat mensen de gevoelige, vloeibare, blauwe stem leren kennen die ik in zijn muziek hoor."

**Muntintendant Peter de Caluwe beweerde vlak voor de première van 'uw' Lulu dat een specifieke interpretatie de strekking van een stuk totaal kan veranderen. Als je Lulu als een boosaardige mannenverslindster afbeeldt, zo zei hij, krijg je moeilijke, ontoegankelijke, dodecafonische muziek. Als je Lulu echter als een misbruikt kind ziet, dat geen dader maar een slachtoffer is, dan krijg je de laatromantische opera die Mahler nooit geschreven heeft...**

"(Denkt lang na) Ik ben ervan overtuigd dat Lulu een lastige jeugd gehad heeft, en ik geloof ook niet dat ze bewust wraak neemt op de mannen die ze ten gronde richt. Lulu is een *creature of instinct* en al wat ze doet, doet ze in essentie om te overleven. Ze blijft het hele stuk lang dicht bij zichzelf, wat de mannen in haar leven gek maakt aangezien ze haar niet kunnen controleren. Er is een leuk citaat aan het begin van het derde bedrijf, waar ze zegt dat ze op haar 15<sup>de</sup> twee maanden in het ziekenhuis lag en dat ze, toen ze daar buiten kwam, zichzelf kende. Na die ziekte kon niemand haar nog controleren..."

### Hoe geraakt een mentaal stabiele, 40-jarige zangeres in het gekke, gevaarlijke, obsessieve wezen dat Lulu is?

"Ze is gevaarlijk, ja: ze maakt dingen los in mannen die hen gek maken. Het was eigenlijk makkelijk om in Lulu te geraken: ik was bang voor de omvang van het stuk, bang van al de muziek die ik moest leren. En laten we wel wezen: het was fysisch uitputtend en op elke denkbare manier emotioneel verwoestend. Toch had ik het gevoel dat wat ik ging doen het enige was wat ik *kon* doen. Maar ik hield van haar, was verslaafd aan haar en had geen seconde willen missen van die uitputtende veertien dagen dat ik Lulu kon zijn."

### Had regisseur Warlikowski u op voorhand eigenlijk verteld welke richting het zou uitgaan?

"Neen, al had ik via-via wel iets gehoord. Ze vroegen me of ik ooit op pointes gespeeld had, wat niet het geval was..."

### **Euh, u hebt vóór Lulu nooit ballet gedaan?**

“Nope, nooit pointes gedragen.”

### **Ik begrijp van ballerina's dat dit de eerste keren vrij pijnlijk is.**

“Klopt ja, maar je trekt ze aan en je doet het gewoon. Lulu droomde er altijd van om danseres te worden, en dus werd dat ook mijn droom. Maar goed, ik had geen idee van wat Krzysztof met Lulu wou, al werd het me vanaf de vroegste repetitiedagen duidelijk dat we erg op dezelfde golflengte zaten: nagenoeg elke regie-aanwijzing voelde comfortabel en natuurlijk aan.”

### **Ik voelde me bij het bekijken van de productie, net als vele andere mannen waarschijnlijk, een verkrachter en een uitbouter.**

“(Licht) Het moet voor mannen heel confronterend geweest zijn, ja. Het is ook een geweldig donkere productie, vooral in het derde bedrijf, wanneer ze zich in de glazen kooi in tutu prostitueert, of wanneer de atleet haar tegen de muur gooit. In *Die Soldaten* [van Bernd Alois Zimmermann, uit 1965 – SG] speel ik ‘Marie’, nog zo’n vrouw die mannen tot absolute waanzin drijft omdat ze zo ‘vrij’ is dat ze haar niet kunnen krijgen – waardoor ze haar gemakshalve maar kapot proberen te maken en daar bijna in slagen. Toen ik die rol aannam dacht ik dat het moeilijk zou zijn, omdat Marie een slachtoffer is, maar eigenlijk is ze dat niet: aan het einde is ze de enige die overeind blijft.”

