

REINHOLD FRIEDRICH

ROBERT KRUŽÍK: CONDUCTOR

CZECH CHAMBER PHILHARMONIC ORCHESTRA PARDUBICE

Solo MUSICA

Reinhold Friedrich

Robert Kružík: Conductor / Czech Chamber Philharmonic Orchestra

MICHAEL HAYDN
Concertino D-Dur Nr.2, MH 104

01	I.	Adagio	6:30
02	II.	Allegro	2:58

LEOPOLD MOZART
Concerto D-Dur

03	I.	Adagio	5:13
04	II.	Allegro moderato	4:22

MICHAEL HAYDN
Concertino C-Dur Nr.1, MH 60/Perger 34

05	I.	Adagio	5:17
06	II.	Allegro molto	4:19

JOSEPH HAYDN
Trompetenkonzert in Es-Dur, Hob.VIIe:1

07	I.	Allegro	6:07
08	II.	Andante	2:39
09	III.	Finale. Allegro	4:49

JOHANN NEPOMUK HUMMEL
Trompetenkonzert in E-Dur, S.49

10	I.	Allegro con spirito	9:17
11	II.	Andante	3:42
12	III.	Rondo. Allegro	3:56

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Fidelio Op. 72

13		ACT 1: Nr. 9 Rezitativ und Arie: Abscheulicher! Wo eilst du hin?	6:34

Total time: 66:10

Produced by Reinhold Friedrich
Solo Musica Executive Producer: Hubert Haas
Recorded at Suk Hall, House of Music in Pardubice
Date: 28.-31.03.25 and 19.-20.05.26
Sound Engineer, Editing and Mastering: Jakub Stratílek
Music Director: Pavel Kunčar
Photos: Cover (Cyrus Allyar) · Orchestra (Honza Ježdík)
Recording session (Orchestra Archive)
Booklet text: Kristin and Arne Thielemann, Reinhold Friedrich
Artwork: CC.CONSTRUCT Barbara Huber

Solo MUSICA

Selbsterklärung eines Wiederholungstäters

Warum nimmt ein Künstler die erste CD seines Lebens (1990) mit den klassischen Hauptwerken für Trompete heute noch einmal auf? Bestimmt nicht aus Langeweile, sondern um eine Entwicklung oder Veränderung der Sichtweise auf diese Werke nach 36 Jahren intensiver Beschäftigung mit eben diesen Stücken aufzuzeigen.

Der acht Jahre jüngere Bruder Joseph Haydns, Michael Haydn, und sein Kollege in der Salzburger Erzbischöflichen Hofkapelle, Leopold Mozart, waren noch stark in der Tradition des Rokokos verhaftet. Im Spielgestus, in der Art der Artikulation und Ornamentik, aber auch im musikalischen Affekt lässt sich diese Musizierpraxis wunderbar in Leopold Mozarts *Violinschule* nachlesen und auf die barocken Trompetenkonzerte übertragen.

Mit dem neuen Instrument, der Klappentrompete, für die die beiden Hauptwerke unseres Repertoires geschrieben wurden, ergeben sich jedoch große Unterschiede zur traditionellen Rezeption – nicht zuletzt im Konflikt mit den altehrwürdigen Ausgaben der ersten Nachkriegsjahre. Genau diese Unterschiede möchte diese Aufnahme hörbar machen.

Die Beschäftigung mit dem Urtext beider Werke öffnet den Blick auf eine neue Sichtweise dieser Konzerte. Sie beeinflusst die Interpretation maßgeblich: Was ist auf der Klappentrompete tatsächlich möglich? Was ist denkbar? Und was ist gänzlich unmöglich?

Ein Beispiel ist der Beginn von Joseph Haydns Trompetenkonzert. In der Ausgabe von Boosey & Hawkes von 1948 wird das Hauptthema im *forte* mit starken Akzenten versehen. Das steht im schärfsten Gegensatz zum Urtext Joseph Haydns, der an derselben Stelle ein geschmeidiges *piano* verlangt. Diese Lesart wird sofort verständlich, wenn man die Eigenheiten der Klappentrompete berücksichtigt: Es gibt starke Töne (Naturtöne) und schwache bis sehr schwache Töne (Töne mit geöffneter Klappe).

Durch diese neue Perspektive verändert sich der Charakter des Haydn'schen Trompetenkonzerts vom ersten Thema bis zum Schluss grundlegend. Das gesamte Werk bewegt sich in einem *cantablen* Stil.

