

**PETER LANG**  
**Klavierzyklus 2016**

**Konzert 3**

**CLAUDE DEBUSSY**  
(1862-1918)

Mittwoch, 12. Oktober 2016  
19.30 Uhr  
Solitär  
Universität Mozarteum  
Mirabellplatz

# Programm

## Préludes, livre I

*Danseuses de Delphes*  
*Voiles*  
*Le vent dans la plaine*  
*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*  
*Les collines d'Anacapri*  
*Des pas sur la neige*  
*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*  
*La fille aux cheveux de lin*  
*La sérénade interrompue*  
*La cathédrale engloutie*  
*La danse de Puck*  
*Minstrels*

-- Pause --

## Préludes, livre II

*Brouillards*  
*Feuilles mortes*  
*La Puerta del vino*  
*Les fées sont d'exquises danseuses*  
*Bruyères*  
*Général Lavine – Eccentric*  
*La terrasse des audiences du clair de lune*  
*Ondine*  
*Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*  
*Canope*  
*Les tierces alternées*  
*Feux d'artifice*

# Peter Lang

Der Pianist Peter Lang, geboren 1946 in Lambach/Österreich, erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, dem Organisten und Chordirektor Hermann Lang. Anschließend folgten musikalische Studien mit Kurt Neumüller, Bernhard Paumgartner, Kurt Overhoff und Gerhard Wimberger am Mozarteum in Salzburg sowie mit Friedrich Gulda und Géza Anda.

Bereits im Jahr 1955 begann seine Konzerttätigkeit und schon im Alter von 15 Jahren konzertierte Peter Lang mit der Camerata Salzburg unter Bernhard Paumgartner. Im Jahr 1965 erfolgte sein Debüt bei den Salzburger Festspielen. Als Solist arbeitete er mit herausragenden Orchestern, u.a. den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, der Camerata Salzburg, dem Berliner Sinfonie-Orchester, den Münchner Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem Litauischen Kammerorchester, dem Tokyo Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, und gastierte in allen wichtigen Musikzentren dieser Welt. Kammerkonzerte gestaltete er u.a. mit Ruggiero Ricci und dem Ensemble Wien-Berlin. Im Rahmen der Salzburger Mozartwochen arbeitete er mit Claudio Abbado, Kiri Te Kanawa und Walter Levin.

1978 erfolgte seine Berufung an die Universität Mozarteum Salzburg als Professor für das Konzertfach Klavier. Von 1979 bis 2002 leitete Peter Lang die Abteilung Tasteninstrumente am Mozarteum und gründete im Jahre 1985 die interdisziplinären „Musikalischen Akademien“, die er bis 1995 leitete. Seit 1980 unterrichtet er Meisterklassen in Europa, USA und Fernost. Neben seiner Konzert- und Lehrtätigkeit fungiert er als Juror bei internationalen, hoch angesehenen Wettbewerben in Europa, USA, Japan und Russland, u.a. beim Internationalen Mozartwettbewerb Salzburg seit 1982 sowie beim Tschaikowsky-Wettbewerb Moskau in den Jahren 1998 und 2007. Von 1988 bis 1991 leitete er die Internationale Sommerakademie Mozarteum. Seit einigen Jahren widmet sich Peter Lang wieder vorwiegend seiner künstlerischen Tätigkeit und der Nachwuchsförderung.

