

FEININGER TRIO
BRAHMS · ZEMLINSKY
Piano Trios





JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Klaviertrio c-Moll / Piano Trio in C Minor, No. 3, Op. 101 (1886)

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 1 | I. Allegro energico | 07:07 |
| 2 | II. Presto non assai | 03:30 |
| 3 | III. Andante grazioso | 04:29 |
| 4 | IV. Allegro molto | 05:28 |

ALEXANDER VON ZEMPLINSKY (1871-1942)

Klaviertrio d-Moll / Piano Trio in D Minor, Op. 3
(Version for Violin, Cello and Piano) (1896)

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 5 | I. Allegro ma non troppo | 13:44 |
| 6 | II. Andante – Poco mosso con fantasia | 08:06 |
| 7 | III. Allegro | 05:20 |

Total Time 47:58

FEININGER TRIO:

CHRISTOPH STREULI Violin

DAVID RINIKER Cello

ADRIAN OETIKER Piano

ERNST
MICHAEL
KRANICH
STIFTUNG

Recording: III 2018, Kammermusiksaal, Philharmonie Berlin · Executive Producer: Stefan Lang · Recording Producer & Editing & Mastering: Christoph Franke · Piano Technician: Thomas Hübsch
42 6008553591 0 © 2018 Deutschlandradio / Avi-Service for music © 2021 Avi-Service for music, Cologne/Germany · Made in Germany · All rights reserved · LC 15080 · STEREO · DDD · Publishers:
G. Henle Publisher's · Photos: © Irène Zandel (Cover & Inlay) & private · Translation of Liner Notes: © 2021 Stanley Hanks · Design: www.BABELgum.de · www.avi-music.de · www.feingertrio.de

A Co-Production with



Deutschlandfunk Kultur



ZEMLINSKYS BEZIEHUNG ZU BRAHMS

Volker Michael im Gespräch mit Christoph Streuli

Das Feininger Trio hat die drei Werke von Johannes Brahms, die er für diese Besetzung geschrieben hat, in seinem Aufnahmezyklus mit jeweils einem Werk anderer Komponisten aus Wien kombiniert: Alexander Zemlinsky, Ernst Krenek und Erich Wolfgang Korngold. Die Mitglieder des Feininger Trios hat interessiert, wie es nach Brahms weiterging. Denn die jüngeren Komponisten haben sich auf ihn bezogen, sie haben ein neues Fenster aufgemacht, das einen Weg ins 20. Jahrhundert und in die Moderne weist. Das war das Hauptkriterium bei der Auswahl der drei anderen Komponisten. Und genauso wichtig waren die biografischen Gemeinsamkeiten der drei jüngeren Korngold, Krenek und Zemlinsky. So unterschiedlich ihre Musik klingt, so gibt es doch einen roten Faden in ihren Lebensläufen, der sie mit Brahms verbindet.

Alexander Zemlinsky hat es so ausgedrückt: Die Nachwuchskomponisten hätten sich gegenseitig darin überboten, möglichst „Brahmsisch“ zu komponieren.

Der junge Zemlinsky war mit Brahms bekannt und wurde von ihm gefördert. Er war nicht sein Schüler, aber sein frühes *Klaviertrio op. 3* zum Beispiel zeigt eine große Nähe zu Brahms. Als Klarinettentrio ist fast noch bekannter. Zemlinsky schrieb es 1896, um an einem Wettbewerb des Wiener Tonkünstlervereins teilzunehmen, bei dem ein Blasinstrument Pflicht war.