Das Tempo des zweiten Satzes entspricht einem Andante im *Siziliano*-Charakter und weicht von älteren Interpretationen um mehr als 40 Metronomschläge ab. Auch der dritte Satz erfährt eine grundlegende Neubewertung. Er setzt Bindungen innerhalb des Hauptthemas voraus, wie sie zu Beginn des Satzes bereits in der 1. Violine zu finden sind.

Eines der größten Missverständnisse bei der Interpretation Haydn'scher Werke ist das vermeintlich fehlende *simile*. Haydns Art, Partituren zu schreiben, setzt einen intelligenten Interpreten oder Dirigenten voraus: Artikulation und Phrasierung werden einmal notiert und gelten anschließend für das gesamte Werk, auch wenn sie später nicht mehr ausdrücklich erscheinen. Zugleich bleibt immer Raum für Ornamente und Verzierungen im Stil barocker Werke.

Vielleicht noch ein Beispiel: Im zweiten Satz, dem *Andante*, gibt es am Ende der Melodie des Hauptthemas eine Bindung über einen Dreiklang. Die gleiche Notenfolge kommt danach noch dreimal ohne diese Phrasierung. Es wird vorausgesetzt, dass diese in der Stimme ergänzt wird.

Das Konzert von J. N. Hummel basiert bereits auf dem Erfahrungsschatz seines Vorgängers und ist entsprechend seines ungestümen und wilden Charakters feuriger und extrovertierter. Nicht zuletzt hat Hummel seine Chef-Position am Deutschen Theater in Prag durch sein jähzorniges Verhalten verloren.

Der Dreiklang, der das Hauptthema beschreibt, ist ein kraftvoller Auftakt. Alle drei Sätze beinhalten eine persönliche Verbeugung vor den Größen seiner Zeit: Der erste Satz vor Ludwig van Beethoven, zum Teil mit Zitaten aus *Fidelio*. Der zweite Satz ist sensationellerweise im *alla breve* geschrieben – der große Kotau vor seinem genialen Lehrer W. A. Mozart und dessen C-Dur-Klavierkonzert KV 467, dessen zweiter Satz ebenfalls im *alla breve* steht. Am Ende zitiert Hummel in einem kurzen Rezitativ sogar Joseph Haydns erstes Hauptthema. Der dritte Satz gilt der Huldigung an Cherubini, dessen Oper *Les Deux Journées* gerade zeitgleich an zwei Wiener Theatern, dem Theater am Kärntnertor und dem Theater an der Wien, unglaubliche Erfolge erzielte.

Vielleicht ist es ja eine unzulässige Frechheit, aus *Fidelio* zu stibitzen. Aber die Nähe Hummels zu seinem übergroßen Idol Ludwig van Beethoven lässt die Vermutung aufkommen, dass dies der

Grund für die Wahl der Tonart E-Dur für sein Konzert gewesen sein könnte. Der Charakter von E-Dur ist voller Helligkeit und Licht – darin sind sich Hummel und Beethoven einig.

Anton Weidinger musste zu diesem Anlass ein komplett neues Instrument erbauen lassen, weil es gänzlich unmöglich ist, eine Es-Klappentrompete auf E-Dur zu manipulieren.

Dass Hummel aus der **9. Szene des 1. Aktes von Beethovens Oper *Fidelio*** die großen Arien Leonores teilweise sogar im musikalischen Material zitiert, gab mir den Mut, unserem armen Trompetenrepertoire ein einziges Stück des großen Meisters Ludwig van Beethoven zu schenken. Eine Berechtigung dazu existiert tatsächlich in einer Adaption für Cornet à Piston und Klavier dieses Abschnittes aus *Fidelio* von dem belgischen Komponisten A. Matthieu von ca. 1840.

Reinhold Friedrich

Confessions of a Repeat Offender

Why would an artist record the first CD of his life (1990), featuring the major works of the trumpet repertoire, all over again today? Certainly not out of boredom, but rather to show how his understanding and perspective on these works have developed and changed after 36 years of intensive engagement with them.

Michael Haydn, Joseph Haydn's younger brother by eight years, and his colleague in the Salzburg Archbishop's court orchestra, Leopold Mozart, were still deeply rooted in the tradition of the Rococo. Their musical practice – in gesture, articulation and ornamentation, but also in musical affect – can be wonderfully studied in Leopold Mozart's *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* and transferred to the performance practice of the Baroque trumpet repertoire.