## „Vor allem muss man vergessen, dass das Klavier Hämmer hat!“

Zu Claude Debussys *Préludes*

Es ist überliefert, dass Claude Debussy seinen Schülern den in der Überschrift zitierten Rat zu geben pflegte. Er bevorzugte einen Klavierklang, der die perkussiven Anteile des Instruments – also Hämmer, die auf Saiten schlagen – möglichst zugunsten eines gleichsam auf einem Luftstrom schwebenden Klangbilds (man denke an Holzbläser) zurückdrängte: „Er hüllte alles in einen weichen, wollüstigen Klang“, schreibt Heinrich Strobel in seiner Debussy-Biographie; „er hasste übertriebene Betonungen und jenes Hervorheben der Melodie“. Sein Anschlag sei von einer „Zartheit ohnegleichen und von einem schier unbegrenzten Reichtum an Nuancen“, er verfüge über ein „Legato“, das „die fremdartigsten Akkorde auf die natürlichste Weise miteinander zu verbinden“ wusste, und die Fähigkeit, die vielfältigen Klänge des Orchesters auf den Tasten zu erwecken – oder wie Maurice Emmanuel es ausdrückte: „Gewiss war er kein Virtuose im Sinne berühmter Tastenhelden. Sein Spiel hatte einen unnachahmlichen Zauber, der allen unvergessen blieb, die es einmal hören durften. Debussy war ein ‚charmeur am Klavier.‘“ Darüber hinaus war Debussy „ein Meister in der Behandlung des Pedals“ – die zweckdienliche Pedalgebung ist von zentraler Bedeutung für die Gestaltung (bzw. die Gestalt) der Debussyschen Klaviermusik, ist diese doch oft in derart weiter (orchestraler) Lage gesetzt, dass eine dritte Hand für die vollständige Umsetzung des Notentexts notwendig wäre und der Interpret sich nur mit dem Pedal behelfen kann. (Debussy selbst wendete bisweilen den Trick an, den Orgelpunkt im Bass um eine Viertel vorzuziehen und so die Hände rechtzeitig für die mittlere und obere Lage verfügbar zu haben.)

Fünf *Préludes* aus dem Ersten Buch – *Danseuses de Delphes*, *Le vent dans la plaine*, *La cathédrale engloutie*, *La danse de Puck* und *Minstrels* – hat Debussy der Nachwelt in eigenen Einspielungen für Reproduktionsklavier hinterlassen. Dank der Klangqualität – die Aufnahmen sind nicht historisch, sondern die in den Papierrollen eingestanzten Informationen bewegen mittels eines Mechanismus die Tasten eines modernen Flügels – gewinnt man einen vollwertigen Eindruck von Debussys legendärem Klavierspiel, wenngleich nicht alles perfekt, manches eher etwas ‚en passant‘ herunter gespielt wirkt. Indes ist der Zauber seines Klavierklangs, sein auf ein kontinuierliches und gleichsam unaufgeregtes horizontales Fließen ausgerichteter Interpretationsstil in den Aufnahmen wunderbar dokumentiert.

Debussy selbst spielte vier *Préludes* (*Danseuses de Delphes*, *Voiles*, *La cathédrale engloutie* und *La Danse de Puck*) erstmals am 5. Mai 1910 in der neu gegründeten Société musicale indépendante auf einem Érard-Flügel. Dies zeigt – ebenso wie andere Teilaufführungen durch Ricardo Viñes und Norah Drewett –, dass er die *Préludes* ursprünglich nicht als Zyklus konzipiert hat. Das Erste Buch komponierte er vergleichsweise schnell in der Zeit von 7. Dezember 1909 bis 4. Februar 1910, die Skizzen für drei Nummern (*Danseuses de Delphes*, *La fille aux cheveux de lin* und *La cathédrale engloutie*) reichen zurück in die Jahre 1907 bis 1908. Der Notendruck erschien am 14. April 1910 bei seinem Verleger Durand. Die Arbeit am zweiten Buch stellte Debussy vor größere Probleme. Er begann wahrscheinlich 1911 zu komponieren und hatte den Zyklus bis Ende 1912 praktisch abgeschlossen, nur mit zwei Stücken kam er laut einem Brief an Durand nicht recht voran; wahrscheinlich handelte es sich um *Feux d'artifice* und ein *Toomai des éléphants* betiteltes Stück, das er schließlich durch die Neukomposition *Les tierces alternées* ersetzte. Die gedruckten Noten erschienen schließlich am 19. April 1913, wiederum bei Durand.

