

**cpo**

**Albéric Magnard**  
**Piano Trio op. 18**  
**Violin Sonata op. 13**

Geneviève Laurenceau  
Maximilian Hornung  
Oliver Triendl





Oliver Triendl

# Albéric Magnard (1865–1914)

## **Trio pour Violon, Violoncelle et Piano** 36'53 **op. 18 in F minor**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I Sombre – Clair – Tranquille – Animé  | 7'44  |
| 2 | II Chantant – Dramatique – Limpide – Calme   | 10'30 |
| 3 | III Vif (temps de valse) –attaquez:  | 5'06  |
| 4 | IV Largement – Vif – Largement – Vif – Double plus vif – Large – Vif –<br>Double plus lent – Vif – Large | 13'33 |

## **Sonata for Violin & Piano** 40'55 **op. 13 in G major**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 5 | I Large – Animé – Large – Animé – Plus animé – Animé – Calme – Animé –<br>Large – Animé – Large – Animé  | 11'55 |
| 6 | II Calme – Vif – Lent – Vif – Lent – Large – Calme – Lent – Calme – Vif – Lent –<br>Vif – Lent – Large – En animant un peu – Calme – Lent – Calme – Largement – Lent | 11'47 |
| 7 | III Très vif – Très ralenti – Très vif – Un peu moins vif  | 3'47  |
| 8 | IV Large – Lent – Large – Animé – Calme – Vivement – Large – Animé –<br>Retardez – Très calme – Lent   | 13'26 |

**T.T.: 78'01**

**Geneviève Laurenceau**, Violin  
**Maximilian Hornung**, Violoncello  
**Oliver Triendl**, Piano



Maximilian Hornung (© Marco Borggreve)

**Albéric Magnard**  
**Sonate en sol majeur pour violon et piano**  
**op. 13 (1901)**  
**Trio en fa mineur pour violon, violoncelle et**  
**piano op. 18 (1904-05)**

Die Musikgeschichtsschreibung kennt weder Offenheit noch Gerechtigkeit. Sie ist, so der späte Sergiu Celibidache, „seit jeher nichts weiter als eine bloße Ansammlung von via untertänigst hofierter Autoritäten verbürgter Etablierung im Kanon des als kulturgeschichtlich bedeutend Geltenden“ und „hat für den Mutigen, der seiner eigenen Wahrnehmung zu vertrauen entschlossen ist, absolut keine Bedeutung“. Wie sonst wäre zu erklären, dass man Franz Schubert noch lange nach seinem Tode einzig als Liedkomponisten gebührenden Respekt zollte, Anton Bruckner wie einen tumulen Dilettanten behandelte, John Foulds fast ein Jahrhundert lang selbst in seiner englischen Heimat komplett ignorierte, fast nie in einem Konzertprogramm den Namen Giorgio Federico Ghedini findet, oder noch heute aus Frankreich kaum ein Wort über Jean-Louis Florentz vernimmt?

Lucien Denis Gabriel Albéric Magnard, geboren am 9. Juni 1856 als Sohn von Francis Magnard, dem Herausgeber des ‚Figaro‘, in Paris, war einer der großartigsten französischen Komponisten aus jener Epoche, in welcher Frankreichs eine unübertroffene kreative Blütezeit erlebte: in der Ära des Aufbruchs und Umbruchs von den tradierten romantischen Idealen zur sogenannten ‚Moderne‘, die innerhalb weniger Jahrzehnte den Impressionismus, die neue Sachlichkeit, den Neoklassizismus und die kunterbunte Einbeziehung von exotischer und moderner Tanz- und Unterhaltungsmusik hervorbrachte. Innerhalb dieses schwindelerregend vielfältigen Spektrums war Claude Debussy die reinste Verkörperung der kreativen Freiheit und einer unverwechselbaren neuen

Ton- und Formsprache, und Magnard war einer der unterschiedensten Protagonisten konservativer Ausrichtung. Magnard kam von Beethoven und Wagner her, und sein Anspruch war eine Fortschreibung des metaphysisch universellen Anspruchs dieser beiden deutschen Meister mit französischer Couleur, ausgehend vom Geschichtsbewusstsein seines Lehrers Vincent d'Indy und der lyrischen Innigkeit, dunkel getönten Feierlichkeit und versponnenen Polyphonie von d'Indys Lehrmeister César Franck. Diese ideelle Herkunft führte dazu, dass viele in Magnard alles andere als einen typisch französischen Komponisten erblickten, sondern einen Vertreter deutscher künstlerischer Ideale. Er selbst sah sich natürlich innerhalb einer französischen Tradition und Geisteshaltung, doch mag die gelegentliche Betonung des Patriotischen eben auch ein Verteidigungsreflex gewesen sein in einer Zeit des exponentiell zunehmenden, mit offener Aggressivität aller beteiligten Seiten in die Katastrophe des Ersten Weltkriegs ausmündenden Nationalismus. Wer hier nicht seine Bekenntnisse zu Heimat und Volk einbrachte, wurde allzu leicht des Verrats bezichtigt. Magnard bewunderte die große deutsche Tradition und war befremdet von der aktuellen Entwicklung. 1911 schrieb er an Romain Rolland, der vergeblich versuchte, Richard Strauss für sein Schaffen zu interessieren:

„Wir könnten uns mit den Deutschen verstehen, wenn sie weniger höflich und höflicher wären. Ihnen mangelt es an Anmut der Empfindung, an Klugheit, an Manieren, was das wertvolle Erbe unserer Vergangenheit ist. Sie sind ebenso unfähig, mit unseren Empfindlichkeiten umzugehen, wie ein Portrait von Philippe de Champaigne, eine Tragödie von Racine oder einen Roman unserer zarten und göttlichen La Fayette gebührend zu schätzen zu wissen.“