With the new instrument, the keyed trumpet, for which the two principal works of our repertoire were written, however, there are considerable differences from the traditional reception of these works – not least in contrast to the venerable editions from the first post-war years. It is precisely these differences that this recording seeks to reveal.

Working from the original sources of both works opens the door to a new way of looking at these concertos. It also has a decisive influence on their interpretation: What is actually possible on the keyed trumpet? What is conceivable? And what is simply impossible?

Take, for example, the opening of Joseph Haydn's Trumpet Concerto. In the 1948 Boosey & Hawkes edition, the main theme is marked forte and furnished with strong accents. This is in the starkest possible contrast to Haydn's original text, where the same passage is a graceful *piano*. This becomes perfectly understandable when one considers the very different nature of the individual notes on the keyed trumpet. There are strong notes – the natural harmonics – and weak, or even extremely weak, notes produced with an open key.

This new reading fundamentally changes the character of Haydn's Trumpet Concerto, from the very first theme to the end. The entire concerto unfolds in a *cantabile style*.

The tempo of the second movement corresponds to an Andante in *Siciliano* character and differs from older interpretations by more than 40 metronome markings. The third movement, too, undergoes a complete transformation. It calls for slurs within the main theme, just as they appear at the beginning of the movement in the first violin.

One of the greatest misunderstandings in the interpretation of Haydn's music is the supposed absence of *simile*. Haydn's way of writing his scores presupposes an intelligent performer or conductor. Articulation and phrasing are often written only once and are then understood to apply throughout the entire work, even when they no longer appear explicitly. At the same time, there is always room for ornaments and embellishments in the style of the Baroque tradition.

Perhaps one more example: in the second movement, the *Andante*, there is a slur over a triad at the end of the melody of the main theme. The same sequence of notes occurs three more times without this phrasing indication. It is assumed that the performer will add it in the part.

The concerto by J. N. Hummel is already based on the wealth of experience accumulated by his predecessor and, in keeping with Hummel's impetuous and wild character, is correspondingly more fiery and extroverted. Not least because Hummel lost his position as Kapellmeister at the German Theatre in Prague as a result of his hot temper.

The triad that defines the main theme is a powerful upbeat. All three movements contain a personal bow to the great figures of his time. The first movement pays homage to Ludwig van Beethoven, in places even quoting from *Fidelio*. The second movement is, remarkably, written *alla breve* – a great genuflection before his brilliant teacher W. A. Mozart and Mozart's C-major Piano Concerto, K. 467, whose second movement is likewise in alla breve. At the end, in a brief recitative, Hummel even quotes the opening theme of Joseph Haydn's Trumpet Concerto.

The third movement is a tribute to Cherubini, whose opera Les Deux Journées was enjoying sensational success at the very same time in two Vienna theatres, the Theater am Kärntnertor and the Theater an der Wien.

Perhaps it is an unforgivable cheek to steal something from *Fidelio*. But Hummel's closeness to his great idol Ludwig van Beethoven suggests that this may even have been one of the reasons for choosing the key of E major for his concerto. The character of E major is full of brightness and light – Hummel and Beethoven seem to have agreed on this.

For the occasion, Anton Weidinger had to have an entirely new instrument constructed, since it is completely impossible to manipulate an E-flat keyed trumpet into the key of E major.

The fact that Hummel quotes, in part even in the musical material itself, from Leonore's great arias in the **9th scene of Act 1 of Beethoven's opera *Fidelio*** gave me the courage to donate at least one piece by the great master Ludwig van Beethoven to our rather poor trumpet repertoire.

There is, in fact, some justification for doing so: an adaptation of this passage from *Fidelio* for cornet à pistons and piano by the Belgian composer A. Matthieu, dating from around 1840, does exist.

Reinhold Friedrich

Das Missverständnis der Trompetenwelt.
Wenn Aufführungstradition wichtiger wird als der Komponist.

Warum nimmt ein Künstler dieselben Konzerte noch einmal auf, die er bereits vor fünfunddreißig Jahren eingespielt hat? Diese Frage drängt sich mit Blick auf die hier vorliegende Zusammenstellung an Stücken auf. Schließlich gehören Joseph Haydns *Concerto per il Clarino* ebenso wie die Trompetenkonzerte von Johann Nepomuk Hummel, Michael Haydn und Leopold Mozart seit Jahrzehnten zum Kernrepertoire der Trompete und zu den Werken, die Reinhold Friedrich wie kaum einen anderen Solisten über seine gesamte Laufbahn begleitet haben. Was also kann eine neue Einspielung heute noch hinzufügen? Vielleicht genau das, was sich weder in Noten noch in Worten vollständig festhalten lässt.