Die *Préludes* knüpfen an die große Tradition des Klavierpräludiums bei Bach und Chopin an (Debussy gab während des Ersten Weltkriegs Chopins Etüden für Durand heraus); mindestens ebenso bedeutsam für ihn als französischen Musiker (Debussy, in späteren Jahren durchaus nationalistisch gesinnt, unterschrieb oft mit der Beifügung ‚musicien français‘) waren die Präludien der französischen Cembalomeister wie Louis und François Couperin, Louis-Nicolas Clérambault und Jean-Philippe Rameau. Dem Debussy-Biographen Jean Barraqué zufolge bemerkte Debussy, dass einige seiner *Préludes* nur ‚unter vier Augen‘ (also nicht öffentlich) gespielt werden sollten. Viele haben eine Art vorbereitenden Charakter (auf etwas Kommendes Großes: Offenbar plante Debussy, größer dimensionierte Klavierwerke zu schreiben), gleichzeitig sind sie aber nicht ganz so skizzenhaft wie die Chopins. Das Erste Buch ist eher rückwärtsgewandt; in ihm führte Debussy seine frühere Klaviermusik (z.B. *Estampes*, *Images* oder *Children's Corner*) zu einem stilistisch vielfältigen, letzten Höhepunkt. De facto perfektionierte er darin den Klavierstil Franz Liszts, „allerdings in veredelter Gestalt“, wie Barraqué feinsinnig bemerkte. Das zweite Buch dagegen weist den Weg in die Zukunft, ins Grenzenlose und Ungewisse; es ist ein Vorgriff auf die darauf folgenden Etüden. Tonal sind diese *Préludes* stark erweitert, zeigen größere Dissonanzen (z.B. *Bruyères* und *Feuilles Mortes*), Trillerketten über mehrere Takte (*Les fées sont d'exquises danseuses*), schnelle Läufe und Arpeggien, die Tonhöhe und Tonalität im Unklaren halten (*Ondine* und *Feux d'artifice*).

Oft wirken sie wie Drahtseilakte ohne Sicherheitsnetz. Debussy etablierte hier das Konzept eines Klangs, der unabhängig von der Tonhöhe existiert. Er notierte fast durchwegs in drei Systemen – im Autograph sogar stellenweise in vier –, um größere Klarheit für die komplexe musikalische Architektur zu erzielen. Sein Wunsch nach Differenzierung ging so weit, dass er im Autograph von *Feux d'artifice* vier unterschiedlich große Notenköpfe entwarf, um die Längen besser voneinander abzusetzen; in die gedruckte Version hat diese Maßnahme freilich keinen Eingang gefunden). *Les tierces alternées*, vorletztes Stück der Sammlung, ist (nicht nur wegen des Titels) mehr Etüde als *Prélude*.

Debussys Titel sind generell poetisch, oft verwendet er für sie originale Gedichtzeilen. Zeit seines Lebens war er ein begeisterter Leser, was auch als Ausdruck seiner Bemühungen gesehen werden kann, die fehlende Schulbildung (er besuchte nie eine richtige Schule) zu kompensieren. Zu den Titeln machte er keinerlei Angaben, er setzte sie jeweils an das Ende der Stücke, in Klammern und mit drei Punkten davor. Der Titel wird so zur Andeutung, zum unaufdringlichen Hinweis. Dennoch seien die Titel vorschnell als Programme gelesen worden, dabei lässt die Musik „in jedem einzelnen *Prélude* ohnehin ungleich mehr hören, als etwa ein Gedichtvers oder ein ganzes Gedicht dies vermag“, wie Jürg Stenzl bemerkt. Laut Elie Robert Schmitz, Verfasser eines Standardwerks über Debussys Klaviermusik, macht Debussy „damit klar [...], dass die Musik von vorrangiger Bedeutung ist und der Stimulus des hinzugefügten Genusses nur ein Nachsatz ist, eine Hilfestellung für diejenigen, die sie benötigen, eine Bestätigung für diejenigen, die sich unsicher sind und ohne Bedeutung für diejenigen, die in der Musik allein den Sinn gefunden haben.“

Worauf kommt es nun an bei der Interpretation dieser zwei Klavierzyklen? „Beim Erarbeiten seiner [Debussys] Klaviermusik liegt das erste Augenmerk auf der vollständigen Ausnutzung der Möglichkeiten des Klaviers und der orchestralen Wirkungen, die durch die außerordentliche Vielfalt der Kompositionstechniken, die Debussy verwendet, ins Spiel gebracht werden. [...] Die Dynamik fluktuiert zwischen fff und pppp; [...] alle Schattierungen von Staccato zu Portamento und Legato werden einzeln und in Kombinationen verwendet; die subtile Verwendung der beiden Pedale, einzeln oder zusammen, ist für die Wiedergabe kontrapunktischer Lagen und bildhafter Färbungen wesentlich“, schreibt Schmitz in seinem Debussy-Klaviermusikführer.