Albéric Magnard nutzte die herausgehobene gesellschaftliche Stellung seines Elternhauses nicht für seine

musikalische Karriere. Er war seinem ganzen Wesen nach spröde, widerständig, kompromisslos und abweisend, sozusagen ein Kauz, dem oft nachgesagt wurde, er sei ein Menschenfeind gewesen. Dem Wunsch seines Vaters folgend, hatte er zunächst in ein Jurastudium eingewilligt, während dessen er 1886 nach Bayreuth reiste. Von der Wagner-Erfahrung unumkehrbar angespornt, begann er noch im selben Jahr das Studium am Pariser Conservatoire, dem 1888–92 ein Privatstudium bei Vincent d'Indy, dem Bannerträger der an Beethovens motivischer Arbeit als zeitlose Maß orientierten französischen Symphonik, die sich eigentlich noch jugendlich und fortschrittlich fühlte und trotzdem bald von den rasanten Entwicklungen der Zeit überholt und mit dem Stempel des Gestrignen gezeichnet wurde. Es ist fast ein wenig komisch, dass der mittlerweile nur noch selten gespielte d'Indy bis heute bekannter und selbst in Frankreich mit Aufführungen präsenter ist als sein zweifellos eigentümlicherer und anspruchsvollere Schüler Magnard. Woran liegt das? Wie kann es sein, dass Magnard allmählich komplett vergessen und, zunächst fast ausschließlich mit seinen vier Symphonien, erst ab den 1980er Jahren vor allem aufgrund der unermüdeten Bemühungen des Musikforschers Harry Halbreich wiederentdeckt wurde? Woher die vollkommene Ignoranz gerade auch von Seiten der Fachwelt, wo sich selbst ein aufgeweckter Geist wie Frederick Goldbeck nicht veranlasst sah, Magnards Namen in seinem Standardwerk über die Komponisten der romanischen Länder auch nur am Rande zu erwähnen? Wären da nicht Ernest Ansermet, der als seinen eigenen Schwanengesang in Genf Magnards Dritte Symphonie aufnahm, und Augustin Dumay mit der Violinsonate, so müsste man bis unlängst über die komplette Absenz der nachschaffenden Prominenz seinem Werk gegenüber sprechen.

In Deutschland gibt es in derselben Generation einen Parallellfall. Der Dresdner Paul Büttner (1870–1943) steht in seiner Generation als Symphoniker von singulärem Rang in der Nachfolge Beethovens, Bruckners und Brahms' da. 1915 wurde er mit seiner Dritten Symphonie von Arthur Nikisch entdeckt, und es setzte ein wahres Büttner-Fieber ein. Doch nach seiner Vierten verstummte er weitgehend und widmete die meiste Zeit sozialem Engagement. Als Sozialist war er im Dritten Reich persona non grata. Nach einer kurzen Wiederbelebungphase in der jungen DDR hat man ihn völlig vergessen, und bis heute harrt sein so hochrangiges wie schmales Œuvre der Ausgrabung.

Auch Magnards Werkkatalog ist, wie die Faktur seiner Musik, konsequent aufs Wesentliche reduziert. Sieht man – ohne ihnen irgendwie minderen Wert zuzusprechen – von den frühen Klavierstücken opp. 1 und 7 und einigen ‚Pomes en musique‘ (Liedzyklen) ab, so besteht Magnards Œuvre nur aus Hauptwerken, und außer den vier Symphonien und den Opern handelt es sich durchgehend um Solitäre. Das erinnert an seine Zeitgenossen, den Bruckner-Schüler Friedrich Klose (1862–1942), der zu jeder Gattung nur ein zentrales Werk beitrug, die Sache damit als erledigt betrachtete und folgerichtig schon vor Erreichen des sechzigsten Lebensjahres die schöpferische Tätigkeit einstellte. Typisch für diese ‚Endzeit‘, wo im Angesicht der großen Meister der Vergangenheit stets etwas Letztgültiges geschaffen werden sollte. Freilich, die Parallele zu Klose trifft nur auf Magnards Kammermusikschaffen zu: ein ungewöhnlich besetztes Quintett für vier Bläser und Klavier, eine Sonate für Violine und Klavier, ein Streichquartett, ein Klaviertrio und eine Sonate für Cello und Klavier. Magnard war ein äußerst präziser, kontinuierlich strebsamer und planvoller Arbeiter. Der materiellen Sorgen entoben, gab er jedem Werk die Zeit, derer es zur vollkommenen

Ausreifung bedurfte. Nachdem er 1890–91 das einaktige Drama ‚Yolande‘ op. 5 (dessen Partitur leider verschollen ist) vollendet hatte, entstanden die folgenden zwei Opern – alle auf eigene Libretti – jeweils über mehrere Jahre, die exklusiv ihrer Entstehung gewidmet waren: ‚Guercœur‘ op. 12 (1897–1901) und ‚Bérénice‘ op. 19 (1905–08). Auch die Symphonien nahmen in komfortablen Zeiträumen Gestalt an: die Erste op. 4 1889–90, die Zweite op. 6 1892–94, die Dritte op. 11 (seine zu Lebzeiten neben der Violinsonate bekannteste Schöpfung) 1895–96, und – nach langer Pause – die Vierte op. 21 1912–13. Was ihn die fünf Kammermusikwerke schneller fertigstellen ließ, war natürlich die reduzierte Instrumentation, doch ist zugleich Magnards Kompositionsweise so aller leeren Ornamentik, allen schmückenden Beiwerks abhold, dass die Konzentration aufs Wesentliche bei gleichzeitig maximaler Ausdehnung des Formzusammenhangs gar nicht so viel weniger Zeit in Anspruch nahm. Waren das Quintett für Bläser und Klavier und die Violinsonate noch jeweils in gut einem halben Jahr zu Ende gekommen, so brauchte er für sein Streichquartett e-moll op. 16 ein ganzes Jahr (September 1902–September 1903). Auch das hier eingespielte Klaviertrio nahm zehn Monate seiner Schaffenskraft in Anspruch, und seine zwischen ‚Bérénice‘ und der Vierten Symphonie komponierte Cellosone, das am knappsten geformte und am rücksichtslosesten aller Verbindlichkeiten entkleidete finale Kammermusikwerk, entstand zwischen August 1909 und September 1910.

