
Mittwoch, 6. Mai 2026
Arnold Schönberg Center



Arnold Schönberg-Nachlass
Weltkulturerbe seit 2011
Gedächtnis der Menschheit



**Arnold
Schönberg
Center**

18.30 Uhr

Het Collectief

Toon Fret, Flöte

Julien Hervé, Klarinette

Wibert Aerts, Violine

Martijn Vink, Violoncello

Thomas Dieltjens, Klavier

Moderne im Dialog

Alban Berg

(1885 – 1935)

Sonate für Klavier op. 1

(1907/1908) – 10'

(Arr. Tim Mulleman)

Bram van Camp

(geb. 1980)

Music for 3 instruments

(2010) – 12'

Thomas Adès

(geb. 1971)

Court Studies from »The

Tempest« (2005) – 8'

Mit Unterstützung des Flemish
Ministry of Culture

Unter dem Ehrenschutz der
belgischen Botschafterin
Caroline Vermeulen und des
Generaldelegierten von Flandern
Koenraad Van de Borne

Olga Neuwirth

(geb. 1968)

Spleen II für Bassflöte solo

(1999) – 8'

Arnold Schönberg

(1874 – 1951)

Kammersymphonie op. 9 (1906)

Fassung für Klavierquintett von

Anton Webern (1923) – 18'



BOTSCHAFT
VON BELGIEN

Das Kammermusikensemble **Het Collectief** wurde 1998 in Brüssel gegründet. Ausgehend von einem festen Kern von fünf Musikern hat das Ensemble einen faszinierenden und eigenständigen Klang entwickelt, der durch eine ungewöhnliche Kombination aus Streich-, Blas- und Tasteninstrumenten entsteht.

Im Repertoire kehrt Het Collectief immer wieder zur Wiener Schule zurück, den Wurzeln der musikalischen Moderne. Auf dieser Grundlage erforscht das Ensemble zentrale Werke des 20. Jahrhunderts, einschließlich aktueller experimenteller Strömungen. Darüber hinaus sorgt die Gruppe für Aufsehen mit gewagten Crossover-Projekten zwischen zeitgenössischem und traditionellem Repertoire sowie mit Bearbeitungen Alter Musik.

Neben zahlreichen Konzerten in Belgien tritt Het Collectief regelmäßig auch international auf, unter anderem in den Niederlanden, Frankreich, dem Vereinigten Königreich, der Schweiz, Deutschland, Polen, Österreich, Spanien, Malta, Zypern, Litauen, Lettland und der Ukraine sowie in Südamerika (Peru und Brasilien) und Asien (Hongkong).

Programm

Alban Berg:

Sonate für Klavier op. 1

(Arr. Tim Mulleman)

Alban Berg kam 1904 auf Vermittlung seines Bruders in die Lehre Arnold Schönbergs. Dieser erkannte sofort, »*dass Musik ihm [Berg] eine Sprache war und dass er sich in dieser Sprache tatsächlich ausdrückte.*« Berg hatte seine bisherigen musiktheoretischen Kenntnisse ausschließlich autodidaktisch erworben, Lieder waren laut Schönberg das einzige, was er zu dieser Zeit komponieren konnte. »*Um diesen Mangel im Talent zu beheben*«, ließ der Lehrer ihn eine große Anzahl an Instrumentalkompositionen schreiben, darunter viele Klavierstücke. So finden sich in Bergs Nachlass fünf Sonatenfragmente, deren musikalisches Material teilweise in spätere Kompositionen Eingang fand. Erst in den Jahren 1908/09 schuf er die *Sonate für Klavier op. 1*, die zunächst dreisätzig konzipiert war. Jedoch fehlten Berg für weitere Sätze die Ideen, worauf er sich besorgte an seinen Lehrer wandte, der ihn beruhigte: »*Nun, dann haben Sie eben alles gesagt, was zu sagen war!*«