Johannes Brahms hat das Trio Zemlinskys seinem Verleger Simrock in Berlin zur Veröffentlichung vorgeschlagen, weil es ihm anscheinend gefallen hat. Simrock empfahl aber, das Trio mit einer Violine statt einer Klarinette zu vermarkten. Die Geigenstimme hat Zemlinsky auf jeden Fall unabhängig geschrieben. Sie ist keine reine Transkription der Klarinettenstimme. Christoph Streuli hat trotzdem in seiner Stimme noch etwas „Klarinettenhaftes“ gefunden. Besonders im zweiten Satz gibt es eine Art

Girlanden – diese Passagen fühlen sich so an, als seien sie für ein Blasinstrument geschrieben. Zum Teil ist die Lage sehr tief. Geige und Cello geben sich die Töne quasi einander in die Hand, weil sie in der gleichen Klangfarbenregion spielen. Das wirft bei der Balance in der Dynamik einige Probleme auf. Andererseits finden sich klassische Geigenstellen, die fast schon einer kurzen virtuosen Kadenz entsprechen.

Der erste Satz von Zemlinskys Opus 3 klingt viel mehr wie Brahms als die meisten Trio-Sätze von Brahms selbst. Gerade der Anfang wirkt so, wenn das Klavier einsetzt. Es könnte auch sein, dass Zemlinskys Trio in der Kombination mit Brahms' 3. Trio noch „Brahmsischer“ wirkt. Denn Brahms hat sich im *c-Moll-Trio op. 101* quasi selbst überholt, weil er viele Dinge anders gestaltet als ‚gewohnt‘. Zemlinsky dehnt den ersten Trio-Satz so aus, dass er die Hälfte des ganzen Stücks ausmacht. Das kommt auch bei Brahms in der Kammermusik und beispielsweise bei den Klavierkonzerten häufiger vor. Daran scheint sich Zemlinsky zu orientieren. Der Kopfsatz von Brahms' 3. Trio ist allerdings der kürzeste Eröffnungssatz, den Brahms je geschrieben hat. Insgesamt wirkt die Knappheit verblüffend in diesem Trio op. 101. Brahms formuliert die Themen so knapp, im ersten wie im letzten Satz. Gebündelter und vehementer in der Aussage geht es gar nicht. Es findet sich nichts, was überflüssig wäre. Gleichzeitig steigert sich der Ausdruck intensiv. Die mittleren Sätze sind dagegen von einer bezaubernden Schwerelosigkeit. Die englische Pianistin Fanny Davies, eine Schülerin Clara Schumanns und dadurch bestens mit dem Brahms-Kreis vertraut, hat einen ausführlichen Bericht geschrieben, wie Brahms am Klavier, Joseph Joachim als Geiger und Robert Hausmann als Cellist das Werk geprobt haben: ein sehr interessantes Zeugnis. Sie beschreibt u.a. sehr genau, an welchen Stellen die drei Musiker besonders hart gearbeitet haben, z. B. an der rhythmischen Prägnanz im zweiten Satz, bei markanten *Pizzicato*-Stellen.

Der erste Satz von Zemlinskys *Trio op. 3* klingt wiederum deshalb so nach Brahms, weil das Hauptthema ein sehr überzeugender fast schwermütiger Gesang ist. Diese bezeichnende Ambivalenz ist häufig bei

Brahms zu finden: Er muss sich aufraffen, seine Themen froh und bestimmt klingen zu lassen, ihnen den Charakter einer Behauptung zu geben, ohne sich sicher zu sein, ob es wirklich stimmt, was er da behaupten will. Hier ist vor allem der Pianist gefragt, ohne dass das Klavier dominant ist.

Eine weitere Frage haben sich die Musiker der Feininger Trios immer wieder gestellt: Warum klingen die Trios von Brahms so gut? Was ist das Besondere an ihnen? Liegt es etwa an der meisterhaften Stimmbehandlung der drei Instrumente? Die Streicher werden oft parallel in Oktaven geführt, um einen dynamischen Gegenpol zum Klavier aufzubauen. Aber Brahms weiß auch genau, wann er die Parallelführung von Geige und Cello wieder aufbrechen muss, um wieder Vielfalt zu erzeugen.