Zu den wenigen Kollegen, die Albéric Magnards zeitlose Größe früh erkannten, gehörte neben seinen Landsmännern Guy Ropartz (1864–1955), seinem engsten Freund, der in Nancy fast alle seine Werke aufführte, und Paul Dukas (1865–1935), mit dem ihn trotz Meinungsverschiedenheiten hoher gegenseitiger Respekt verband, der Italiener Ildebrando Pizzetti (1880–1968),

der 1911 eine Würdigung veröffentlichte, in der er die „wunderbare Ausdruckskraft in den Modulationen und Ausweichungen“ preist (aus dem Italienischen in voller Länge für den Magnard gewidmeten Band 163 der ‚Musik-Konzepte‘ [München 2014] übersetzt von Inga Mai Groote): „Jeder der sich wie ein Keil in die Grundtonart schiebenden Akkorde steigert die Energie; hören Sie die stabile tonale Einheit des Stückes und zugleich die Vielfalt in den modulatorischen Verastelungen, die von pulsierendem Leben im Inneren zeugt.“

Ausladende, edle Themen in strengem und zugleich kraftvollem Stil; nicht im eigentlichen Sinne neue und in ihrer übertriebenen Rauheit auch nicht immer sympathisch berührende, doch stets ausdrucksstarke Harmonien: Dies sind nur zwei herausragende Qualitäten von Magnards Werk, zu denen noch seine großartigen kontrapunktischen Finessen hinzutreten: Im letzten Satz der Violinsonate gibt es beispielsweise ein meisterlich gebautes Fugato von wundervoller Wirkung. Derartige Qualitäten finden sich in allen Werken des Meisters: ebenso in der Sonate – die mir als eine der besten seit Brahms und Franck erscheint – wie in den Symphonien, in den ‚Poèmes en musique‘ ebenso wie in den Bühnenwerken.“

Als alle Friedensbemühungen von unterschiedlichster Seite scheiterten und der Erste Weltkrieg mit all seinem aufgeheizten Hass und seiner hysterischen Euphorie losbrach, meldete sich Magnard sofort als Freiwilliger, wurde jedoch nicht akzeptiert. Am 3. September 1914 erreichten deutsche Truppen sein Domizil im Dorf Baron. Magnard verschanzte sich in seinem Haus und feuerte auf die Soldaten, von denen zwei tödlich verwundet wurden. Nach Rücksprache mit der Heeresleitung wurde sein Anwesen abgeackelt. Ob er erschossen wurde oder in den Flammen den Tod fand, ist ungeklärt. Sein letztes Werk, die ‚Douze poèmes en musique‘ op.

22, verbrannte ebenso wie die Partitur seiner Oper ‚Guercoeur‘, die sein Freund Ropartz in den folgenden Jahren rekonstruierte. Magnard, der Ungeliebte, Unsentimentale, griff als Zivilist zur Waffe und machte den symbolischen Versuch, sein Vaterland zu verteidigen – ein Versuch, der an jedem Ort zu jeder Zeit ein tödliches Ende genommen hätte. Mit diesem unsinnigen Akt des Heroismus erwarb sich Magnard postum die Ehren des französischen Militärs, doch Europa verlor im Zenit seines Schaffens einen der größten Komponisten jenes äußerst fruchtbaren Jahrgangs 1865, der auch Jean Sibelius, Paul Dukas, Alexander Glasunow und – am gleichen Tag wie Magnard – Carl Nielsen hervorgebracht hatte.

Unmittelbar anschließend an sein Hauptwerk für Klavier solo, die sieben ‚Promenades‘ op. 7, schrieb Magnard 1894 mit dem Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Klavier op. 8 sein erstes Kammermusikwerk, zugleich das erste Werk, das er – wie alle folgenden – im Eigenverlag herausbrachte, was der Verbreitung seines Schaffens nicht dienlich war, heute jedoch aufgrund der guten Qualität der Ausgaben für die Musiker durchaus von Vorteil ist. Sieben Jahre vergingen, bis Magnard unmittelbar nach Abschluss von ‚Guercoeur‘ seine nächste Kammermusik schuf: die Sonate für Violine und Klavier, die Eugène Ysaÿe (1858–1931), der überragende Violinvirtuose und Großmeister der franko-flämischen Schule, bei ihm bestellt hatte. Für Ysaÿe sind auch die Sonaten von Franck, Ropartz (Nr. 1), Guillaume Lekeu, Louis Vierne, Joseph Jongen, Sylvio Lazzari und Gustave Samazeuilh entstanden, wie auch Chaussons ‚Poème‘ oder Debussys Streichquartett, doch Magnards Sonate ist nicht nur aufgrund der Länge von einer Dreiviertelstunde das monumentalste dieser Werke. Ysaÿe spielte am 2. Mai 1902 in der Salle Pleyel mit Raoul Pugno (1852–1914) die Uraufführung des von März bis August 1901 komponierten, ihm gewidmeten Werkes,

doch trug er es kein weiteres Mal vor. Den Zuhörern fiel es schwer, dem komplexen, weitgespannten Verlauf zu folgen, und Kennern erschien es, als habe Magnard versucht, eine Symphonie für die beiden Instrumente zu schreiben. Da sich andere Geiger der Sonate annahm, gehörte sie trotzdem bald zu Magnards erfolgreichsten Kompositionen. Heute freilich ist sie nur selten zu hören, weit seltener als etwa die kompakter konzipierte Cello-sonate Magnards.

Nach der Sonate schrieb Magnard ein Werk, dessen Entstehung sich aktuellen Zeitumständen verdankte: die ‚Hymne à la justice‘ op. 14 für Orchester, mit welcher er zugleich seinem mutigen Protest gegen die offiziell verordnete Haltung in der ‚Dreyfus-Affäre‘ Ausdruck verlieh. Dann folgten die ‚Quatre poèmes en musique‘ op. 15, bevor er die Arbeit an seinem monumentalen Streichquartett op. 16 aufnahm, welches zu den anspruchsvollsten Beiträgen seiner Generation zur ‚Königsgattung‘ in der Nachfolge des späten Beethoven gehört, jedoch bis heute kaum gespielt wird. Nach Beendigung des Quartetts verfasste er 1903–04 die ‚Hymne à Vénus‘ op. 17 für Orchester, um dann als letztes Werk im Vorfeld seiner zweiten Oper ‚Bérénice‘ das Klaviertrio op. 18 zu komponieren. Nach ‚Bérénice‘ vollendete er noch die Cellosonate, die Vierte Symphonie und die beim Brand vernichtete letzte Serie seiner ‚Poèmes en musique‘.

Das Klaviertrio komponierte Magnard zwischen Mai 1904 und März 1905. Es kam am 19. Januar 1906 in der Pariser Salle Aéolian durch das Trio Parent (bestehend aus dem Geiger Armand Parent, dem Cellisten Louis Fournier und der Pianistin Marthe Dron) zur Aufführung und erschien im Dezember des Jahres mit Widmung an Paul Pujaud im Druck.

