

Folge 128: Falstaff

Pralle Sinnlichkeit und klangliche Nuancierung



Dietrich Fischer-Dieskau
als Falstaff 1966 in Wien

Foto: Archiv

Neben dem Dirigenten bedarf „Falstaff“ nur eines Stars: eines ausgewogenen und idiomatischen Ensembles. Dass selbst einer Aufführung ohne exzeptionelle Protagonisten das Glück des Gelingens zuteil werden kann, beweist Arturo Toscanini „Complete Recording Of The Broadcast Performances Of April 1 & 8, 1950“. Giuseppe Valdengo, der Jago in Toscaninis „Otello“-Aufführung, in der Titelpartie ist ein Sänger-Schauspieler hohen Ranges und kann durch sein „vocal acting“ überzeugen, etwa in den Szenen mit der Alice von Herva Nelli wie in dem mit meditativem Parlando gesprochenen Monolog „Mondo ladro“ (Akt III); nur besitzt sein schlank-schmaler Bariton nicht die „physique du rôle“.

Die Partie des Falstaff, so befand George Bernard Shaw, bedürfe „eines fülligen basso cantante, der ein kräftiges hohes G schmettern kann und mit dem Fis spielen wie Nellie Melba mit ihrem B“. Nur zeigt die Erfahrung, dass sich eine Stimme nicht, wie ein Gummiband, nach unten wie nach oben dehnen lässt; die Dehnung nach oben führt meist dazu, dass die tie-

In der Toscanini-Aufnahme ist das Ganze mehr als die Summe der Teile

fe Lage an klanglicher Substanz verliert. Was Falstaff im Disput mit Pistola und Bardolfo sagt, lässt sich als Chiffre verstehen: „Wird Falstaff dünn und mager, ist er nicht mehr er selbst“; und wenn seine beiden Gesellen darauf den „immenso Falstaff“ besingen – das ist, notabene, ein Zitat, das die Anrufung des Fthá aus „Aida“ aufnimmt –, streichelt er über

Keine andere Verdi-Oper liegt in so vielen guten, selbst sehr guten Einspielungen vor wie **Falstaff**. Ein Grund dafür ist, dass sie meist „ersten“ Dirigenten anvertraut worden ist – darunter Toscanini, von Karajan, Solti, Bernstein, Muti und Abbado. Ein Überblick

Von Jürgen Kesting

seinen Bauch: „Questè il mio regno. Lo ingrandirò“. Über der Phrase – vom C auf ein lang gehaltenes D aufsteigend – steht eine Crescendo-Gabel, für die etwa Bryn Terfel in der Aufnahme unter Claudio Abbado alle Kräfte aufbietet. Auch für Ford und Alice standen Toscanini mit Frank Guarrera und Herva Nelli Sänger famose Darsteller (im Gegensatz zu Vokalisten) zur Verfügung. Hingegen ist Mrs. Quickly mit Cloe Elmo, einem echten Contralto, ideal besetzt: wie sonor-orgelnd ihr „Reverenza!“, wie presto-prägnant „Dalle due alle tre“. Zauberisch die silbrig-schimmernden Lineaturen der Nannetta von Teresa Stich-Randall, die für die amouröse Szene mit Fenton allerdings einen besseren Partner verdient gehabt hätte als den mageren Tenorino von Antonio Madasi.

Dies ist umso erstaunlicher, als es damals an der Met einen tenoralen Herzensdieb par excellence gab: Giuseppe di Stefano, der ein Jahr zuvor als Fenton an der Met debütiert hatte: in einer eindrucksvollen Aufführung unter Fritz Reiner, in der Giuseppe Valdengo (nur) den Ford gesungen hatte und Leonard Warren die Titelpartie. Dass Valdengo von Toscanini als Falstaff vorgezogen wurde, hat Paul Jackson, der Chronist der Met-Broadcasts, lapidar erklärt, als er über Warren sagte: „a great voice and a great vocalist, but not yet a great Falstaff“.