### **De overeenkomsten tussen Lulu en de Donna Anna die u in De Munt zal brengen zijn u natuurlijk opgevallen. Ik neem aan dat Peter de Caluwe u ook niet zomaar voor die rol vroeg?**

“Interessant punt. Ik las twee dagen geleden een stuk in Die Zeit waarin Krzysztof Warlikowski het uitvoerig over Donna Anna heeft en haar precies even manipulatief noemt als Don Giovanni: je weet nooit wie ze is en wat ze wil. Ik bereid nu de partituur voor met het oog op de repetities en begin nu pas tot haar geschifte leefwereld door te dringen, zodat ik op zoek kan naar antwoorden op de vragen wat ze wil, wie ze wil, hoe ze dit of dat wil... (licht)”

### **Uw collega Véronique Gens weigert Donna Anna te spelen omdat ze haar een “leugenachtige bitch” vindt: volgens Véronique is Donna Anna helemaal niet verkracht door Don Giovanni, maar vond ze het gewoon lekker om seks met hem te hebben...**

“Wel, dat is perfect mogelijk. In de Scala-productie met Anna Netrebko is er geen sprake van verkrachting en zitten Giovanni en Anna gewoon te flikflooiën in bed. Lekker gezellig, en het gaat ook enkel mis omdat haar vader binnenkomt. En natuurlijk gaat ze haar verloofde Don Ottavio niet vertellen hoe vrijwillig de seks met Don Giovanni was. Ik heb nog geen idee wat Krzysztof met die scène gaat doen maar ben erg benieuwd, want er heerst een heel bijzondere soort spanning. Alles wijst erop dat Donna Anna Don Giovanni eigenlijk nooit loslaat.”

### **U weet nu vast ook nog niet waar Warlikowski naartoe wil...**

“Nee, maar dat is een goede zaak want zo kan ik het vizier tijdens mijn voorbereiding open houden. Toen ik Lulu zong, plakte ik elke avond een wit vel papier tegen de spiegel in de kleedkamer om me eraan te herinneren dat ik elke voorstelling van niks en nergens moest beginnen. Dat doe ik eigenlijk ook met Donna Anna. En natuurlijk heb ik elke dag lol als ik zie hoeveel mogelijkheden er zijn om een lijn te spelen of te zingen, maar ik wil me niet op één van die opties vastpinnen.”

### **Hoe zorgt u er eigenlijk voor dat Lulu niet in Donna Anna gaat zitten?**

“Daar zorg ik niet voor. Lulu zit overal: ik heb haar binnengelaten en ze gaat nooit meer weg. Ze zat in Benjamins *Written on Skin*, ze zit in *Matsukaze*, en natuurlijk zit ze ook in Marie in *Die Soldaten*. En het spreekt vanzelf dat ze in *Don Giovanni* zal terechtkomen...”

### **Ik hoor haar zelfs in uw vertolking van *Das Himmlischen Leben*, het slotdeel van Mahlers *Vierde Symfonie*, in de hekserigheid en de haast vanzelfsprekende moordzucht die onder het voedselvisioen van het hongerige kind zit.**

“(Licht) Oh ja: wanneer het kind extatisch hoog over de nakende slachting van het onschuldige lam zingt. En dat is niet alleen spookachtig: het kind heeft niet de geringste schuld of schaamte. Lulu ten voeten uit natuurlijk: “dit is wie ik ben – *take it or leave it*”.

### **Is het u al opgevallen dat Don Giovanni een bijzonder soort metamorfose doormaakt? Van eendimensionale rotzak naar melancholische, verdoemde held?**

“Ik zie er te weinig opvoeringen van om daar goed op te kunnen antwoorden, maar wat dat ‘rotzak’ betreft: laat ons niet vergeten dat Don Giovanni een *dramma giocoso* is. Komisch dus, en



BARBARA HANNIGAN, LEIDING  
EN SOPRAAN: *MYSTERIES OF THE  
MACABRE*, ROME, AUDITORIUM  
PARCO DELLA MUSICA,  
2 NOVEMBER 2013, ORCHESTRA  
DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI  
SANTA CECILIA  
© L. HARDING

ik probeer die dimensie in mijn rol nooit te vergeten. In scène 11 van Act 1 vervoegen Donna Anna en Don Ottavio Don Giovanni, die gefrustreerd zit te wezen over het feit dat de hele wereld zijn lustbeleving boycot. Donna Anna, die Don Giovanni niet lijkt te herkennen, zegt dan "Avete coro, avete anima generosa?", "Heeft u een hart, een genereuze ziel?" Huh? (*Lucht*). Even grappig is één van de slotscènes waarin alles weer peis en vree lijkt, en Don Ottavio Donna Anna ten huwelijk vraagt, en zij hem antwoordt met "euhm neen, laten we nog een jaartje wachten"... dat moet hem echt woest maken! Niemand in *Don Giovanni* is eendimensionaal, en daarom ben ik zo blij met de psychologische uitbening die Krzysztof Warlikowski op het stuk ongetwijfeld gaat verrichten."