In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Sonate von Werken wie etwa der *Sonate in h-Moll* von Franz Liszt oder Schönbergs *Kammersymphonie op. 9*, in denen verschiedene Satzcharaktere einer Sonate oder Symphonie auf einen Satz vereinigt werden. Gleichwohl hat Bergs Sonate gerade Schönbergs *Kammersymphonie* viel zu verdanken. Dies wird auf harmonischer wie melodischer Ebene deutlich. So spielen Bindungen aus Quartan und Ganztönen eine wichtige Rolle, werden aber im Ganzen konsequenter als bei Schönberg wieder in Dur/Molltonale Gefüge aufgelöst. Das Hauptthema der Sonate eröffnet mit einer charakteristischen Quart-Tritonus-Folge, um nach einer harmonisch schwebenden Passage mit einer Kadenz nach h-Moll schon bald das tonale Zentrum des Stückes offenzulegen. Im weiteren Verlauf sind die typischen Elemente der Sonatenhauptsatzform zu erkennen, verbunden mit Verfahren, die Schönberg später als »*entwickelnde Variation*« bezeichnete. Ein großer Teil des musikalischen Materials bezieht sich auf eine gemeinsame Ausgangsbasis: Auch scheinbar unterschiedliche

Themen und Motive gehen auf denselben Kern zurück. So taucht der Anfang des Hauptthemas, welches in vielerlei Hinsicht prägend für das Stück ist, bald wieder im Seitenthema auf – allerdings mit veränderter Tonfolge. Ein später erklingendes Nebenthema variiert das Hauptthema dynamisch und rhythmisch so weitgehend, dass sich sein melodischer Charakter völlig verändert. Damit gewinnt die Exposition einen Stellenwert, der den herkömmlichen Rahmen der reinen Themenaufstellung sprengt, der Unterschied zur Durchführung wird nivelliert. Auch die Reprise geht über eine Wiederholung der Exposition hinaus und präsentiert das thematische Material ein letztes Mal im Lichte der vorangegangenen Entwicklung.

Theodor W. Adorno hebt in seiner eingehenden Analyse der Sonate hervor, wie diese Berg gleichsam noch in der Entwicklung zur eigenen Individualität befangen zeigt: *»Durchartikuliert bis zur letzten Note, darf sie den Anspruch vollen Gelingens erheben. Aber Zwang und Not des Gelingens sind ihr als Male eingeprägt; die Hand, die den widerstrebenden Stoff bezwang, hat in der gewonnenen Gestalt überall*

ihre Spur hinterlassen; überall wird das erfahrene Auge im Produkt selber der Produktion gewahr.« Gerade dadurch mag die Sonate aber als ideale Einführung zum Schaffen des Komponisten gelten: *»Unter der dünnen, erzitternden Hülle der vorgesetzten Form liegt seine [Bergs] ganze dynamische Gewalt, mit all ihren technischen Korrelaten, bereit; wer ihrer Dialektik mit dem Vorgesetzten innezuwerden vermag, den wird sie auch dann nicht ins akustische Chaos reißen, wenn sie später, fessellos, die wahre Form aus sich selber erzeugt.«*

Bram van Camp:

Music for 3 instruments

Bram Van Camp schloss sein Studium in Violine und Komposition bei Wim Henderickx und Theo Loevendie an den Konservatorien von Antwerpen und Amsterdam ab. Seine Kompositionen umfassen Solo- und Kammermusik, Ensemblewerke, Orchestermusik, ein Violinkonzert, ein Klavierkonzert sowie zwei Liederzyklen. Für seine kompositorische Arbeit erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter Aquarius-Kompositionswettbewerb (1999),

Belgische Künstlerförderung von SABAM (2002), Jugend- und Musik-Preis für Komposition (2007), Internationaler Kompositionswettbewerb »New Note« in Kroatien (2014) sowie den KLARA- und den SABAM-for-Culture-Preis »Komponist des Jahres« (2019). Bram van Camps Kompositionen wurden u. a. vom Königin-Elisabeth-Wettbewerb, dem Festival van Vlaanderen, dem TRANSIT New Music Festival, deSingel und Ars Musica in Auftrag gegeben. Sie wurden von Ensembles und Orchestern wie Arditti Quartet, Het Collectief, HERMESensemble, I Solisti, Antwerp Symphony Orchestra, Flanders Symphony Orchestra und Blindman aufgeführt. Darüber hinaus werden seine Werke regelmäßig in bedeutenden belgischen Konzerthäusern aufgeführt, darunter deSingel, BOZAR und Concertgebouw Brugge. Internationale Aufführungen führten ihn nach Frankreich, Großbritannien, in die Niederlande, nach Kroatien, Dänemark, die Slowakei und China. Die von Het Collectief eingespielte Porträt-CD (Fuga Libera 2013) wurde international hoch gelobt, u. a. mit fünf Sternen in der französischen Zeitschrift

Diapason sowie in *The Gramophone*. Bram van Camp unterrichtet Komposition und Harmonielehre am Königlichen Konservatorium Antwerpen.