Sämtliche Symphonien und Kammermusikwerke Magnards sind viersätzig, was zugleich ein Kennzeichen



seiner Unabhängigkeit von der nationalen Gepflogenheit ist (siehe die auf Francks Vorbild folgenden dreisätzigen Symphonien von Chausson oder Dukas) und unbeeinträchtigt auf die zeitlosen Vorbilder deutscher Provenienz verweist. Während im Streichquartett und der Cellosonate das Scherzo dem langsamen Satz vorausgeht, gilt im Quintett, der Violinsonate und dem Klaviertrio die klassische Reihenfolge mit dem Scherzo als drittem Satz. Der Kopfsatz der Violinsonate und das Finale des Klaviertrios sind gute Beispiele für das Finden bzw. Entstehen des Haupttempo aus einer Situation der Tempokontraste heraus, und der rezitativartige Beginn der Violinsonate ist zugleich ein zauberhafter Beleg dafür, wie Magnard das Element der nicht auf eindeutig zielgerichtete Kadenzierung ausgerichteten Modalität behandelt, in diesem Fall die dorische Skala mit der extravierten Abwärts- und der introvertierten Aufwärtstertz, was eine schwebende Aura erzeugt. Schon Pizzetti hat die weitaufgebaute Melodiezüge dieser Musik bewundert, die sich mit einer seltenen Qualität kontinuierlich antizipierender Energie wie aus den ihr innewohnenden Energien alleine gespeist fortbewegt. Bei genauerer Betrachtung ist erstaunlich, in welchem hohen Grade sich Magnards weit ausschwingende Melodik aus Dreiklangsbildungen zusammensetzt und auch mit einer offenkundigen Lapidarität besticht, die eine Art nachempfundenen Volkston evokiert, der zwar folkloristisch inspiriert klingt, jedoch nicht konkret zitiert. Für scharfen Kontrast sorgen auch die belebten Einsprengsel im langsamen Satz der Sonate, der in drei großen Zyklen die Themen verwandelnder Energie unterwirft. Das kurzweilige Scherzo mit seinem fast ländlich anmutenden Trio mündet *attaca* in die langsame Eröffnung des an Gegensätzen reichen, symphonisch konzipierten Finales, und zum Ende sinkt die Musik zurück in die Langsamkeit, mit der der Kopfsatz anhub.

Der Kopfsatz des Klaviertrios ist in der klar dualistisch ausformulierten Sonatenform sehr knapp gebaut, wie ein konzises Statement wider jegliche Verschönerung der Belle époque. Ein komplex mit zwei Themen variierender, weit sich ausspinnender langsamer Satz bildet dazu den unmittelbaren Gegensatz auch auf der psychologischen Ebene, gefolgt von einem Valse-Intermezzo, das *attaca* dem komplex verschränkten Finale vorausgeht, das mit extremen Kontrasten, virtuoser fugierender kontrapunktischer Meisterschaft und der schließlich sich durchsetzenden Aufhellung nach F-Dur aufwartet. Manche Beobachter stellen ein Ungleichgewicht zwischen dem knappen Kopfsatz und dem ausladenden Finale fest, doch ist dies eher ein theoretischer Einwand als einer, der sich auf einen tatsächlich zu erlebenden Mangel bezieht. Es handelt sich um sehr unkonventionelle formale Proportionen, die sich – im Gefolge des späten Beethovens – längst den klassischen Vorstellungen von gediegenem Ebenmaß entwunden haben.

*Christoph Schlüren, Mai 2015*



Albéric Magnard

## **Geneviève Laurenceau**

Die aus Strassburg stammende Geneviève Laurenceau (\* 1977) nahm Unterricht bei Wolfgang Marschner und Zakhar Bron in Deutschland, setzte ihn später bei Jean-Jaques Kantorow in Rotterdam fort. Nach mehreren internationalen Erfolgen und einem ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb in Nowosibirsk/Russland wurde ihr im September 2001 der Grand Prix der Académie Maurice Ravel in Saint-Jean-de-Luz verliehen, gewann dann den 5. Violon de l'Adami Wettbewerb, was ihr die Aufnahme einer CD mit dem Pianisten Jean-Frédéric Neuburger ermöglichte.

Geneviève Laurenceau wird als Solistin von den führenden französischen und internationalen Orchestern und Dirigenten wie Michel Plasson, Walter Weller, Jean-Jacques Kantorow und Frédéric Lodeon eingeladen.

Sie ist in der Kammermusik gleichermaßen erfolgreich, so aktuell mit Stephen Kovacevich, Philippe Jaroussky, Emmanuel Rossfelder, Bertrand Chamayou, Lise Berthaud, Vladimir Mendelsohn, David Bismuth und dem Ensemble Contraste.

Versehen mit dem Titel Champion der zeitgenössischen Musik arbeitet sie regelmäßig mit Komponisten wie Karol Beffa (der ihr sein Supplique gewidmet hat), Nicolas Bacri und Philippe Hersant, dessen Nostalgie sie uraufführte.

Geneviève Laurenceau ist Gastprofessorin an den Akademien Ancey und Dartington/ UK, wo sie mit dem Pianisten Stephen Kovacevich arbeitet. Sie ist auch Präsidentin und künstlerische Leiterin beim Obernai Musik Festival, das 2010 ins Leben gerufen wurde. Seit September 2007 ist sie Konzertmeisterin im Orchestre National du Capitole de Toulouse. Geneviève spielt eine Stradivari von 1682.

Weitere Einspielungen beinhalten Sonaten von Brahms mit Johan Farjot sowie Faurés Klavierquartett und La Bonne Chanson mit Contraste und Karine Deshayes; Masques (die komplette Kammermusik von Karol Beffa) und Café 1930 mit dem Ensemble Contraste; Francks Klavierquintett und das Klavierquartett op. 30 von Chausson mit Musique Oblique.

## **Maximilian Hornung**

Mit bestechender Musikalität, instinktiver Stilsicherheit und musikalischer Reife erobert der junge Cellist Maximilian Hornung, dessen Karriere mit dem Gewinn des Deutschen Musikwettbewerbs 2005 begann, die internationalen Konzertpodien. Der „Hoffnungsträger einer neuen Musikergeneration“ (Die Zeit) erhielt für seine erste Sony-CD den ECHO Klassik-Preis 2011 als Nachwuchskünstler des Jahres. 2012 folgte die Veröffentlichung von Dvořák's Cellokonzert mit den Bamberger Symphonikern unter der Leitung von Sebastian Tewinkel, ausgezeichnet mit dem ECHO Klassik 2012 als „Konzerteinspielung des Jahres (19. Jhd. im Fach Cello)“.