**Voor intendanten wordt het alsmaar moeilijker om grote sterren zeven weken lang in huis te houden voor een repetitie. Jonas Kaufmann, bijvoorbeeld, laat in zijn contract stipuleren dat hij bij een nieuwe productie maar twee weken repeteert.**

"Ik blijf altijd van begin tot einde – al moet ik toegeven dat ik tijdens de Don Giovanni-repetitie kortstondig naar München ontsnap voor drie hernemingen van *Die Soldaten*. In *Lulu* werden

er extra repetities ingelast bovenop het voorziene schema en dat vind ik niet erg: ik ben dol op werken, het is de reden waarom ik gelukkig ben."

**Heeft u eigenlijk ooit iets gedaan dat u niet leuk vond, en doet u ooit nog iets omdat het moet? Ik heb zelden een artiest geïnterviewd die zoveel controle leek te hebben over haar leven en carrière...**

"Ik was altijd heel kieskeurig in wat ik aanvaard en heb vrijwel altijd goed gekozen. Ik zeg elke dag 'neen' maar zeg zo vaak als mogelijk 'ja' tegen rollen of creaties, die dan meestal ook nog goed uitpakken. De laatste jaren verkeer ik in de comfortabele positie dat ik bij orkesten waar ik geregeld mee werk – zoals de Berliner Philharmoniker – kan suggereren om bepaalde werken uit te voeren, en zelfs nieuwe muziek voor me bestellen. In mijn dirigieerrière – die alsmaar belangrijker voor me wordt – ben ik helemaal vrij: niemand vraagt me ooit of ik een bepaald stuk kom dirigeren. Men nodigt me uit en vervolgens doe ik een programmavoorstel."

**Goed dat u bij het dirigeren komt. Wat me in de eerste plaats benieuwt, is waarom u het doet: wat is de toegevoegde waarde van zelf**

**dirigeren als u de kans hebt met de beste dirigenten ter wereld te werken, met lieden als Reinbert de Leeuw, Esa-Pekka Salonen, Kurt Masur of Peter Eötvös, om er maar enkele te noemen?**

“Je zou de beide ervaringen niet met elkaar mogen vergelijken: er is een groot verschil tussen zelf dirigeren en werken met Esa-Pekka of Reinbert – die me overigens van harte steunen. En dan is er nog een verschil tussen zingen en dirigeren en alléén maar dirigeren – vooral dat laatste is erg belangrijk voor me. Ligeti’s *Concert Romanesc* of Stravinsky’s *Danses Concertantes*, dat zijn echt stukken waarin ik als musicus groei. Als zanger-dirigent doe ik eigenlijk vrij weinig: daar is het veel belangrijker het orkest tijdens de repetities zodanig goed voor te bereiden dat ik niet veel meer hoeft te doen als ik ga zingen.”

**Wat mij opvalt in het Youtube-filmpje van de Mozartaria *Vado ma dove*, die u zowel zingt als dirigeert, is de extreme concentratie bij het Gothenburg Symphony tijdens de openingsmaten, en daarnaast het geweldige gevoel van ruimte.**

“Wat ik intussen als zangeres leerde, is hoe je dirigenten moet duidelijk maken wat mijn opmaat is, hoe ik wil ademen. Dat is één van mijn kwaliteiten. Wanneer ik als dirigent werk moet ik die kwaliteit extrapoleren naar heldere en intuïtieve aanwijzingen over wat de verhouding is tussen tijd, maat en (adem)ruimte. Als zanger ben je getraind om dat te doen: er zit geen bewust controlemoment tussen het tijdstip waarop je ademhaalt en het moment waarop je begint te zingen. Het is niet zo dat je ademhaalt, controleert en dan zingt: je ademt én je zingt. Moeilijk uit te leggen, maar extreem belangrijk.”