Die Instrumentation von **Music for 3 instruments** mit Klarinette, Violine und Klavier verweist auf Béla Bartóks *Contrasts* (1938), einem Stück, in dem der Komponist von den Unterschieden zwischen den drei Instrumenten ausgeht, um eine Komposition zu schaffen, die aus einem Geflecht von Gegensätzen besteht. Diese Gegensätze zeigen sich nicht nur im musikalischen Material, sondern auch in den spezifischen und unterschiedlichen Klangaspekten, die der Besetzung innewohnen. In dieser Partitur hebt Béla Bartók diese Widersprüche hervor. Mein Ansatz beim Schreiben dieses Trios war jedoch genau das Gegenteil: So unterschiedlich diese Instrumente auch sein mögen, habe ich das Trio jederzeit als ein einziges Instrument betrachtet. Daraus folgt, dass jedes einzelne Instrument nur in Beziehung zu den beiden anderen Bedeutung erhält. Entsprechend wird man kaum auf längere Soli stoßen.

Das Trio besteht aus drei durchgehenden Sätzen in der Abfolge langsam – schnell – langsam. Auffällig ist das wiederkehrende Motiv, das nur aus ein bis drei Tönen besteht und sowohl am Anfang als auch am Ende des Werks erscheint. Dieses schlichte Motiv verdeutlicht, dass die Klangfarbe (die Kombination der drei Instrumente, die zu einem »Trio als ein Instrument« verschmilzt) wichtiger ist als die Harmonie.

Meine stilistischen Wurzeln liegen tatsächlich bei Béla Bartók, doch muss man dies in diesem Trio nicht unbedingt heraushören. Der Titel verweist jedoch eindeutig auf Bartóks *Music for Strings, Percussion and Celesta*. Dafür gibt es mehrere Gründe: Zum einen halte ich »Music« für den besten Titel, der je einer Komposition gegeben wurde. Die Objektivität dieses Wortes regt meine Vorstellungskraft weit mehr an als ein Titel, der auf den Inhalt programmatischer Musik verweist. Außerdem bin ich ein leidenschaftlicher Verfechter der Idee, dass Musik in erster Linie vom Klang ausgehen sollte – erst danach sollte man darüber sprechen. Genau das wird im Titel von Bartóks »Music«

ausgedrückt. Gleichzeitig ist die Komposition ein klassisches Beispiel absoluter kompositorischer Perfektion: Einerseits besitzt das Werk eine strenge, auf dem Goldenen Schnitt basierende Struktur, andererseits zeichnet es sich durch eine kaum fassbare organische Klangfreiheit aus. Wenn man von einem »Prinzip« sprechen will, dann hat dieses Werk sicherlich als Inspiration für meine *Music for 3 Instruments* gedient.

Bram van Camp

Thomas Adès:
Court Studies from »The Tempest«

Geboren 1971 in London, studierte Thomas Adès Klavier an der Guildhall School of Music & Drama und Musik am King's College in Cambridge.

Seine Kammeroper *Powder Her Face* (1995) wurde weltweit aufgeführt. *The Tempest* entstand 2004 im Auftrag des Royal Opera House London und wurde seither von internationalen Opernhäusern übernommen, darunter die Metropolitan Opera in New York, wo eine Aufnahme für eine DVD für Deutsche Grammophon entstand,

die anschließend mit einem Grammy Award ausgezeichnet wurde. Thomas Adès' dritte Oper, nach Luis Buñuels *The Exterminating Angel*, wurde im Juli 2016 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt und anschließend in London, New York und Kopenhagen gezeigt; 2024 erhielt sie eine von der Kritik gefeierte Inszenierung von Calixto Bieito an der Opéra national de Paris.