Einige kurze Bemerkungen, gestützt auf die umfangreiche Literatur zu Debussys Klaviermusik, mögen als Einführung in die 2mal zwölf Klavierstücke dienen:

- *Danseuses de Delphes*: Der Titel bezieht sich auf eine Säule mit drei Bacchantinnen im Pariser Louvre. Das harmonisch-melodische Material ist abwechselnd modal, diatonisch, pentatonisch und chromatisch.
- *Voiles*: „Mysteriöse Schleier, die sich rhythmisch bewegend feminine Formen umhüllen.“ Der Titel bezieht sich wahrscheinlich auf den Schleiertanz der damals berühmten Tänzerin Loïe Fuller. Die erste (zweitaktige) Phrase ist „vollkommen atonal“ (André Boucourechlieu). Das Stück ist ein Paradebeispiel für die Anwendung der Ganztonskala, unterbrochen von wenigen chromatischen Passagen, und ist in freier Rondo-Sonatenform komponiert.
- *Le vent dans la plaine*: Der Titel stammt aus Charles-Simon Favarts Drama *Ninette à la cour* (1753), den Paul Verlaine seinerseits als Inschrift in seinem Gedicht *C'est l'extase langoureuse* zitiert hat (Debussy hatte das Gedicht bereits 1887 in den *Ariettes oubliées* vertont).
- *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, inspiriert von Charles Baudelaires Gedicht *L'harmonie du soir*, das Debussy 1889 in den *Cinq poèmes de Baudelaire* vertont hat. Das Stück wird von zwei liedhaften Melodiesträngen und einer Struktur zusammen gehalten, die entfernt an eine Sonatensatzform denken lässt.
- *Les collines d'Anacapri*: Anacapri ist einer der zwei Städte auf der Insel Capri im Golf von Neapel. Es ist die klanglich realistische Darstellung des dortigen Alltags: Man hört Bruchstücke einer Tarantella (eines italienischen Volkstanzes), aus der Ferne Kuhglocken, ein italienisches Volkslied, das kurz angestimmt wird.
- *Des pas sur la neige*: Debussy meinte dazu, dass „der Grundrhythmus [...] den akustischen Wert einer Melancholie, einer schneebedeckten Landschaft haben [soll].“ Das Stück ist auf drei kontrapunktischen Ebenen komponiert: Die erste versinnbildlicht in Form eines Ostinatos Schritte, die einen psychologischen und bildlichen Untergrund bilden; die zweite mithilfe der Melodie die emotionale Fluktuation und die dritte eine Art übergeordnete Instanz mittels Pedaltönen, die durch ihr langsames Fortschreiten die zwei äußeren Ebenen unterschiedlich beleuchten.
- *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*: Der Titel stammt aus Hans Christian Andersens Märchen *Der Paradiesgarten*. Es ist die klangliche Übersetzung des mächtigen, vom Atlantik über das Festland wehenden Westwinds in Gestalt extremer Dynamik von pp bis ff. Auffällig ist der abwechselnde Gebrauch der pentatonischen und der Ganztonskala.