Als Solist spielt er mit so renommierten Klangkörpern wie dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Philharmonia Orchestra, den Bamberger Symphonikern, der Tschechischen Philharmonie, den Wiener Symphonikern, dem Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg unter Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Manfred Honeck, Daniel Harding, Semyon Bychkov, Jiří Belohlávek, Bernard Haitink, Nikolaj Znaider, Yakov Kreizberg, Robin Ticciati, Krzysztof Urbński und Heinrich Schiff. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen unter anderem Anne-Sophie Mutter, Christian Tetzlaff, Lisa Batiashvili, Antje Weithaas,

Francois Leleux, Lars Vogt, Hélène Grimaud, Yefim Bronfman, Jörg Widmann und Tabea Zimmermann.

1986 in Augsburg geboren, erhielt Maximilian Hornung mit acht Jahren seinen ersten Cello-Unterricht. Seine Lehrer waren Eldar Issakadze, Thomas Grossenbacher und David Geringas. Als Cellist des Tecchler Trios, dem er bis 2011 angehörte, gewann er 2007 den Ersten Preis beim ARD-Musikwettbewerb. Seit 2010 nimmt er exklusiv für Sony Classical auf. Maximilian Hornung wird vom Freundeskreis der Anne-Sophie Mutter Stiftung und vom Borletti-Buitoni-Trust in London unterstützt und gefördert.

## **Oliver Triendl**

Der Pianist Oliver Triendl etablierte sich in den vergangenen Jahren als äußerst vielseitige Künstlerpersönlichkeit. Etwa 80 CD-Einspielungen belegen sein Engagement als Anwalt für seltener gespieltes Repertoire aus Klassik und Romantik ebenso wie seinen Einsatz für zeitgenössische Werke.

Solistisch arbeitete er mit zahlreichen renommierten Orchestern, u.a. Bamberger Symphoniker, NDR-Radio-Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Münchner Philharmoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Münchner Rundfunkorchester, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Münchener, Stuttgarter, Südwestdeutsches und Württembergisches Kammerorchester, Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum-Orchester Salzburg, Tonkünstlerorchester Niederösterreich, Netherlands Symphony Orchestra, Tschechische Staatsphilharmonie, National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks, Sinfonia Varsovia, Polnische Kammerphilharmonie, Georgisches Kammerorchester, Camerata St.Petersburg, Zagreber Solisten, Shanghai Symphony Orchestra.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker konzertierte er mit Musikerkollegen wie Christian Altenburger, Wolfgang Boettcher, Thomas Brandis, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, Patrick Demenga, David Geringas, Frans Helmerson, Sharon Kam, Rainer Kussmaul, François Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine und Wolfgang Meyer, Pascal Moraguès, Charles Neidich, Marie Luise Neunecker, Arto Noras, Raphaël Oleg, Benjamin Schmid, Hansheinz Schneeberger, Hagai Shaham, Christian und Tanja Tetzlaff, Ingolf Turban, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas sowie Apollon musagète, Atrium, Auryn, Carmina, Danel, Keller, Leipziger, Meta4, Minguet, Prazák, Sine Nomine, Talich und Vogler Quartett, aber auch mit führenden Vertretern der jüngeren Generation wie Nicolas Altstaedt, Alena Baeva, Claudio Bohórquez, Mirijam Contzen, Liza Ferschtman, David Grimal, Ilya Gringolts, Alina Ibragimova, Pekka Kuusisto, Johannes Moser, Daniel Müller-Schott, Alina Pogostkina, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Valeriy Sokolov, Carolin und Jörg Widmann .

2006 gründete er das Internationale Kammermusikfestival «Classix Kempten» in Kempten/Allgäu.

Oliver Triendl – Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe – wurde 1970 in Mallersdorf (Bayern) geboren und absolvierte sein Studium bei Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz und Oleg Maisenberg.

Er konzertierte erfolgreich auf Festivals und in zahlreichen Musikmetropolen Europas, Nord- und Südamerikas, in Südafrika und Asien.



Geneviève Laurenceau (© Geneviève Laurenceau)



Maximilian Hornung (© Marco Borggreve)

**Albéric Magnard**  
**Sonate en sol majeur pour violon et piano,**  
**op. 13 (1901)**  
**Trio en fa mineur pour violon, violoncelle et**  
**piano, op. 18 (1904–05)**

Music history knows neither open-mindedness nor justice. It is and has always been, to quote the late Sergiu Celibidache, ‘nothing but a gathering of figures elevated by obsequiously idolised authorities into a canon deemed important to the history of culture’. It is, he continued, ‘of absolutely no significance to the man of courage resolved on trusting his own way of seeing things’. How else is it possible to explain that Franz Schubert, long after his death, was accorded respect only as a composer of songs? that Anton Bruckner was treated like a bumbling dilettante? that John Foulds was ignored for over a century, even in his native England? that practically no concert programme deigns to list the name of Giorgio Federico Ghedini? or that even today hardly a word is heard from France about Jean-Louis Florentz?

Lucien Denis Gabriel Albéric Magnard, born in Paris on 9 June 1856 to Francis Magnard, the editor of *Le Figaro*, was one of the most splendid French composers from an era in which France witnessed an unparalleled flowering of creativity. It was an age of awakening and upheaval, a *volte-face* from traditional romantic ideals to so-called ‘modernism’, an age which experienced, within the span of a few decades, the emergence of Impressionism, *Neue Sachlichkeit*, Neo-Classicism and a motley influx of exoticisms and modern dance and commercial idioms. Within this dizzyingly manifold spectrum Claude Debussy was the purest embodiment of creative freedom in a new and uniquely personal language of sounds and forms. Magnard, in contrast,

was one of the most resolute protagonists of conservative bent. Magnard had his beginnings in Beethoven and Wagner, and his aim was to prolong the universal and metaphysical claims of those two German masters with French *couleur*, proceeding from the historical awareness of his teacher Vincent d’Indy and the lyrical intimacy, dark-hued solemnity and luxuriating counterpoint of d’Indy’s own teacher, César Franck. This intellectual ancestry led many to view him, not as a typically French composer, but as a representative of German artistic ideals. Magnard, of course, saw himself thoroughly embedded in French tradition and mentality; but his occasional emphasis on patriotism may well have been a self-defensive reflex in an age of spiralling and blatantly aggressive nationalism on all fronts, a nationalism that debouched into the disaster that was the First World War. Those who failed to pay homage to their native land and its inhabitants were all too quickly accused of treason. Magnard admired the great German tradition and was puzzled by its current developments. When Romain Rolland tried in vain to interest Richard Strauss in his music, he responded as follows:

‘We could get along with the Germans if they were less boorish and more courteous. They lack grace of feeling, discernment and manners, all of which are the precious heritage of our past. They are as incapable of dealing with our sensibilities as they are at a loss to appreciate properly a portrait by Philippe de Champaigne, a tragedy by Racine or a novel by our tender and divine La Fayette.’