Nicht die Werke haben sich verändert. Auch die Instrumente stehen hier nicht im Mittelpunkt. Verändert hat sich der Blick auf die Musik. Verändert hat sich Reinhold Friedrichs Blick auf diese Werke. Jahrzehntelang hat er sie auf den großen Bühnen der Welt gespielt, Generationen von Studierenden vermittelt und als Juror internationaler Wettbewerbe unzählige Interpretationen gehört. Jede dieser Erfahrungen hat sein Verständnis der Werke weiter vertieft.

Wen diese Werke über viele Jahrzehnte begleiten, der durchdringt sie mit ihrem musikalischen Gehalt und ihrer Historie immer tiefer: Was früher als unumstößliche Wahrheit galt, erscheint plötzlich als Gewohnheit. Und manches, was lange als Tradition weitergegeben wurde, erweist sich bei genauerem Hinsehen eher als Interpretationsmarotte denn als Wille des Komponisten. Vermeintliche Selbstverständlichkeiten werden nicht mehr hinterfragt.

Genau hier setzt diese Aufnahme an. Sie ist keine Neuauflage einer erfolgreichen Produktion. Sie ist auch nicht der Versuch, der Welt zuzurufen: „Schaut her, ich kann es noch!“ Ebenso wenig will sie einer früheren Einspielung Konkurrenz machen. Sie ist vielmehr das Ergebnis einer jahrzehntelangen künstlerischen Auseinandersetzung mit Werken, die Reinhold Friedrich seit beinahe einem halben Jahrhundert begleiten. Sie entspringt nicht dem Wunsch nach Wiederholung, sondern dem Mut zur Revision.

Je länger man sich mit einem Werk beschäftigt, desto deutlicher tritt oft zutage, was zwischen den Noten steht. Der Urtext ist dafür ein gutes Beispiel. Er ist keine vollständige Gebrauchsanweisung, sondern zunächst einmal das, was der Komponist tatsächlich notiert hat.

Doch gerade Komponisten des späten 18. Jahrhunderts, allen voran Joseph Haydn, setzten vieles voraus. Artikulationen wurden nicht permanent wiederholt. Phrasierungen ergaben sich aus musikalischen Zusammenhängen, Verzierungen galten als selbstverständlicher Bestandteil des Vortrags. Dass Solisten Reprisen schlicht wiederholten, ohne sie zu gestalten, entsprach gerade nicht dem Musikverständnis der Wiener Klassik. Für Wolfgang Amadeus Mozart war es selbstverständlich, dass ein Solist gerade bei der Wiederkehr des musikalischen Materials seine Kunst unter Beweis stellte. Seine Korrespondenz mit dem Vater Leopold lässt daran keinen Zweifel.

Allerdings sind Improvisationen, außergewöhnliche Verzierungen und Antworten des Interpreten auf den Notentext nicht unbedingt das, was man insbesondere mit der Interpretation eines Werks wie dem *Concerto per il Clarino* von Joseph Haydn, dem Probespielkonzert der Trompetenwelt, verbindet. Denn bis heute gilt dort eine unausgesprochene Regel: Zu viele Eigenheiten werden kritisch beäugt. Wer allzu historisch informiert musiziert oder gar vom gewohnten Notenbild abweicht, riskiert im Probespiel nicht selten das Ausscheiden in der ersten Runde. Nicht ohne Grund spricht Reinhold Friedrich deshalb vom Haydn-Konzert als der „heiligen Kuh“ der Trompetenwelt.

Aber wer den Urtext wörtlich liest, liest ihn deshalb nicht auch automatisch vollständig. Erst der Blick auf Quellen, Parallelstimmen, zeitgenössische Spielweisen und kompositorische Gewohnheiten eröffnet den eigentlichen musikalischen Zusammenhang. Besonders deutlich zeigt sich dies im Trompetenkonzert von Joseph Haydn. Kaum ein Werk ist für Trompeter so identitätsstiftend und zugleich so stark von einer eigenen Aufführungstradition geprägt. Generationen von Trompeterinnen und Trompetern haben dieses Konzert vor allem als Prüfstein technischer Perfektion kennengelernt: Präziser Anstoß, ein großer Ton im Forte-Bereich und die Ausführung der exakt notierten Phrasierung, nicht selten der Fantasie des Herausgebers entsprungen, haben ganze Generationen in ihre „musikalische DNA“ eingepflanzt bekommen. Aus dem musikalischen Kunstwerk wurde gewissermaßen ein sportlicher Parcours, den es exakt abzuarbeiten galt.