Als Dirigent tritt Adès regelmäßig mit dem Los Angeles Philharmonic, dem London Symphony Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra und dem Finnish Radio Orchestra auf. Thomas Adès ist seit 2016 Artistic Partner des Boston Symphony Orchestra. In dieser Funktion dirigiert er das Orchester in Boston und bei den Tanglewood-Konzerten, tritt gemeinsam mit Mitgliedern des Orchesters in Kammermusikprojekten auf und leitet zudem das Sommer-Festival für zeitgenössische Musik. Darüber hinaus unterrichtet er jährlich Klavier und Kammermusik beim International Musicians Seminar in Prussia Cove. Zu seinen jüngeren Werken zählen unter anderem *Dawn*, eine Chaconne für Orchester in beliebiger räumlicher

Entfernung (2020), *Shanty – over the Sea* für Streicher (2020) sowie *Märchentänze* für Solovioline und Klavier bzw. Orchester (2021). *Air – Homage to Sibelius* für Violine und Orchester wurde beim Lucerne Festival 2022 uraufgeführt, bei dem Adès Composer-in-Residence war.

Für diese Reihe von **Court Studies** habe ich sechs Solonummern für Mitglieder des neapolitanischen Hofes aus meiner Oper *The Tempest* (nach einem Libretto von Meredith Oakes, frei nach dem Theaterstück von William Shakespeare) entnommen und sie frei für vier Instrumente Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier transkribiert. Die ersten drei folgen in der Oper aufeinander: Antonio: »*Sir, I saw him in the water / Striking bravely for the land*«; Sebastian: »*Milan, your vanity, your self-promotion / Have brought us to this godforsaken shore*«; und der König von Neapel: »*Oh Prince of Naples and Milan / What fish has made its meal on you?*«.

Die Einwürfe des Luftgeistes Ariel sind hier weggelassen, sodass der Streit zwischen Antonio und Sebastian rein menschlichen und musikalischen Ursprungs ist. Die

nächsten beiden Nummern werden außerhalb der ursprünglichen Reihenfolge präsentiert: Antonio: »*You'll forgive at no cost / You've won I've lost*« ist die letzte der Hofarien, nahe dem Ende der Oper; während Gonzalo: »*Sir, be cheerful / This is remarkable / Please don't weep / Your Majesty*« die erste ist, gesungen, als sie gerade erst an Land gekommen sind.

Die letzte Nummer – der König von Neapel: »*The sea mocks / Our search on land / He's lost / Whom we strain to find / Vain / He's gone*« – wurde zufällig in einem Zimmer an der Strandpromenade von Aldeburgh komponiert.

Thomas Adès

Olga Neuwirth:

Spleen II für Bassflöte solo

Olga Neuwirth wurde 1968 in Graz geboren und studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, am San Francisco Conservatory of Music, sowie Malerei und Film am San Francisco Art College. Zu ihren Kompositionslehrer:innen zählten Adriana Hölszky, Tristan Murail und Luigi Nono. Im Alter von 22 Jahren erlangte sie international

Anerkennung, als 1991 zwei ihrer Mini-Opern mit Texten der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek bei den Wiener Festwochen aufgeführt wurden. Seitdem werden ihre Werke weltweit präsentiert. Olga Neuwirth ist Professorin für Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Die Komponistin erkundet in ihren Werken eine Vielzahl an Formen und Genres: Oper, Hörspiel, Soundinstallation, Fotografie und Filmmusik. Häufig verbindet sie Livemusik mit Elektronik und Video zu audiovisuellen Erlebnissen. Als erste Frau erhielt sie den Großen Österreichischen Staatspreis in der Kategorie Musik (2010). Des Weiteren wurde Olga Neuwirth mit dem Deutschen Musikautorenpreis (2017), dem Robert Schumann-Preis für Dichtung und Musik (2020), dem Wolf Prize for Music (2021, zusammen mit Stevie Wonder) und dem Opus Klassik: Komponist*in des Jahres 2021 ausgezeichnet. 2022 wurde sie mit dem hochdotierten Grawemeyer Award for Music Composition für ihre Oper *Orlando* nach dem Roman von Virginia Woolf ausgezeichnet. Das Stück war 2019 als erster Kompositionsauf-

trag an eine Frau in der 150-jährigen Geschichte der Wiener Staatsoper im Haus am Ring uraufgeführt worden. Neuwirth ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Akademie der Künste Berlin und der Royal Swedish Academy of Music.