**Dit lijkt wel op een technische verklaring voor iets wat in de uitvoering heel zichtbaar is: het feit dat er, ondanks het vrij hoge tempo, ruimte en lucht lijkt te zitten tussen de noten.**

“Inderdaad, en daar werk ik met het orkest ook hard aan. Vooral voor de strijkers is het lastig om lucht te krijgen tussen de noten, omdat ze hun boog graag op de snaar houden: dat is veel veiliger. De boog van de snaar halen is beangstigend; het is net zoals op pointes lopen.”

**Als ik uw persoon en uw werk zou moeten samenvatten in één woord, dan zou dat “controle” of “beheersing” zijn, maar daar bent u misschien niet zo blij mee?**

“Ik begrijp wat je bedoelt.”

**Als ik u *Lulu* hoor zingen, dan klinkt u overdonderend spontaan, maar tegelijkertijd ben ik er zeker van dat elke noot bestudeerd is, dat u nooit loslaat...**

“Helemaal waar: zo zit ik in elkaar. Discipline, dosering en tempobewustzijn zijn altijd en automatisch aanwezig, vooral als ik ze nodig heb. Maar tegelijkertijd is er steeds ook een overgave aan de artistieke ervaring. (*Denkt lang na*) Critici zeggen wel eens dat ik onvervaard ben omdat ik al die ‘trapeze-acts’ doe, de premières zonder vangnet, de extreme *Lulu*’s, de extreme *Marie*’s, et cetera. Maar ik ben niet onvervaard: ik ben zoals iedereen wel eens bang voor de afgrond – het verschil is dat ik gewoon spring. Dat kan ik me permitteren door discipline en door keihard te werken. Op de receptie na de première van *Matsukaze* gisteravond dronk ik drie glazen mineraalwater en was ik om 11 thuis zodat ik vandaag met een helder hoofd kon werken.”

**Laat u zich ooit helemaal gaan?**

“Natuurlijk wel (*lacht*)”.

**Heeft u wel eens het idee dat u de noten die u net zong niet actief controleerde?**

“Ik controleer mijn klank niet: klank moet vrij zijn, al is die vrijheid natuurlijk beperkt op de parameters die je controleert of kan controleren. Maar als ik me teveel laat gaan, of op het foute moment laat gaan, dan dien ik de muziek niet zo goed als mogelijk. En dus moet ik doseren, zodat ik – als het grote moment dáár is – mijn stem niet al leeggeblazen heb. In *Matsukaze* zit op een kwart van het einde een uitputtende aria van haast Wagneriaanse afmetingen; ik schrijf mezelf voor elke voorstelling een briefje met de uitdagingen en de doelstellingen van de avond, en eentje ervan is de aanloop naar die aria zo goed te doseren zodat ik ‘m haal. Want als ik mezelf verwen – misschien een beter woord voor wat jij “me laten gaan” noemt –, als ik te vroeg geniet, dan haal ik het einde niet. En dus komt het aan op controle en beheersing, de woorden waarmee je me eerder karakteriseerde.”

**Waarom zijn termen als “doseren”, “controleren”, “beheersen” zo negatief beladen in kunst? Het is niet dat uw *Lulu* er ook maar iets minder intens om was...**

“Pierre Boulez zei ooit dat je niet vrij en spontaan kan zijn zonder eerst hard gewerkt te hebben. Pas nadat je je stem, je instrument en je uitvoerders getraind hebt om zich automatisch op bepaalde parameters vast te zetten, kan je tijdens een voorstelling vrij, spontaan en speels zijn.”

---

**Barbara Hannigan**

**Don Giovanni**

Van 2 tot 31 december 2014  
Alle voorstellingen  
zijn uitverkocht  
De Munt, Brussel

**Correspondances**

7 januari 2015, 20u00  
BOZAR, Brussel

Muntorkest o.l.v.  
Ludovic Morlot  
Muntkoor o.l.v.  
Martino Faggiano

Johannes Brahms,  
*Schicksalslied*, op. 54  
Dutilleux, *Correspondances*  
for soprano and orchestra  
Antonín Dvořák, *Symfonie*  
nr. 8, op. 88

[www.demunt.be](http://www.demunt.be)

---