Beim Anfang des Zemlinsky-Trios fällt auf, dass Cello und Geige bei dem melancholischen Thema ebenfalls in Oktaven spielen ohne an Gesanglichkeit zu verlieren. Es gibt da einen deutlichen Unterschied zu Brahms. Zemlinsky führt die Stimmen nicht so perfekt wie Brahms, dass jedes Instrument seiner Funktion entsprechend zur Geltung kommt. In Zemlinskys Trio mussten die Musiker des Feininger Trios stärker auf die Balance achten: Dass das Klavier nicht zu laut geriet und dass die Violine durchhörbar blieb, insbesondere dann, wenn sie in recht tiefer Lage spielte und wenn der Satz ‚dick‘ war. Aber vom Klang her hat er sich deutlich von Brahms beeinflussen lassen, auch darin, wie wenig thematisches Material er im ersten Satz verwendet. Brahms beherrschte es perfekt, mit wenig Themenmaterial viel Musik zu gestalten.

Wo wird Zemlinsky er selbst, wo hört er auf zu imitieren? Erst im zweiten Satz? Oder gibt es im ersten Satz etwas Eigenes? Man muss Zemlinskys Gesamtwerk sehr gut kennen, um das herauszufinden. Zumal er ja eher als Komponist von Orchesterwerken bekannt geworden ist. Was ist typisch Zemlinsky am ersten Satz? Jeder, der das Werk nicht kennt, würde beim puren Hören denken, es sei von Brahms. Das Seitenthema im dritten Satz hat einen stark schwelgerischen Ausdruck, in der Violine allein. Warum spielt das Cello nicht auch an dieser Stelle, haben sich die Musiker des Feininger-Trios

gefragt. Warum kommt es erst später oktaviert dazu? Im zweiten Satz wird Zemlinsky am deutlichsten als er selbst erkennbar. Die Stimmen sind so geführt, dass sie zerbrechlich wirken. Diesen Anfang, in dem die Geige sehr hoch einsetzt, hätte Brahms sicher nicht so filigran gestaltet. Das Klavierthema am Anfang des zweiten Satzes wirkt in seiner freien Gestaltung und seiner Zaghaftigkeit fast schon wie Chopin. Nicht so streng, bestimmt und zielorientiert, wie Brahms es geschrieben hätte. Es ist überall ein Abtasten der musikalischen Möglichkeiten zu spüren.

Im Brahms-*Trio op. 101* stellt sich häufig die Rubato-Frage – es gibt so viele ‚quasi‘-Pausen, auf die die Musik hinläuft, um kurz stehen zu bleiben. Und wie wichtig ist die rhythmische Präzision, wenn zum Beispiel im ersten Satz die Achteltriolen der Streicher gegen die Sechzehntel des Klaviers laufen. Vor allem im zweiten Satz darf man nicht gemütlich oder behäbig spielen, wie die Musiker des Feininger-Trios es häufig in anderen Aufnahmen gehört haben. Brahms selbst war es wichtig, dass es schemenhaft leicht, aber doch flüssig klingt, huschend eben. Gerade der Anfang im Klavier soll mit Rubato, mit einem freien Timing gespielt werden. Das hat Fanny Davies nach ihren Probenbesuchen bei Brahms, Joachim und Hausmann klar beschrieben. Frei, aber doch im Lot. *Presto ma assai* – die Bezeichnung ist vieldeutig. Sie muss das Huschende durchklingen lassen, aber auch berücksichtigen, dass das Thema gesanglich ist. Das muss man erkennen können. Der dritte Satz hat durchaus etwas Folkloristisches. Klavier und die Streicher wechseln sich ab. Die beiden Mittelsätze sind ein wundervoller Kontrast zu den Ecksätzen, die so prall gefüllt sind mit Ausdruck, und nicht viel Raum lassen für Rubato-Spiel. Es gibt Stellen, in denen das Rubato auskomponiert ist, im letzten Satz der Abschnitt *Meno allegro* zum Beispiel, oder im ersten Satz eben diese Sechzehntel gegen Achteltriolen.