Gleichwohl aber eine grandiose Aufführung. In der Toscanini-Aufnahme ist

das Ganze mehr als die Summe der Teile. Sie verbindet funkelnde Brillanz mit dem tiefen Witz, der eine Buffa-Komödie transzendiert. Jede Szene entfaltet sich organisch in einem langen, gespannten Bogen, zugleich werden instrumentale wie deklamatorische Details ins Relief getrieben. Sie greifen ineinander wie die Rädchen in einem Uhrwerk, ohne dass der Eindruck des Mechanischen entstehen würde. Durch die trockene Akustik des Studio 8-H, die den Klang der Stimmen nicht „softet“, entsteht für den Hörer der Eindruck, mitten in das Geschehen versetzt zu werden. Es ist ein musikalisches Hörspiel von unerreichter Deutlichkeit. Dass spätere Dirigenten diese Aufnahme studiert und sich von ihr haben anregen lassen – besonders Solti und Abbado –, macht sie zu einem diskografischen locus classicus.

Für zwei frühere Aufnahmen mit dem famosen Ensemble des Teatro alla Scala unter Lorenzo Molajoli (1932) und unter Mario Rossi (1949) wurde jeweils ein vom Stimmkörper-Typus her passender „fetter“ Falstaff gefunden: Giacomo Rimini und Giuseppe Taddei. Rimini, ein Bariton mit braunschwarzem Timbre, verzichtet weitestgehend auf die „charakterisierenden“ oder gar grimassierenden Effekte, die später von Tito Gobbi und Geraint Evans eingesetzt wurden.

Foto: Sony Masterworks Archives



Arturo Toscanini: gelungener „Falstaff“ auch ohne exzeptionelle Protagonisten

Foto: Deutsche Grammophon/Piccagliani



Victor de Sabata: Sternstunde mit Hauptdarsteller Mariano Stabile

Foto: Sony BMG Masterworks



Herbert von Karajan: Ideal eines euphonischen Klanges

Giuseppe Taddei, der Protagonist der Rai-Rundfunkaufführung, ist hinsichtlich der Genauigkeit der Artikulation sowie des gesanglichen Wohllauts von keinem seiner Kollegen erreicht worden. Er gibt dem runden Ritter die pralle Sinnlichkeit eines Lustmenschen und Raubeins ebenso wie den Charme eines Schlawiners – vielleicht manchmal mit zu viel Stimme. Aus dem soliden, rein italienischen Ensemble ragen Rosana Carteri (Alice) und ganz besonders Lina Pagliughi (Nannetta) heraus. Da es eine Live-Aufführung war, ließ sich ein Fehler nicht ausbügeln: in der zweiten Szene des zweiten Aktes lachen die Damen nicht im Tempo.

Die Antwort auf die notorische Frage nach dem „besten“ Falstaff wird weithin mit einem Namen beantwortet: Tito Gobbi. Er hat die Partie unter Herbert von Karajan gesungen – in einer Aufnahme, die den Charakter einer „mise en scène“ hat, unter der Regie von Walter Legge. Das hat zur Folge, dass etwa die Schlussfuge eher wie eine perfektionistische „exercise“ wirkt, aber nicht als „experience“ erlebbar wird (Richard Caniell). Auch wenn Gobbi Stimme in der hohen Lage manchmal eng klingt; auch wenn der Halbstimme die Resonanz fehlt; auch wenn er ge-

Tito Gobbi war der interessanteste Falstaff seiner Ära

räuschhafte Mittel wie das Knurren als Ausdrucksmittel einsetzt: Er war, obwohl „no great voice, no great vocalist“, der interessanteste Falstaff seiner Ära. Karajan wählt, um einen euphonischen Klang bemüht, langsamere Tempi als Toscanini. Das ermöglicht instrumentale Feinheiten ebenso wie feinstes sängerisches Farbenspiel, das Ineins orchestraler wie vokaler Kammermusik. Die Ensemble-Sätze wie das Doppelquartett im zweiten Bild des ersten Aktes oder der Florett-Stich von „Pizzica“ (Akt III) haben die federnde Brillanz eines Mendelssohn'schen Elfen tanzes. Die Alice der liedhaft-nuanciert

und erlesen klangschön singenden Elisabeth Schwarzkopf ist von der Aura einer First Lady oder einer Mozart'schen Contessa umgeben. Als zauberische Nannetta betört Anna Moffo in „Dal labbro il canto estasiato vola“ mit fein gefluten und sinnlich lockenden Lineaturen. Fedora Barbieri kommt als Quickly fast an Cloe Elmo heran. Rolando Panerai hat die ideale, dunkel-vibrierende Stimme für das Zornbeben des Ford bei dessen Wuthymne auf die „gelosia“; er hat die Partie später auch unter Leonard Bernstein gesungen, und selbst als Karajan 1980 eine zweite Aufnahme machte, gab es für die Partie keinen Besseren als den damals 56-jährigen.