Albéric Magnard did not exploit his family’s high social station to advance his musical career. In his inmost being he was aloof and inflexible, uncompromising and dismissive, a *rara avis* often faulted with being a misanthrope. Yielding to his father’s wishes, he first

agreed to take up a study of the law, during which period he travelled to Bayreuth in 1886. Irreversibly spurred by his hearing of Wagner, he enrolled at the Paris Conservatoire that same year. To this he added private studies from 1888 to 1892 with Vincent d'Indy, the standard-bearer of those French symphonists who took Beethoven's motivic workmanship as a timeless verity. The French symphonic tradition, though still youthful and progressive at the time, was soon outstripped by the rapid developments of the age and branded with the mark of the obsolete. It seems almost comical that d'Indy, though rarely performed today, has remained a better-known and stronger presence in France than his unquestionably more distinctive and discriminating student Magnard. Why should this be? Why should Magnard drop gradually into complete oblivion and have to wait until the 1980s for rediscovery, primarily through the tireless efforts of the musicologist Harry Halbreich, and then at first almost entirely limited to his four symphonies? How to explain the complete ignorance on the part of musical professionals, even from so open-minded a figure as Frederick Goldbeck, who saw no need to mention Magnard's name even peripherally in his standard work on composers from Latin Europe? Were it not for Ernest Ansermet, who recorded Magnard's Third Symphony in Geneva as his own swan song, and Augustin Dumay, with the Violin Sonata, we could have to speak of utter disinterest toward his music of the part of our star performers.

There is a parallel case in Germany from the same period. The Dresden composer Paul Büttner (1870–1943) stands alone in his generation as a superb symphonist in the tradition of Beethoven, Bruckner and Brahms. In 1915 his Third Symphony was discovered by Arthur Nikisch, initiating a veritable Büttner craze. But after his Fourth he largely fell silent and devoted most

of his time to curing the ills of society. Being a Socialist, he was *persona non grata* in the Third Reich. Despite a brief period of resuscitation in the early days of East Germany, he was then fully forgotten, and his oeuvre, as exalted as it is slender, is still waiting to be unearthed.

Like the fabric of his music altogether, Magnard's catalogue of compositions is rigorously boiled down to essentials. Apart from the early piano pieces opp. 1 and 7 and several *poèmes en musique* (song cycles), which are nonetheless valuable in their own right, his oeuvre consists entirely of *magna opera*, and each, excluding the four symphonies and the operas, is the sole representative of its genre. In this respect he resembles his contemporary, the Bruckner pupil Friedrich Klose (1862–1942), who contributed one central work to each genre, felt that matters were thereby over and done with, and consequently ceased composing altogether before he had turned 60. It was an attitude typical of a time when composers, confronted with the great masters of the past, always felt impelled to create something of ultimate validity. To be sure, the parallels with Klose only apply to Magnard's chamber music: a quintet with an unusual scoring for four winds and piano, a sonata for violin and piano, a string quartet, a piano trio and a sonata for cello and piano. Magnard was an extremely precise, ever-zealous and systematic worker. Free from material want, he gave each work all the time it needed to reach full maturity. Having finished a one-act drama *Yolande*, op. 5, in 1890–91 (the score is unfortunately lost), he devoted periods of several years exclusively to each of his next two operas, *Guerceur*, op. 12 (1897–1901), and *Bérénice*, op. 19 (1905–08), both written to his own librettos. His symphonies likewise took shape over ample periods of time: the First (op. 4) was written in 1889–90, the Second (op. 6) from 1892 to 1894, the Third (op. 11) in 1895–96 (it was his best-known

creation during his lifetime, along with the Violin Sonata) and, after a long hiatus, the Fourth (op. 21) in 1912–13. What caused the five pieces of chamber music to be completed more quickly was, of course, their smaller forces. Yet, at the same time, Magnard's style was so devoid of vacuous embellishment and ornamental frippery that his focus on essentials and maximum expansion of formal coherence placed almost equal demands on his time. If the Quintet for winds and piano and the Violin Sonata were completed in roughly half a year, he needed a full year for the E-minor String Quartet, op. 16 (September 1902–September 1903). The Piano Trio on our recording likewise required ten months of work for its completion; and his final and most tightly constructed piece of chamber music – the Cello Sonata, ruthlessly denuded of everything ancillary – occupied him from August 1909 to September 1910 between *Bérénice* and the Fourth Symphony.

Among the very few colleagues who soon recognized Magnard's timeless greatness – besides his fellow countrymen Guy Ropartz (1864–1955), his closest friend, who performed almost every one of his works in Nancy, and Paul Dukas (1865–1935), with whom, for all their differences, he shared great mutual respect – was the Italian composer Ildebrando Pizzetti (1880–1968). In 1911 Pizzetti published an appreciation praising 'the marvellous expressive power of [Magnard's] modulations and meanderings' (a full German translation of the Italian original, by Inga Mai Grootte, can be found in the special Magnard issue of *Musik-Konzepte* [no. 163, Munich, 2014]):

'Every chord thrust like a wedge into the tonic raises the level of energy. Listen to the piece's stable tonal unity and, at the same time, the variety of its modulatory ramifications, bearing witness to the life throbbing within it. Expansive, noble themes in a rigorous yet forceful

style; harmonies which, though not actually novel, and not always likeable in their exaggerated harshness, are yet always powerful in expression: these are only two of the outstanding qualities of Magnard's music, to which we must add his magnificent contrapuntal finesse. The last movement of the Violin Sonata has, for example, a masterly fugato of miraculous effect. Qualities of this sort are to be found in every one of this master's works, not only in this sonata, which I consider one of the best since Brahms and Franck, but equally so in the symphonies, the *poèmes en musique* and the stage works.'