- *La fille aux cheveux de lin*: Der Titel ist dem Gedichtband *Poèmes antiques: Chansons écossaises* von Leconte de Lisle entlehnt (Debussy hatte das Gedicht bereits 1881 in Musik gesetzt); eine in sich ruhende, lyrische Kontemplation, die den größtmöglichen Kontrast zum vorangegangenen Wüten des Westwinds bietet. Bemerkenswert ist die zweigeteilte kompositorische Struktur, die auf der horizontalen Ebene pentatonisch, auf der vertikalen diatonisch angelegt ist.
- *La sérénade interrompue*: Die musikalische Beschreibung einer Nachtszene; man hört eine klagende maurische Melodie (ein verfremdetes Fragment aus Debussys Orchesterstück *Ibéria*), schrummende, vielfach wiederholte Gitarrenakkorde und Elemente der spanischen Folklore.
- *La cathédrale engloutie*: Eines der mystischsten Klavierwerke Debussys, die „Vision einer dieser irrealen Welten, die Debussy liebt“. Dem Stück liegt die Legende der Kathedrale von Ys zugrunde, die im 4. oder 5. Jahrhundert ihrer sündigen Bewohner wegen ins Meer versenkt wurde, aber einmal am Tag bei Sonnenaufgang – gleichsam als warnendes Beispiel für die rechtschaffenen Menschen auf der Erde – aus dem Meer auftauchen darf. Debussy verwendet isomorphe (gleichgestaltete) Akkorde ohne harmonische Funktion. Im – aus genügend Abstand betrachteten – Notenbild der Akkorde kann man Bögen wie die einer romanischen oder gotischen Kirche erkennen. Die Komposition ist auf zwei Ebenen (Glockenschläge in der tiefen Lage und eine bogenförmige harmonisierte Oberstimme) angelegt.
- *La danse de Puck*: Der Titel ist entweder von Rudyard Kiplings Puck-Geschichten oder Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* inspiriert. Es ist die charmante musikalische Karikatur eines schelmischen Unruhestifters. Die strukturelle Anlage ist die der freien Sonatenform, die Harmonik durchwandert verschiedene tonale Zentren.
- *Minstrels*: Der Titel nimmt Bezug auf eine Truppe von Spielleuten, deren Aufführung Debussy 1905 im englischen Eastbourne sah. Dabei handelte es sich um keine mittelalterliche Szene mit Troubadouren und Spielleuten, sondern um die Darbietung von amerikanischen Farbigen, wie sie um 1820 in den Plantagen des amerikanischen Südens entstanden war; mit Cake-Walks, kratzenden Banjos, sentimental Songs, abgeschmackten Witzen, Jazz- und Ragtime-Elementen. *Minstrels* ist eine Tondichtung, die Debussys scharfe Beobachtungsgabe und seine Fähigkeit zeigt, Mimik und Humor in Musik zu verwandeln.
- *Brouillards*: „Mit der Fantasie eines Kindes, das den Nebel durch ein Fenster beobachtet.“ Die Harmonik dieses *Préludes* ist systematisch polytonal; das Klangmaterial wird zunächst geradezu zerstückelt und dann „inmitten eines gehaltenen Pedals“ wieder zusammengesetzt: „presque plus rien“ („fast nichts mehr“) schrieb Debussy im vorvorletzten Takt.

- *Feuilles mortes*: Der Titel entstammt einem Gedicht von Debussys Freund Gabriel Mourey. Die Musik ist keine platte musikalische Illustration, sondern atmosphärisch inspiriert von Debussys poetischem Satz von den fallenden goldenen Blättern und den Trauerfeiern der Bäume aus seinen *Monsieur Croche* betitelten Schriften über Musik. Die stark fluktuierende Harmonik schafft einen dauerhaften Spannungszustand, der die Auflösung zu vermeiden sucht.
- *La Puerta del vino*: Die Komposition wurde wahrscheinlich angeregt durch eine Ansichtskarte mit dem Bild des Tores El Puerto del vino aus der Alhambra in Granada, die Debussy von Manuel de Falla erhielt. Debussy hat Spanien nie bereist, dennoch sagte De Falla über ihn, dass er die authentischste spanische Kunstmusik geschrieben hätte. Das Stück umfasst drei Ebenen: den Habanera-Rhythmus, basierend auf einem Ostinato-Bass, mehrere Melodien, die durch den Wechsel von zwei- und dreigeteilten Rhythmen geprägt sind, und liegende Pedaltöne in der Mittellage.
- *Les fées sont d'exquises danseuses* erinnert an die bezaubernden Illustrationen Arthur Rackhams für J. M. Barries Märchenbuch *Peter Pan in Kensington Gardens* (1907). Das *Prélude* atmet den Geist der europäischen Feenliteratur (Goethe, Cervantes, Shakespeare). Auf sieben Seiten Notentext kommt kein einziger lauter Ton vor.
- *Bruyères* beschreibt eine pastorale Szene, möglicherweise in einer Heidelandschaft der schottischen Highlands oder Irlands angesiedelt. Die Inspiration für diese Komposition waren keine Reiseeindrücke, sondern Bilder von Hügellandschaften bei Sonnenuntergang, die Debussy in Pariser Ausstellungen gesehen hatte. Die Melodie ist volksliedhaft und weitgehend diatonisch.
- *Général Lavine – Eccentric*: Edward Lavine war ein berühmter amerikanischer Clown, der in den Pariser Folies-Bergère auftrat. Debussy imitiert musikalisch dessen mechanisches Humpeln und schräge Grimassen. Zwei kontrastierende Materialblöcke stehen einander gegenüber und werden in freier Rondo-Sonatenform verarbeitet.
- *La terrasse des audiences du clair de lune*: Die Atmosphäre beschwört ein imaginäres Indien, dem eine französische Beschreibung des indischen Durbars (Versammlung, die jeweils anlässlich der Krönung des britischen Monarchen zum Kaiser von Indien abgehalten wurde) von 1912 zugrunde liegt.
- *Ondine* wurde inspiriert von Rackhams Illustration für Friedrich La Motte-Fouqués Novelle *Undine*, die wahrscheinlich als Vorleselektüre für Debussys Tochter Chouchou (Claude-Emma) diente. In diesem *Prélude* finden sich Anklänge an frühe Debussy-Lieder