Mit dem sehr gut trainierten RCA Italiana Orchestra bietet Georg Solti eine Blaupause der Toscanini-Einspielung. Aber nur fast – beziehungsweise nur äußerlich. Sie hat die gleiche Vitalität, aber nicht denselben Witz – Witz verstanden als Form- und Ausdrucksprinzip. Mit ihrer hitzigen Brillanz sucht sie nach dem knalligen Effekt. Wie die Stimme Gobbi's klingt auch die von Geraint Evans in der hohen Lage nicht wirklich frei (und auch nicht italienisch). Aber der voice character passt. Nur ist es irritierend, wie oft er äußerliche Mittel des Karikierens einsetzt, die nicht wirklich komisch sind. Robert Merrill setzt seine prachtvolle Stimme nach der für ihn nicht untypischen Maxime ein: „When in

doubt, sing loud“. Für die merry wives of Windsor ist ein famoses Quartett aufgegeben: Ilva Ligabue hat den durchtriebenen Charme, auf den Verdi anspielte – sie überzeugt gleichermaßen durch ihr vokales Agieren wie durch ihr flutendes Singen. Nannetta ist mit Mirella Freni ideal besetzt, Fenton mit Alfredo Kraus fast ideal – was der Stimme abgeht, ist der „Viola d'amore“-Klang eines di Stefano, eines Ferruccio Tagliavini oder eines Cesare Valetti (später mehr).

Die Aufnahme von Leonard Bernstein (1966), entstanden nach einer allseits gelobten Aufführung in der Wiener

Staatsoper, zeichnet sich ebenso durch theatralische Unmittelbarkeit und Vitalität aus wie durch das Finish von Details. Mit ihrem rhythmischen Drive und ihrer gestischen Prägnanz ist sie gleichsam eine Gegendarstellung zu der technizistisch auskonstruierten Karajan-Version. Alice und Ford sind mit Ilva Ligabue und Rolando Panerai exzellent besetzt, während Graciella Sciutti und Juan Oncina als Nannetta und Fenton im stimmlichen Spätsommer Hochzeit feiern. In einem kecken Gedankenspiel hat Glenn Gould den Vorschlag gemacht, jeder Musikfreund oder Sammler könne sich mittels der Montage mehrerer Aufnahmen sein Ideal fügen. Das hieße hier: Dietrich Fischer-Dieskau durch Giuseppe Taddei oder Tito Gobbi zu ersetzen. Dass dem deutschen Bariton weder das schmetternde hohe G noch der „Basso cantante“-Klang in der tiefen Lage zu Gebote steht, ließe sich hinnehmen, wenn seine Darstellung nicht auf eine Masterclass über die Partie hinausliefe. In jeder Phrase und oft in einem einzigen Wort erteilt er eine Lektion darüber, was Falstaff denkt und meint und sagt. Es ist jenes aufdringlich-lehrerhafte Einreden auf den Hörer, das Roland Barthes als „pléonasme d'intention“ kritisierte. Aber wie sagte Wagner, wenn seine Hoffnungen von den Sängern enttäuscht worden waren: „Aber wenn ich das Orchester höre!“

Dass 14 Jahre vergingen, bis es zur nächsten Aufnahme kam – wieder mit den Wiener Philharmonikern, nun unter Herbert von Karajan –, wirft eine Frage auf: die nach der Entwicklung des Verdi-Gesangs. Die Klage, dass kaum eine Verdi-Aufnahme der letzten vier, fünf Jahrzehnte neben denen aus der Zeit davor bestehen könne, wurde nicht nur von den laudatores temporis acti angestimmt. So sagte der hier nur stellvertretend zitierte Riccardo Muti anno 2001 in einem Interview mit dem Magazin „Musik und Theater“, dass früher für eine einzige Rolle fünf, sechs, sieben vortreffliche Soprane oder Tenöre oder Baritone bereitstanden, während es heute schwer sei, nur zwei gute zu finden: „Einst gab es den Gradunterschied zwischen „ecclen-

te“, „magnifico“, „ottimo“, „buono“ und „discreto“. Heute müsse man froh sein, wenn man Sänger wenigstens bis zur Kategorie „buono“ finde.“

Insofern ist es kennzeichnend, dass Herbert von Karajan 1980 für seine zweite, kammermusikalisch ausgefeilte Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern auf Giuseppe Taddei (Falstaff) und Rolando Panerai (Ford) zurückgriff. Das Ensemble ist, so scheint es, durch das ad-hoc-casting entstanden, wie es nach Ende der Ensemble-Theater üblich wurde. Raina Kabaivanska kann als Alice durchaus überzeugen, aber die große Christa Ludwig ist nur auf dem Programmzettel eine Luxusbesetzung für Mrs Quickly – die Stimme ist zu leicht und zu hell. Janet Perry ist eine „nett“ singende Nannetta, Francisco Araiza als Fenton allerdings ein famoser „tenore di grazia“.