In den wenigen Solo-Kompositionen Neuwirths bedient sie sich ausgiebig der instrumentalen Verfremdungstechniken. So auch in ihrem etwa achtminütigen **Spleen II für Bassflöte** (etwa fünf Jahre zuvor entstand *Spleen für Bassklarinetten*). Inspiriert von Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, dessen erster Teil mit »Spleen et Idéal« überschrieben ist und vier Gedichte mit dem Titel »Spleen« (frz. Schwermut, Lebensüberdruß) enthält, wird man wohl dessen letztes am ehesten mit der von unheimlichen Fabelwesen und wuchernden Schlingpflanzen bevölkerten musikalischen Welt Neuwirths in Verbindung bringen. Im vierten der »Spleen«-Gedichte ist es die Hoffnung, die »*wie eine Fledermaus, mit scheuem Flügel die Mauern entlang streicht und mit dem Kopf an fauliges Gebälk stößt*«, es naht ein »*stummes Volk*

verruchter Spinnen«, um »*in unsern Hirnen seine Netze auszuspannen*«, und »*lange Leichenwagen, ohne Trommeln und Musik, ziehen in meiner Seele langsam vorbei*«.

Michael Zwenzner, Ricordi

Arnold Schönberg: Kammersymphonie op. 9 (Arr. Anton Webern)

In einer »Analyse der Kammer-symphonie« bezeichnet Arnold Schönberg sein am 25. Juli 1906 in Rottach-Egern am Tegernsee vollendetes Opus 9 als »*wirklichen Wendepunkt*« seines Kompositionsstils, »*das letzte Werk meiner ersten Periode, das aus nur einem durchgehenden Satz besteht. Sie hat noch eine gewisse Ähnlichkeit mit meinem ersten Streichquartett op. 7, das auch die vier Satztypen der Sonatenform kombiniert [...]*«. Das Formkonzept der Einsätzigkeit mit innerer, latenter Mehrsätzigkeit, das die Momente Sonatensatz und Sonatenzyklus verschränkt, studierte Schönberg an Beethovens »Großer Fuge«, Schuberts »Wandererfantasia« und Liszts h-Moll-Sonate (Werke, die sich auch in der Partitursammlung seines Nachlasses finden).
Mehrdimensionales Formdenken

in nahtlos ineinander übergehenden Sätzen (Exposition – Scherzo – Durchführung – Adagio – Reprise), eine Überfülle motivisch-thematischen Materials (Alban Berg streicht in seiner Analyse der Kammersymphonie 19 Themen heraus) und eine komplexe Harmonik (Dur-Moll-Tonalität, Ganzton- und Quartensharmonik) eröffnen in der Kammersymphonie jene Multiperspektivik, die für den Komponisten einen »Wendepunkt« in seiner künstlerischen Entwicklung darstellte: die Abwendung vom spätromantischen Orchesterklang und die sukzessive Emanzipation der Dissonanz.

»Nachdem ich die Komposition der Kammersymphonie beendet hatte, war es nicht nur die Erwartung des Erfolgs, die mich mit Freude erfüllte. Es war etwas anderes und Wichtigeres. Ich glaubte, daß ich jetzt meinen eigenen persönlichen Kompositionsstil gefunden hätte, und erwartete, daß alle Probleme [...] gelöst wären, sodaß ein Weg aus den verwirrenden Problemen gewiesen wäre, in die wir jungen Komponisten durch die harmonischen, formalen, orchestralen und emotionalen Neuerungen Richard Wagners verstrickt waren.« (»Wie

man einsam wird«, 1937) Die ersten Belege zur Kammersymphonie finden sich in Schönbergs Skizzenbuch in zeitlicher Nähe zu einer Orchesterkomposition, die Ende 1905 entworfen wurde. Seine Beschäftigung mit einem größeren Klangapparat in dieser Zeit ist evident, wenngleich nicht ganz klar ist, inwieweit die Konzeption des Werkes mit ihrer spezifischen Besetzung bereits mit dem Plan zu einer Symphonie verbunden war. Es darf jedoch – entgegen Anton Weberns Meinung, das Opus 9 trage den »*Charakter eines Kammermusikwerkes*« – spekuliert werden, dass die Werkintention a priori einem Kondensat symphonischer Form unter Anwendung kammermusikalischer Techniken entsprach. Nur wenige Wochen nach dem Stück konzipierte Schönberg den ersten Teil seiner Zweiten Kammersymphonie, die nach mehreren Unterbrechungen erst 1939 als op. 38 vollendet wurde. Die Bestimmung des Symphonischen lag für Schönberg in einem »*Panorama, wo man zwar auch jedes Bild für sich ansehen könnte, aber in Wirklichkeit diese Bilder fest verbunden [sind] und ineinander über[gehen]*.« Die Bildüberlagerung findet auf der