Häufig sind die letzten Sätze seiner Kammermusikwerke wie auch bei den Klavierkonzerten deutlich folkloristisch geprägt, bei Brahms meist ungarisch. Zemlinsky pflegt im dritten Satz seines Trios die

strenge Form, indem er auf das Thema des ersten Satzes zurückgreift und quasi eine zyklische Gestalt schafft. Von der Atmosphäre her wirkt dieses Finale aber eher ‚urromantisch‘ und märchenhaft. Das Seitenthema wiederum, das auftaucht, wenn das Cello in der Oktave einsteigt, bringt einen schwelgerisch-üppigen Tonfall. Der Anfang dagegen ist wirklich huschend und fragil.

Brahms hat sein *Trio op. 101* 1886 am Thuner See komponiert. Hier in der Schweiz wurde er sich seiner *neuen* Wiener Wurzeln bewusst. Allein der dritte Satz hat etwas Alpenländisches, wenn nicht Schweizerisches. Der Anfang wirkt so unbeschwert und rein, „gesund“, gar nicht morbide wie ein Wiener Walzer, eher wie Schubert oder sogar Mozart, und hat einen leichten Hang zum Trivialen, basiert er doch auf einem *Zweifachen*, einem Tanz, der Zweier- und Dreiertakt kombiniert. Man könnte ihn universell alpenländisch verstehen; er ist einfach nachzuvollziehen, jedoch nicht einfach zu spielen. Insgesamt finden es die Musiker unglaublich reizvoll, wie Brahms in seinem *Trio op. 101* die unerbittlich wirkende Vehemenz und Stringenz der Ecksätze kontrastiert mit den beiden Mittelsätzen, die so einfach, versöhnlich und fast schon poetisch wirken.

Zeitgenossen haben behauptet, dass immer dann, wenn Brahms fürs Klavier komponierte, seine Perfektion besonders deutlich wurde. Dieses Instrument stand ihm einfach am nächsten. Der Part des Klaviers hat eine zentrale Stellung. Geige und Cello spielen aber nicht nur „mit“, sondern tragen etwas zum Gesamtwerk bei, was das Klavier nicht leisten kann. Deshalb sind die drei Trios von Brahms so wichtig für die Gattung insgesamt. Die Streichinstrumente geben Melodiehaftigkeit dazu, und einen Ausdruck, der den des Klaviers verstärkt. Das findet sich im zweiten Satz des *C-Dur-Trios*, dem *ungarischen*, oder im Mittelteil des vierten Satzes des *c-Moll-Trios op. 101*: Dieses *Meno Allegro* wird doch sehr vom Melos der Streichinstrumente getragen. Das Feininger Trio liebt es besonders, wie Brahms die Möglichkeiten der drei Instrumente kombiniert und ausreizt: dass diese sich nämlich nicht nur ergänzen, sondern gegenseitig beflügeln und zu einem unglaublich schönen Ganzen zusammenwachsen.

Volker Michael in conversation with Christoph Streuli

In its recording cycle, the Feininger Trio is pairing each of the three piano trios written by Brahms with a work by another Viennese composer: Alexander Zemlinsky, Ernst Krenek, and Erich Wolfgang Korngold, respectively. Brahms's three piano trios are among the genre's crowning achievements, and the members of the Feininger Trio were interested in exploring how the piano trio genre developed in the master's wake. Younger composers drew on Brahms's legacy while opening a new window to Modernism and the 20th century, and that was the main criterion in choosing the three pairings. Biographical similarities among Korngold, Krenek, and Zemlinsky in their early years also played a major role in the Feininger Trio's selection. Despite major stylistic differences, a red thread in their the three composers' lives connects them all with Brahms.