Nach der Uraufführung des „Falstaff“ hatte Eleonora Duse gegenüber Arrigo Boito, ihrem Freund und Liebhaber, gesagt: „Wie traurig ist sie, deine Komödie.“ Dieser Worte gedachte Carlo Maria Giulini, als er das Werk 1982 in Los Angeles aufführte. 14 Jahre zuvor hatte sich der große Maestro aus dem Opernbetrieb verabschiedet: wegen des dramatischen Verfalls der vokalen Standards; wegen der vielen Sänger, die sich länger im Flugzeug aufhalten als auf Proben; wegen der Regisseure, die sich über die Anweisungen der Partitur wie der Librettisten hinwegsetzen. Giulini verwirklichte lediglich das, was damals noch zu erreichen war. Selbst die Montage von Takes mehrerer Aufführungen konnte Unebenheiten des Orchesters nicht ausmerzen. In der Titelpartie ist Renato Bruson bemüht, der Vorstellung Giulinis zu entsprechen, dass Falstaff eine ernste, womöglich eine tragische Figur sei. Dass ihm, dem lyrischen Bariton, weder die erwähnten Schmetterttöne noch die sonor-bassigen zur Verfügung stehen, ist weniger von Belang als die „Verkleinerung“ der Figur. Da ist wenig von der Fresslust, nichts von der aus Wunschdenken geborenen Gier eines Erotomanen, nichts von Macho-Gehabe zu spüren. Leo Nucci als Ford gehört in



Foto: Teldec/Bildarchiv

Sir Georg Solti: Suche nach hitziger Brillanz und knalligem Effekt



Foto: Peter Fischli

Claudio Abbado: „Cinema Scope“-Abbildung mit orchestralem Schriff



Foto: Archiv Produktion/Jim Four

John Eliot Gardiner: musik-dramaturgisch überzeugende klangliche Differenzierungen

CD-Empfehlungen

Valdengo, Nelli, Merriman, Elmo, Guarrera, Stich-Randall, Madasi, Carelli, Rossi, Scott, NBC Symphony Orchestra, Toscanini (1950); RCA Red Seal (2 CDs)



Stabile, Tebaldi, Valletti, Silveri, Noni, Elmo, Orchestre E Coro Del Teatro Alla Scala, de Sabata (1951); Urania (2 CDs)



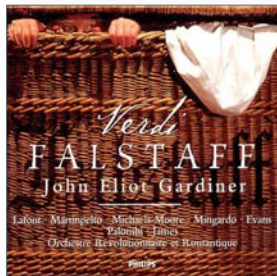
Gobbi, Schwarzkopf, Moffo, Simionato, Panerai, Alva, Wiener Philharmoniker, Karajan (1957), Orfeo (2 CDs)



Evans, Freni, Simionato, Merrill, Kraus, Ligabue, Elias, RCA Italiani Opera Orchestra & Chorus, Solti (1963); Decca (2 CDs)



Fischer-Dieskau, Ligabue, Resnik, Sciutti, Oncina, Panerai, Wiener Philharmoniker, Bernstein (1966); Sony Classical (2 CDs)



Terfel, Piezonka, Hampson, Röschmann, Shtoda, Diadkova, Berliner Philharmoniker, Abbado (2000); Deutsche Grammophon (2 CDs)

Lafont, Martinpelto, Michaels-Moore, Mingardo, Evans, Palombi, James, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Gardiner (2001), Philips (2 CDs)

die Kategorie „buono“. Mit ihrer schönen Stimme wäre Katia Ricciarelli früher nicht als Alice, sondern als Nanetta eingesetzt worden. Die famose Lucia Valentini-Terrani hat zwar den Witz für Mrs. Quickly, weder aber den Ton eines alten Weibsdрахens noch die tiefen Töne für „Reverenza“.