musikalischen Ebene in der Verschränkung formaler Abschnitte eine Entsprechung, deren Gedrängtheit und Kürze ein bedeutendes fortschrittliches Moment in einer symphonischen Werkdisposition um 1906 darstellte, zumal die klangdichte Instrumentation eine konstitutive Funktion innerhalb der Komposition erlangt. Die Uraufführung der Ersten Kammersymphonie durch das renommierte Ensemble der Bläservereinigung des Wiener Hofopernorchesters und das Rosé-Quartett im Großen Musikvereinssaal am 8. Februar 1907 führte zu einer in dieser Zeit beispiellosen Anzahl kontroversieller Besprechungen. Richard Strauss, dem Schönberg das Werk für fünfzehn Soloinstrumente im Jahr darauf – wie schon vor der Uraufführung erfolglos – angeboten hatte, antwortete am 27. September 1908, dass es nicht »für die großen Orchester-Konzerte ohne Solisten« geeignet sei und »unbedingt in einem kleineren Saale gespielt werden müsse«. Das aufführungspraktische Dilemma versuchte Schönberg durch Bearbeitungen zu lösen, zunächst für ein Konzert des Akademischen Verbands für Literatur und Musik

im März 1913, das er selbst dirigierte und für welches er eine orchestral erweiterte Version für Streichorchester und zehn solistisch gespielte Blasinstrumente wählte. Die Klangbalance sollte sich aber auch bei dieser Aufführung im Großen Musikvereinssaal als unausgewogen erweisen, weshalb er sich mit weiteren »Retouchen und Verbesserungen, welche wesentlich zur Verbesserung des Klanges und zur Erzielung von Klarheit beitragen« (Brief an Arthur Nikisch vom 31. Jänner 1914) befasste. Eine weitere Bearbeitung der Kammersymphonie entstand durch Anton Webern, der das Werk für Geige, Flöte (oder zweite Geige), Klarinette (oder Bratsche), Violoncello und Klavier bearbeitete. Die Anregung kam von Schönberg während eines gemeinsamen Aufenthaltes in Traunkirchen im Sommer 1922. Die Besetzung entspricht der des »Pierrot lunaire« op. 21; das Arrangement, an dem Webern von November 1922 bis Januar 1923 arbeitete, sollte es ermöglichen, beide Werke in demselben Programm spielen zu können. Die Bearbeitung wurde zusammen mit dem »Pierrot« im April 1925 in Barcelona aufgeführt.

DO, 7. Mai 2026

18.30 Uhr

Arnold Schönberg Center

Coastline Session

Improvisationen zu

ARNOLD SCHÖNBERG

Fünf Orchesterstücke op. 16/3

Farben (1909) (Arr. Webern)

Karlheinz Essl, MakeNoise O-

CoastModularsynthesizer

Erwin Uhrmann, Stimme

automatic playing

Improvisation als Hommage an

ARNOLD SCHÖNBERG

Phantasy for Violin with Piano

Accompaniment op. 47 (1949)

Mia Zabelka, Violine, Stimme, Elektronik

Håkon Lee, Turntables

Eintritt frei

DO, 21. Mai 2026

18.30 Uhr

Schönberg-Haus Mödling

**Benefizkonzert – Sanierung der
Veranda am denkmalgeschützten
Schönberg-Haus Mödling**

Ulrike Anton Direktorin

Patrick Schicht Bundesdenkmalamt

Schüler:innen der

Beethoven Musikschule Mödling

Jonathan Gradischnig, Laurenz

Berger, Isabella Maschl, Magdalena

Jungwirth, Levin Schüller Klavier

Martina Glatz Querflöte, Violoncello

Werke von **Arnold Schönberg, Josef**

Matthias Hauer, Jean Coulthard,

Ludwig van Beethoven und **Hannes**

Heher

Eintritt frei | Spenden erbeten

Medieninhaber:

Arnold Schönberg Center

Privatstiftung

Palais Fanto, Schwarzenbergplatz 6

A – 1030 Wien

Telefon +43 1 712 18 88 | www.schoenberg.at

FN 154977h; Handelsgericht Wien

Texte: Matthias Schmidt (op.9)

Redaktion: Marie-Theres Plattenteich