The connection was strong. As Alexander Zemlinsky put it, young composers attempted to outdo one another by writing in a vein as Brahmsian as possible. Young Zemlinsky knew Brahms and enjoyed the older composer's support. He was not Brahms's pupil, but Zemlinsky's early *Piano Trio Op. 3* has much in common with Brahms. It is more widely known as a clarinet trio: in 1896, Zemlinsky submitted it to a competition organized by the Vienna Tonkünstlerverein which required a chamber music work "using at least one wind instrument".

Johannes Brahms was apparently taken with Zemlinsky's clarinet trio and recommended it to Simrock, his Berlin publisher. But Simrock strongly advised for the work to be marketed with a violin part instead of a clarinet part; Zemlinsky thus wrote a new part for violin, not just a transcription of the notes for clarinet. The violin part still has certain clarinet-like traits, as Christoph Streuli finds. The second movement, in particular, features "flower garland" passages that sound as if they had been

written for a wind instrument. The range is sometimes quite low. The violin and the cello seem to be passing the notes back and forth to one another because they are playing in the same frequency range, which can cause problems in terms of dynamics. Further passages are more typical for violin, almost sounding like brief virtuoso cadenzas.

The first movement in Zemlinsky's Opus 3 sounds more like Brahms than most of the latter's own trio movements – particularly in the first bars of the piano part. Perhaps it sounds even more Brahmsian in a pairing with Brahms's own 3rd Trio, as on this CD. Indeed, Brahms, in his *C Minor Trio Op. 101*, “leapt over his own shadow”, so to speak, because he chose to partially flaunt his own conventions. Zemlinsky's first movement takes up half of the entire corresponding work, a phenomenon we often likewise encounter in Brahms's chamber music, as well as in the two piano concertos. Zemlinsky seems to be harking back to that tendency. Conversely, the first movement in Brahms's 3rd Trio is the shortest introductory movement the latter ever wrote, and the entire work is striking in terms of musical concision. The themes in the first and third movements are so succinctly enounced that one can hardly imagine a more vehement, focused presentation: nothing is superfluous here. At the same time, dynamics and emotional expression never cease to grow. The middle movements in both Zemlinsky and Brahms are ethereal, as if floating in thin air. British pianist Fanny Davies – a pupil of Clara Schumann's who was on intimate terms with the Brahms circle – wrote an extensive, fascinating account of the way Brahms, at the piano, Joseph Joachim, at the violin, and Robert Hausmann, at the cello, went about their rehearsals. She notes the sections upon which the musicians concentrated their greatest efforts: incisive rhythms in the second movement, as well as several further passages featuring *pizzicato*.

The first movement of Zemlinsky's *Trio Op. 3* resembles Brahms by dint of its main theme: a striking, almost melancholy cantilena. Brahms was often marked by such ambivalence in conceiving such

initial themes. It sounds to us as if Brahms went to great pains to make his themes sound cheerful and self-assured at the same time. They are like an eloquent, convincing utterance made by someone who is actually unsure of his own statement's veracity. The pianist is called upon to achieve such a balancing act without eclipsing his two partners.

The members of the Feininger Trio asked themselves a further question: why do Brahms's trios sound so good? What is so special about them? Can we attribute it to masterful voice-leading? The strings often play in parallel octaves, thereby forming an opposite pole to the piano, but Brahms always knows when to abandon such parallel octaves in favour of renewed textural variety.

At the onset of the Zemlinsky trio, the violin and cello present the melancholy theme in octaves without losing any of their vocal quality. Zemlinsky's voice-leading, however, is not as ideal as that of Brahms, who always managed to highlight each instrument's personality according to its function. In Zemlinsky's trio, the Feininger musicians had to pay closer attention to balance, mitigating the piano's volume while ensuring that the violin could always be heard – particularly when the latter was playing in its extreme lower range (thereby making the texture sound somewhat “thick”). The younger composer is nevertheless clearly influenced by Brahms in terms of timbre, as well as in the reduction of thematic material in the first movement to the essential. Brahms was an undisputed master at generating a considerable amount of music from very few themes.