Drei Aufnahmen aus den 1990er-Jahren – mit dem Symphonie Orchester des Bayerischen Rundfunks unter Sir Colin Davis (1992), den Berliner Philharmonikern unter Georg Solti (1993) und dem Orchester des Teatro alla Scala (Live, 1993) – sind eine Bestätigung der erwähnten Vorbehalte. Unter Colin Davis ist Rolando Panerai zu einem Falstaff geworden, der das Wort „ingrandirò“ als Anleitung zum Forcieren versteht. Das Ensemble ist nicht homogen, kein Sänger kommt an die Vorgänger heran, abgesehen von Frank Lopardo als Fenton. Ergab die Montage von zwei Aufführungen unter Toscanini eine Aufführung aus einem Guss, so im Fall von Sir Georg Soltis zweiter Aufnahme – einem Festspiel-Spin-off – ein Flickwerk: willkürliche Tempi, erneut knallige Fortissimo-Akkorde, mäßig koordinierte Ensembles. Von José van Dam hatte ich ein elegantes Ständchen („Quand'ero paggio“) in Erinnerung, nicht aber die Anstrengungen im Monolog über die Ehre, nicht den matten und oft verdickten Klang – etwa in dem bellend geführten Duell mit dem Ford von Paolo Coni. Juan Pons, der Protagonist in der Mailänder Aufführung unter Riccardo Muti, fällt in die Kategorie „discreto“. Eine ausführliche und unverblühte Kritik über das Ensemble würde sich lesen wie ein Notstandsbericht.

John Eliot Gardiner mag viele, die von ihm eine Monteverdi-Oper erwarteten, mit einer Aufnahme des „Falstaff“ überrascht haben. Es ist die Studio-Fortsetzung von halb-szenischen Aufführungen mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique bei den Londoner Proms. Meinen ersten Eindruck, dass der skrupulöse Dirigent auf der Suche nach „richtigen“ Instrumenten und spezifischen Farb-Valeurs mit Detail-Affekta-

tionen zu weit gegangen sei (FF 9/2001), muss ich relativieren – die klanglichen Differenzierungen, die instrumentalen Nuancen und die Interaktion mit dem Text, klangmalerisch auf die jeweiligen Szenen abgestimmt, sind musik-dramaturgisch überzeugend.

Das Quartett der Damen ist (sehr) gut besetzt: Der Sopran von Hillevi Martinpelto blüht in den Ensembles auf, aber dass diese Alice „den Teufel im Leib hat“ (Verdi), wird – Textbehandlung – nicht deutlich. Sarah Mingardo meidet den Versuch, Mrs. Quickly als grimmigen Hausdrachen zu zeichnen, sie tritt als vornehme Dame von Stande auf. Der Sänger des Falstaff, Jean-Philippe Lafont, fällt wieder in die Kategorie „discreto“: forciert und angestrengt über dem System, gekünstelt-falsettierend in „Alfin t'ho colto raggianti fior“, schwerfällig bei den raschen Achteln und Sechzehnteln von „Quando ero paggio“. Auch der Ford von Anthony Michaels-Moore hat nicht die Statur eines wirklichen Verdi-Baritons. In „E' sogno? O realtà“ sind es die Hörner, die das Rasen der Eifersucht zum Ausdruck bringen. Wollte der Dirigent hier aus der sängerischen Not eine Tugend machen? Dessen ungeachtet: Trotz solcher Einwände ist es eine in vielen Details interessante Interpretation.

Grundlage für die in Berlin entstandene Aufnahme mit den dortigen Philharmonikern unter Claudio Abbado waren Aufführungen bei den Salzburger Osterfestspielen. Auch wenn das Werk in Cinema Scope abgebildet wird, zeichnet sich die Aufnahme, wie paradox dies klingen mag, durch orchestralen Schliff aus: filigran und ziseliert in raschen Passagen, flüssig in lyrisch-melodischen. In dieser Hinsicht hallt in ihr die Toscanini-Aufführung nach. Für den Ritter bringt Bryn Terfel die sonore Fülle ebenso mit wie die Expansion in der hohen Bariton-Region. Aber anders als bei Rimini oder Taddei ist die Stimme eher massig als konzentriert. Die Fähigkeit, klanggestisch zu singen, ist jedoch bewunderungswürdig. Manchmal erliegt er der Fischer-Dieskau-Gefahr demonstrativer Überdeutlichkeit, auch durch ein vokales „Pauken“. Thomas