Doch bei Joseph Haydn bedeutet Urtext weit mehr, als lediglich den Notentext gewissenhaft zu befolgen. Er verlangt, die Partitur als Ganzes zu lesen. Was in den ersten Takten der Streicher noch notiert ist, wird im weiteren Verlauf häufig nicht mehr wiederholt. Es fehlt schlicht. Nicht, weil es seine Gültigkeit verloren hätte, sondern weil Haydn voraussetzt, dass seine Musiker mitdenken und seine Musik verstehen. Wer ausschließlich die Solostimme einer Urtextfassung liest, übersieht daher einen wesentlichen Teil dessen, was der Komponist eigentlich mitteilen wollte.

Ebenso entscheidend ist der Blick auf die Dramaturgie dieses außergewöhnlichen Konzerts. Haydn komponiert nicht einfach das erste große Konzert für die neue Klappentrompete. Er erzählt in allererster Linie eine Geschichte: Das Publikum erwartet bei diesem Konzert die Sensation eines Instruments, das plötzlich chromatisch spielen kann. Und was geschieht? Die Solotrompete antwortet zunächst nur mit einem einzigen Ton. Wenige Takte später folgt ein beinahe archaisch wirkendes Signal als Antwort auf die beiden Orchestertrompetenstimmen, als wolle Haydn den Zuhörer bewusst auf die falsche Fährte locken. Erst danach enthüllt er Schritt für Schritt die eigentliche Revolution seines neuen Soloinstruments. Das ist kein Zufall! Das ist Theater! Das ist musikalischer Witz! Das ist Joseph Haydn!

Wer diese Pointen erkennt, beginnt das gesamte Werk anders zu hören. Die Trompete verliert ihre Rolle als permanenter Virtuose und gewinnt eine neue als Erzählerin. Sie soll nicht ununterbrochen beeindrucken. Sie soll sprechen. Sie soll erzählen. Vor allem aber soll sie singen. Cantabile wird damit zum Schlüsselbegriff dieser Aufnahme. Nicht nur dort, wo Haydn dieses Wort ausdrücklich notiert, sondern als musikalische Grundhaltung. Viele Artikulationen, die heute beinahe selbstverständlich erscheinen, verlieren vor diesem Hintergrund ihre vermeintliche Unantastbarkeit. Bindungen ergeben sich aus den Streicherstimmen, Phrasen erhalten eine andere Richtung, Tempi gewinnen ihre ursprüngliche Beweglichkeit zurück. Das berühmte Andante im 6/8-Takt wird hier nicht als schweres Adagio verstanden, wie leider fälschlicherweise oft so interpretiert, sondern als gehender Gesang mit einem Puls auf eins und vier, atmend und fließend und also deutlich schneller als auch heutzutage noch gemeinhin üblich.

Selbst dort, wo die Trompete scheinbar im Mittelpunkt steht, versteht sie sich als Teil eines musikalischen Dialogs. Gegen Ende des zweiten Satzes übernimmt die Flöte die eigentliche Solorolle, während die Trompete begleitet. Auch darin zeigt sich ein zentrales Anliegen dieser Einspielung: Solistische Größe besteht nicht darin, ständig im Vordergrund zu stehen, sondern die Rolle zu erkennen, die der Komponist dem Instrument in jedem einzelnen Moment zugedacht hat.

An diesem Punkt wird deutlich, dass es Reinhold Friedrich längst nicht mehr nur um eine neue Interpretation geht. Es geht um eine Neubewertung eines Werkes, das über Jahrzehnte von einer Aufführungstradition überlagert wurde. Seine Kritik richtet sich gegen eine Entwicklung, in der sich die Erwartungen von Wettbewerben, Hochschulen und Probespielen zunehmend an die Stelle des Komponisten gesetzt haben.