When does Zemlinsky sound truly like himself? In which passages is he no longer epigonic? Does he only stop imitating Brahms in the second movement? Or does the first movement already contain something personal and unique? To find the answer to these questions, one needs to have thorough knowledge of Zemlinsky's entire output, particularly since he left his greatest mark on music history as a composer for orchestra. Which elements in the first movement are “typical Zemlinsky”? On first

hearing, one could indeed suppose that it is by Brahms. In the third movement's second theme, the violin takes rapturous flight. "Why isn't the cello playing here?", the Feininger musicians wondered. Why does it only join in later, an octave lower? The second movement is where Zemlinsky is most idiosyncratically himself. In terms of voice-leading, the instruments sound fragile, almost brittle. Brahms would probably not have invented the first bars, a dainty balancing act with the violin setting in on extremely high notes. The piano theme is so freely conceived, so hesitant, that it could almost be by Chopin – at any rate, it is certainly not as rigorous, purposeful and determined as a theme by Brahms. It is almost as if one could hear Zemlinsky groping his way through a forest of musical possibilities.

The question of rubato emerges again and again in Brahms's *Trio Op. 101*: the music often builds up to quasi-rests upon which it briefly pauses. Rhythmic precision is of utmost importance: in the first movement, for instance, when the strings play eighth-note triplets over sixteenth-notes in the piano. The second movement, in particular, should not be too unhurried or sedate, as we have often heard it played on other recordings. Brahms wanted it to sound flowing, light, and airy – as if scampering away. The onset in the piano should be played rubato, with free timing, as Fanny Davies clearly noted when she attended the rehearsals with Brahms, Joachim, and Hausmann. Free, but on keel. *Presto ma assai* is an ambiguous indication. We need to hear the "scampering" while paying heed to the theme's melodiousness. The third movement has a folklore element: the piano and the two strings take turns. These two middle movements form a wonderful contrast with the outer ones, which, for their part, are brimming with expression and do not leave much room for rubato. In certain passages, rubato is written out: for instance, in the *Meno allegro* section in the last movement, or in the aforementioned sixteenth-notes against eighth-note triplets in the first one.

In chamber music works and in piano concertos, the last movements tend to have clear folklore traits, which, in Brahms's case, are most often Hungarian. Zemlinsky, in the third movement of his

trio, creates a rigorous overarching cyclical structure by re-introducing the theme from the first movement. This finale has a fairy-tale-like atmosphere, sounding like the epitome of Romanticism. The second theme appears when the cello enters on the upper octave, introducing a rapturous, exuberant tone (whereas the onset was more precipitous and fragile).

Brahms wrote his *Trio, Op. 101* in 1886 while vacationing on the shores of Lake Thun. In Switzerland he became even more conscious of his new, recent Viennese roots. The third movement is somewhat alpine, perhaps even typically Swiss. Its onset is carefree, pure, 'healthy' in the nature hiker's sense; not at all morbid like a Vienna waltz, but more akin to Schubert or even Mozart. The mood is somewhat folksy, since it is based on the *Zwiefacher*, a dance that combines duple and triple meter. This music could be seen as a universal evocation of the Alps per se: the mood is easy to grasp, but the music, in itself, is not easy to play. The Feininger musicians love the way Brahms, in his *Trio, Op. 101*, contrasts the implacable vehemence and rigor of the outer movements with the simple, appeasing poetry of the middle ones.

Brahms's contemporaries noted that he was particularly rigorous when writing for the piano, "his" instrument. Indeed, the piano part plays a central role in this trio. Still, the violin and the cello are not simply "playing along" with the piano; they provide a substantial contribution, one of which the piano would be incapable. That is why Brahms's three piano trios are so essential in the genre's history. The melodic string instruments provide their own typical expression, which reinforces the piano's own emotional eloquence. This is certainly true of the second movement of the *C Major Trio (Hungarian)*, or, here, of the middle section of the fourth movement of the *C Minor Trio, Op. 101*, a *Meno allegro* that draws its energy from the melody in the strings. The members of the Feininger Trio are particularly fond of the way Brahms makes the best use of the three instruments' individual possibilities in ingenious combination: thus, the three members of a piano trio not only fulfil complementary functions, they also inspire one another to soar to even greater heights, thereby growing together in tandem to form a beautiful whole.