Hampson hat die Ansicht vertreten, dass es „den“ Verdi-Bariton nicht gebe – zu unterschiedlich seien die „voice characters“ der einzelnen Rollen. Gewiss, es gibt vom Klang her dunkler grundierte Partien wie Boccanegra oder Amonasro, aber eben auch die höher liegenden wie Rigoletto, Posa oder Ford. Für Ford fehlt es der glänzend geführten Stimme Hampsons an jener vibrierenden Energie, in der Wut und Zorn zu Klang werden. Im Zentrum des Damenquartetts steht die mit lyrischer Innigkeit singende Dorothea Röschmann als Nannetta.

Unerlässlich eine Coda – wegen eines Sängers, der als Falstaff schlechthin in Erinnerung ist: Mariano Stabile (1888-1968), den Toscanini 1921 für die Wiedereröffnung des Teatro alla Scala ausgewählt hatte. Drei Jahrzehnte hindurch hat er die Partie auf den europäischen Bühnen dominiert; er hat sie 1200 Mal gesungen. Vom Stimmcharakter her war er kein „fetter Falstaff“. Die Stimme hatte in der tiefen Lage nicht die sonore Fülle eines basso cantante, in der Mittellage nicht die vibrierende Intensität, in der Höhe nicht die Brillanz für ein Schmetter-G. Das ist auf Einzelaufnahmen aus den Jahren zwischen 1926 und 1942 (Preiser 89180) gut zu erkennen. Nur verraten sie nicht genug über die gesamte Darstellung.

Von der Salzburger Aufführung unter Arturo Toscanini vom 23.8.1937

bekam ich in den Jahren der Platten-Piraterie lediglich einen Eindruck vergleichbar einem atmosphärisch gestörten Telefon-Kontakt. Die CD-Restauration bietet eine angenehme Enttäuschung. Die Aufführung ist von den Tempi und der Entwicklung der Szenen her flexibler und lebendiger als die spätere Rundfunkaufführung. Die Stimme Stables kommt im Raum besser zur Geltung als im Studio – sie hat mehr Körper. Was sie besonders auszeichnet, ist der Verzicht auf jeglichen vokalen Mummenschanz – wie zum Beispiel das lange Gurgeln auf dem Vokal „A“, wenn Falstaff den „laaaaaa-driii“ zürnt. Stabile verzichtet auf all diese vokalen Grimassen, die sich dem Lachen des Publikums empfehlen. Er singt die Partie und findet alle Farben für die Zustände der Figur: für ihren Witz und Charme, für das Wichtigkeitsgetöse und die Wehmut.

Auch ohne große Namen, von Dino Borgioli (Fenton) abgesehen, ist das Ensemble so gut eingespielt wie ein Streicher-Oktett. Stabile war 64 Jahre alt, als er den dicken Ritter am 7. Juni 1952 unter Victor de Sabata am Teatro alla Scala sang – zwar mit einer dünneren Stimme, aber mit ungeminderter Nuancierungskunst und inmitten eines superben Ensembles mit Renata Tebaldi, Rosanna Carteri, Cloë Elmo, Cesare Valletti und Paolo Silveri – eine Sternstunde mit dem Höhepunkt der grandiosen Schlussfuge. ■



Foto: Electrola/Atelier Fayer

Vielen gilt Tito Gobbi als der beste Falstaff.



Foto: Electrola

Fischer-Dieskau erliegt der Gefahr demonstrativer Überdeutlichkeit.

Wir gratulieren!



INTERNATIONALE
MUSIKAKADEMIE
Liechtenstein

www.musikakademie.li

Orchestra Award



Marc Bouchkov
Dozent Violine

Orchestra Award



Kian Soltani, Stipendiat,
Dozent Cello, Stiftungsrat

Discovery Award



Maya Wichert, Violine
Stipendiatin

international
classical
music
awards
icma

International Classical
Music Awards 2021

www.icma-info.com

Young Artist Award



Can Çakmur, Klavier
Stipendiat

Special
Achievement Award



Dražen Domjanić, Gründer
und künstlerischer Leiter

Special
Achievement Award



Ingolf Turban
Professor Violine

Baroque
Instrumental CD



Chouchane Siranossian
Konzertmeisterin Esperanza

LIVE Übertragung des Gala Konzertes aus Vaduz am 27.06.2021 um 18:00 Uhr unter www.kulmag.live