(*Colloque sentimental, Fantoques, Clair de lune*, alle drei nach Texten von Paul Verlaine). Debussy war fasziniert von übernatürlichen Wesen, die mit den Naturelementen (Wind, Meer, Wälder) assoziiert wurden. Das Spiegelbild der Wassernymphe, das sich im Kräuseln der Wasseroberfläche auflöst, findet seine musikalische Entsprechung in polytonalen Fortschreitungen.

- *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. (Perpetual President and Member of the Pickwick Club)* wurde angeregt durch Charles Dickens' Roman *The Pickwick-Papers* und ist wie die Vorlage reich an überraschenden und komischen Kontrasten (Pickwick pfeift eine einfache Melodie, während im Bass *God save the Queen* erklingt).
- *Canope* bezeichnet eine Grabvase aus dem alten Ägypten, in welcher die Verdauungsorgane eines Verstorbenen aufbewahrt und gemeinsam mit der Mumie beerdigt wurden. Debussy hatte zwei dieser Vasen auf seinem Schreibtisch stehen. Das musikalische Material ist extrem reduziert, isomorphe Akkorde „spazieren entlang einer imaginären musikalischen Linie“; eine echte, den Klang eines Saxophons imitierende Melodie tritt erst in Takt 7 auf.
- *Les tierces alternées*: Charakteristisch sind der technisch-unpoetische Titel und der abstrakte Charakter des Stücks, das nur Terzen – große, kleine, verminderte und übermäßige – verwendet. Die Form folgt einer einfachen A-B-A-Struktur.
- *Feux d'artifice* ist im Geiste einer Lisztschen Rhapsodie komponiert. Wie der dramaturgische Höhepunkt eines Feuerwerks ist dieses *Prélude* das abwechslungsreichste und kraftvollste des zweiten Buchs. Debussy illustriert darin den Zauber eines Abends des 14. Juli (an dem in Paris jährlich die Revolutionsfeierlichkeiten stattfinden), wenn die den Himmel erleuchtenden Feuerwerkskörper sich auf der Wasseroberfläche der Seine spiegeln. Formal ist die Komposition als lange Steigerung angelegt, gefolgt von einer wesentlich kürzeren Beruhigung. Ein Cluster (Tontraube) aus sechs chromatischen, gleichsam „entkernten“ Tönen, mehr „koloriertes Geräusch“ als Ton, bildet zunächst das musikalische Material, das vom Hörer „comme un seul son“ („wie ein einziger Ton“) wahrgenommen wird. Es wird anschließend in einer Art besinnungsloser Zerstörungswut zerlegt und am Ende wieder zusammen gefügt. Dort erklingt – markiert mit ‚de très loin‘ („aus weiter Ferne“) – das Echo der Marseillaise in bitonaler Reibung, aus der Gegenwart in eine unbekannt Zukunft weisend.

Alexander Drčar

# PETER LANG – Klavierzyklus 2016

Mittwoch   9. März 2016	J. S. BACH
Mittwoch   25. Mai 2016	ROBERT SCHUMANN
Mittwoch   12. Oktober 2016	CLAUDE DEBUSSY
Mittwoch   16. November 2016	FRANZ SCHUBERT

KONZERTBEGINN jeweils 19.30 Uhr

SOLITÄR | UNIVERSITÄT MOZARTEUM  
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

## KARTEN

Einzelkarte: Euro 20,- / ermäßigt Euro 10,-  
Abonnement: Euro 60,- / ermäßigt Euro 30,-

Kartenbüro der Stiftung Mozarteum  
Theatergasse 2, 5020 Salzburg  
Tel: +43 662 873154  
E-Mail: [tickets@mozarteum.at](mailto:tickets@mozarteum.at)  
und an der Abendkasse

**ORF**

Mitglieder des  
Ö1 Clubs  
erhalten 10 %  
Ermäßigung auf  
die Kartenpreise



ÖSTERREICH 1  
CLUB