FEININGER TRIO

2005 gründeten Adrian Oetiker (Klavier) sowie die Berliner Philharmoniker Christoph Streuli (Violine) und David Riniker (Violoncello) das Feininger Trio. Dem Namenspatron ihres Trios, dem Maler, Grafiker und Mitbegründer des Bauhauses, Lyonel Feininger, dessen Berliner Atelier sich unweit des Probenorts des Ensembles im Stadtteil Berlin-Zehlendorf befand, fühlen sie sich als Persönlichkeit wie auch seinem Schaffen eng verbunden.

Neben der stilistischen Vielfalt sind den drei Musikern klangliche Wärme, Expressivität und Raffinement, aber auch das Ausloten der Grenzbereiche Grundlagen ihrer Interpretationen. Von der Kritik wird denn auch immer wieder das große Spektrum an Nuancen und Klangfarben, aber auch „das ausdrucksvolle und packende Spiel, sogar rauschhafte Darstellung“ (Fono Forum) hervorgehoben.

Neben verschiedenen Konzertpodien in Berlin, Hamburg, Salzburg, München, aber auch kleineren Konzertzyklen spielen die Feiningers regelmäßig bei den Festivals in Baden-Baden und Zürich und debütieren 2019 beim „Prager Frühling“.

Das Feininger Trio setzt seit einigen Jahren programmatische Schwerpunkte: 2016 der Blick nach Osten, Musik aus Böhmen (Suk, Smetana und Dvořák); 2017 ging der Blick westwärts nach Frankreich mit Debussy und Ravel (beide Mal auf CAVi-music). In Koproduktion mit Deutschlandradio begannen die Feiningers 2018/2019 mit einem Brahms Zyklus: die drei Trios von Johannes Brahms werden kombiniert mit den Trios von Zemlinsky, Korngold und Krenek.

Erwähnenswert im deutschsprachigen Raum ist die Zusammenarbeit der drei Musiker mit der Schauspielerin Katharina Thalbach.

www.feiningertrio.de

FEININGER TRIO

In 2005, Adrian Oetiker (pianist) and the Berliner Philharmoniker Christoph Streuli (violinist) and David Riniker (violoncellist) founded the Feininger Trio. The patron saint of The Trio, Lyonel Feininger is also known as a graphic artist designer, painter and the co-founder of The Bauhaus. Feininger's Berlin studio was not far from the rehearsal site of the ensemble in the district of Berlin-Zehlendorf. The close proximity allowed him to feel closely connected as a personality as well as to his work.

In addition to the stylistic variety, the three musicians embody warmth, expressiveness and sophistication. They also explore the border areas as part of the basis of their musical interpretations. From the critics, the Trio is repeatedly highlighted for their wide range of nuances and timbres, but also „for their expressive and gripping game as well as intoxicating presentation“ (Fono Forum).

In addition to various concert podiums in Berlin, Hamburg, Salzburg, Munich and also smaller concert cycles, The Feiningers regularly play at the festivals in Baden Baden and Zurich and played their debut at the „Prague Printemps“ in 2019.

The Feininger Trio has been setting programmatic priorities for several years. Music from Bohemia in the center of their performances are released on CAVi-music in November 2013. In 2016/2017, the Feiningers turned to France with the Trios of Debussy and Ravel (May 2017, also on CAVi-music). In co-production with Deutschlandfunk Kultur, the Feiningers started to record the Brahms cycle: the three trios of Johannes Brahms are combined with the trios of Zemlinsky, Korngold and Krenek. A special treat in German-speaking countries is the collaboration between the three musicians and the actress Katharina Thalbach.

www.feiningertrio.de