After all efforts toward peace from every imaginable quarter had failed and the First World War erupted with all its bloated hatred and hysterical euphoria, Magnard immediately volunteered for war duty, only to be turned down. On 3 September 1914 German troops reached his domicile in the village of Baron. Magnard barricaded himself in his house and fired at the soldiers, two of whom were mortally wounded. After consultations with headquarters his home was put to the torch. Whether he was shot or perished in the flames is unknown. His last work, *Douze poèmes en musique* (op. 22), likewise went up in flames, as did the score to his opera *Guerceur*, which his friend Ropartz reconstructed in the years that followed. Magnard, unloved and unsentimental, took up arms as a civilian and made a symbolic attempt to defend his country – an attempt whose outcome would have spelt his death no matter what the time or place. With this senseless act of heroism Magnard acquired posthumous honours from the French military; Europe, however, lost one of its greatest composers at the height of his powers, a composer born in the same extremely fruitful year that bequeathed us Jean Sibelius, Paul Dukas, Alexander Glazunov and, on the same day as Magnard, Carl Nielsen.

In 1894, immediately after his *magnum opus* for

solo piano, the seven *Promenades* (op. 7), Magnard produced his first piece of chamber music: the Quintet for flute, oboe, clarinet, bassoon and piano (op. 8). It was also the first piece that he published himself, as he was to do with all his subsequent works. Though this in no way aided the dissemination of his music, it has the advantage today that musicians have high-quality editions at their disposal. Seven years were to pass before he produced his next piece of chamber music: the Sonata for violin and piano, composed between March and August 1901 immediately after the completion of *Guercœur*. It was commissioned by and dedicated to the towering violin virtuoso and grand-master of the Franco-Flemish school, Eugène Ysaÿe (1858–1931). Ysaÿe was also the recipient of sonatas from Franck, Ropartz (no. 1), Guillaume Lekeu, Louis Vierne, Joseph Jongen, Sylvio Lazzari and Gustave Samazeuilh, as well as Chausson's *Poème* and the Debussy String Quartet. Of all these works Magnard's is the most monumental, not only because of its three-quarters of an hour in performance. Ysaÿe gave the sonata its première in the Salle Pleyel on 2 May 1902, accompanied by Raoul Pugno (1852–1914), only to drop it from his repertoire. The audience found it hard to follow the work's complex and wide-ranging design, and connoisseurs felt that Magnard had attempted to write a symphony for two instruments. Nonetheless, as other violinists took the sonata under their wing, it soon became one of Magnard's most successful compositions. Today it is rarely heard, far less often than his more compact Cello Sonata.

The Violin Sonata was followed by a work that owed its existence to current events: *Hymne à la justice* for orchestra (op. 14), which also lent expression to Magnard's courageous protest against the officially ordained stand on the Dreyfus Affair. This was in turn followed by *Quatre poèmes en musique* (op. 15) before

he embarked on the monumental String Quartet (op. 16). Though hardly ever played today, the quartet is one of the most sophisticated contributions of his generation to the 'royal genre' in the late-Beethovenian tradition. After finishing the quartet, Magnard wrote *Hymne à Vénus* for orchestra (op. 17, 1903–04) before setting out on the Piano Trio (op. 18), the last work before his second opera, *Bérénice*. After *Bérénice* he was able to complete the Cello Sonata, the Fourth Symphony and the final set of *Poèmes en musique*, the manuscript of which was destroyed in the conflagration.

The Piano Trio was written between May 1904 and March 1905 and premièred in Paris's Salle Aéolian on 19 January 1906 by the Trio Parent, consisting of Armand Parent (violin), Louis Fournier (cello) and Marthe Dron (piano). It appeared in print in December that year with a dedication to Paul Poujaud.

All of Magnard's symphonies and chamber pieces are laid out in four movements, at once a sign of his independence from his nation's customary practice (as witness the three-movement symphonies of Chausson and Dukas, modelled on Franck's example) and of his unwavering commitment to the timeless exemplars of German provenance. If the scherzo precedes the slow movement in his String Quartet and Cello Sonata, the classical sequence with scherzo as third movement reigns in the Quintet, the Violin Sonata and the Piano Trio. The opening movement of the Violin Sonata and the finale of the Piano Trio clearly exemplify the manner in which the main tempo is found, or rather emerges, from a state of contrasting tempos; and the recitative-like beginning of the Violin Sonata also offers a magical demonstration of the way Magnard handles modality without purposefully proceeding to a cadence (in this case the Dorian mode, with its extravagant descending 3rd and introvert ascending 3rd, creating a sense of floating



in mid-air). Pizzetti already drew admiring attention to the broadly constructed melodic arcs of this music, which moves with a rare quality of constantly anticipated energy, as if nourished solely on the forces dwelling within it. On closer inspection, it is amazing to note the degree to which Magnard's expansive melodies are built from common triads. They do so with a no less arresting terseness, resembling a sort of recollected folk inflection that sounds inspired by folk music but lacks specific quotations. Sharp contrasts are also provided by the lively interjections in the slow movement, which subjects its themes to transformative energy in three large-scale cycles. The light-footed scherzo, with its almost bucolic trio, leads directly into the slow introduction of the finale, a symphonically conceived movement rich in antitheses. At the end the music descends into the slowness with which the opening movement began.

The first movement of the Piano Trio is very tightly constructed in a clearly bipartite sonata form, and stands like a concise pronouncement against the decorative excrescences of the Belle Époque. It finds its diametrical opposite, also on the psychological level, in a complex and wide-ranging slow movement that varies two distinct themes. This is followed by a *Valse-Intermezzo* leading without a break into the intricately interlocking finale, a movement of extreme contrasts, virtuosic and masterly fugal counterpoint and a final breakthrough into a bright F major. Many commentators note a lack of balance between the terse opening movement and the sprawling finale, but their objection is more theoretical in nature than related to shortcomings we can actually experience. Here we are dealing with highly unconventional formal proportions which, in the wake of late Beethoven, have long broken away from classical notions of dignified symmetry.

Christoph Schliüren, May 2015

Translated by J. Bradford Robinson

## Geneviève Laurenceau

Born in Strasbourg in 1977, Geneviève Laurenceau studied first with Wolfgang Marschner and Zakhar Bron in Germany and later with Jean-Jaques Kantorow in Rotterdam. After several international triumphs and a first prize at the international competition in Novosibirsk (Russia), she was awarded the Grand Prix of the Académie Maurice Ravel in Saint-Jean-de-Luz (September 2001) and won the fifth Violon de l'Adami Competition, enabling her to make a CD recording with pianist Jean-Frédéric Neuburger. Since then she has sung solo with leading French and international orchestras under such conductors as Michel Plasson, Walter Weller, Jean-Jacques Kantorow and Frédéric Lodéon. She is equally successful in chamber music, most recently with Stephen Kovacevich, Philippe Jaroussky, Emmanuel Rossfelder, Bertrand Chamayou, Lise Berthaud, Vladimir Mendelssohn, David Bismuth and Ensemble Contraste. Awarded the title 'Champion of Contemporary Music', she works regularly with such composers as Karol Beffa (his *Supplique* is dedicated to her), Nicolas Bacri and Philippe Hersant, singing the première of the latter's *Nostalgia*. She is a visiting professor at the academies in Anney and Dartington (UK), where she works with the pianist Stephen Kovacevich. She is also the president and artistic director of the Obernai Musik Festival, which she founded in 2010. Since September 2007 she has been the concertmistress of the Orchestre National du Capitole du Toulouse. She plays a Stradivarius dating from 1682.

Ms Laurenceau's further recordings include the Brahms sonatas with Johan Farjot, Fauré's Piano Quartet and *La Bonne Chanson* with Contraste and Karine Deshayes, *Masques* (the complete chamber music of Karol Beffa) and *Café 1930* with Ensemble Contraste,

and Franck's Piano Quintet and Chausson's Piano Quartet with *Musique Oblique*.

### **Maximilian Hornung**

With winning musicality, musical maturity and an instinctive grasp of style, the young cellist Maximilian Hornung has conquered the international concert scene since winning the German Music Competition in 2005. This "great white hope of a new generation of musicians" (*Die Zeit*) was awarded the Echo Klassik Prize for his very first Sony CD, becoming the Young Artist of the Year in 2011. The following year he recorded the Dvořák Cello Concerto with the Bamberg Symphony conducted by Sebastian Tewinkel, which won the Echo Klassik Prize as Concerto Recording of the Year in the 19th-century cello category. He has made solo appearances with such renowned ensembles as the Zurich Tonhalle Orchestra, the Bavarian RSO, the London Philharmonic, the Bamberg Symphony, the Czech Philharmonic, the Vienna SO, the Orchestre Philharmonique de Monte Carlo and the Orchestre Philharmonique du Luxembourg under conductors of the stature of Esa-Pekka Salonen, Manfred Honeck, Daniel Harding, Semyon Bychkov, Jiří Bělohlávek, Bernard Haitink, Nikolaj Znaider, Yakov Kreizberg, Robin Ticciati, Krzysztof Urbanski and Heinrich Schiff. Among his chamber music partners are Anne-Sophie Mutter, Christian Tetzlaff, Lisa Batiashvili, Antje Weithaas, Francois Leleux, Lars Vogt, Hélène Grimaud, Yefim Bronfman, Jörg Widmann and Tabeca Zimmermann.

Born in Augsburg in 1986, Maximilian Hornung started taking cello lessons at the age of eight. His teachers were Eldar Issakadze, Thomas Grossenbacher and David Geringas. Until 2011 he was the cellist of the Tecchler Trio, with which he won first prize at

the Munich Competition in 2007. He has recorded exclusively for Sony Classical since 2010. Maximilian Hornung is supported and funded by the Friends of the Anne-Sophie Mutter Foundation and the Borletti-Buitoni Trust in London.

### **Oliver Triendl**

Over the years the pianist Oliver Triendl has gained a sterling reputation as an artist of rare versatility. Some 80 CD recordings bear witness to his enthusiasm for championing rarely played pieces from the classical and romantic repertoires and his commitment to contemporary music.

He has appeared as a soloist with a great many renowned orchestras, including the Bamberg SO, the North German Radio Philharmonic, the Gürnezer Orchestra, the Munich Philharmonic, the Saarbrücken RSO, the Munich Radio Orchestra, the Rhineland-Palatinate State Philharmonic, the Munich, Stuttgart, Southwest German and Württemberg chamber orchestras, the Bavarian Radio Chamber Orchestra, the Orchestre de Chambre de Lausanne, the Salzburg Mozarteum Orchestra, the Netherlands SO, the Czech State Philharmonic, the National Symphony of Polish Radio, the Sinfonia Varsovia, the Polish Chamber Orchestra, the Georgian Chamber Orchestra, the Camerata St.Petersburg, the Zagreb Soloists and the Shanghai SO.

A passionate advocate of chamber music, he has played with musicians of the stature of Christian Altenburger, Wolfgang Boettcher, Thomas Brandis, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, Patrick Demenga, David Geringas, Frans Helmerson, Sharon Kam, Rainer Kussmaul, Francois Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine and Wolfgang Meyer, Pascal Moraguès, Charles

Neidich, Marie Luise Neunecker, Arto Noras, Raphaël Oleg, Benjamin Schmid, Hansheinz Schneeberger, Hagai Shaham, Christian and Tanja Tetzlaff, Ingolf Turban, Radovan Vlatković, Jan Vogler and Antje Weithaas as well as the Apollon musagète, Atrium, Auryn, Carmina, Danel, Keller, Leipziger, Meta4, Minguet, Prazák, Sine Nomine, Talich and Vogler string quartets. He has also performed with many leading figures of the younger generation, among them Nicolas Altstaedt, Alena Baeva, Claudio Bohórquez, Mirijam Contzen, Liza Ferschtman, David Grimal, Ilya Gringolts, Alina Ibragimova, Pekka Kuusisto, Johannes Moser, Daniel Müller-Schott, Alina Pogostkina, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Valeriy Sokolov and Carolin and Jörg Widmann.

In 2006 he founded the "Classix" International Chamber Music Festival in Kempten.

The winner of several national and international competitions, Triendl was born in the Bavarian town of Mallersdorf in 1970 and studied with Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz und Oleg Maisenberg.

He concertises successfully at festivals and in many musical capitals of Europe, the Americas, South Africa and Asia.



Oliver Triendl (© Dominik Berchtold)



Geneviève Laurenceau (© Photo: Yvan Schawandascht)

**cpo** 777 765-2