Entschieden spricht Friedrich über den dritten Satz des Haydn-Konzerts: „Das ist hier eben nicht der Auftritt des Zirkus Krone!“ Hinter dieser pointierten Formulierung verbirgt sich eine ernst gemeinte Überzeugung. Auch hier entdeckt er weit mehr Cantabile, weit mehr Bindungen und eine Gesanglichkeit, die im Laufe der Jahrzehnte hinter technischer Brillanz und demonstrativer Virtuosität zurückgetreten sind. Für ihn existieren heute mindestens zwei, wenn nicht sogar noch mehr Versionen dieses Konzerts: jene historisch informierte Lesart, die sich aus Partitur, Quellen und musikalischer Logik ergibt, und jene Probespieltradition, die vielerorts noch immer als Maßstab gilt. Dass sich beide zunehmend voneinander entfernen, empfindet er als eines der großen Missverständnisse der Trompetenwelt.

Gerade deshalb ist diese Aufnahme mehr als eine persönliche Interpretation. Sie ist ein musikalisches Statement gegen das große Missverständnis der Trompetenwelt. Sie zeigt, dass vieles, was heute als selbstverständlich gilt, weder in Haydns Partitur steht noch seinem musikalischen Denken entspricht.

Dass diese Aufnahme in dieser Konsequenz entstehen konnte, ist zudem einem Orchester und einem Dirigenten zu verdanken, die bereit waren, vertraute Wege zu verlassen. Entscheidend war die Resonanz zwischen Reinhold Friedrich, dem aufstrebenden Dirigenten Robert Kružík und der

Tschechischen Kammerphilharmonie Pardubice mit ihren hervorragenden Mitgliedern, die auch in historischer Aufführungspraxis bewandert sind. Nicht das Durchsetzen einer vorgefassten Interpretation stand im Mittelpunkt, sondern der gemeinsame Wille, den Komponisten möglichst nahe zu kommen. Im Probenprozess wurde deshalb nicht gefragt, wie Haydn gewöhnlich gespielt wird. Entscheidend war allein die Frage, was seine Partitur erzählt. Genau darin liegt der Anspruch dieser Einspielung.

Diese Haltung endet glücklicherweise nicht bei Joseph Haydn. Sie prägt die Dramaturgie der gesamten Einspielung. Michael Haydn und Leopold Mozart stehen mit einem Bein noch tief im Rokoko und mit dem anderen bereits an der Schwelle zur Wiener Klassik. Die drei eingespielten Trompetenkonzerte dieser beiden Komponisten entstanden für die Naturtrompete und erzählen von einer Klangwelt, aus der Joseph Haydns revolutionäres Es-Dur-Konzert überhaupt erst hervorgehen konnte. Gerade Michael Haydn fasziniert Reinhold Friedrich seit Jahrzehnten durch seine außergewöhnliche Fähigkeit, selbst in Dur eine leise Melancholie zu entfalten. Dies verleiht seinen Kompositionen eine emotionale Tiefe, die ihn weit aus dem Schatten seines berühmteren Bruders heraustreten lässt.

Johann Nepomuk Hummel als junger Nachfolger Joseph Haydns am Hof der Fürsten Esterházy ging diesen Weg in die Zukunft konsequent weiter. Zwar trat er das musikalische Erbe eines großen Meisters demütig an, aber besaß zugleich die Frechheit einer neuen Generation. Mit erstaunlichem Mut entwickelte er dessen musikalische Sprache in Richtung Frühromantik weiter. Hummel ist für Reinhold Friedrich ein Schwellengänger zwischen zwei Epochen. Sein Konzert blickt nicht nur zurück, sondern ebenso nach vorn. Mit einer Fülle von Affekten, überraschenden Wendungen und augenzwinkernden Anspielungen auf Beethoven und die damals in Wien allgegenwärtigen Opern Luigi Cherubinis besitzt dieses Konzert jene jugendliche Frechheit, die Reinhold Friedrich bis heute daran begeistert.

So erzählt diese CD weit mehr als die Geschichte einzelner Trompetenkonzerte. Sie erzählt die Geschichte eines Instruments im Wandel: von der barocken Naturtrompete des Barock und Rokoko

über Joseph Haydns revolutionäres Konzert für die neue Klappentrompete bis hin zu Hummels kühner Erweiterung dieser Möglichkeiten. Vor allem aber erzählt sie von einer Haltung, nicht festgefahrene Traditionen unkritisch zu reproduzieren, sondern den Komponisten durch einen Blick in ihre Partituren zuzuhören.

Dass Reinhold Friedrich diese Einspielung schließlich mit einer Szene aus Beethovens *Fidelio* beschließt, ist keine programmatische Zugabe, sondern die logische Konsequenz ihres musikalischen Gedankens. Gerade Johann Nepomuk Hummels Trompetenkonzert weist bereits hörbar in Richtung Beethoven. Immer wieder greift Hummel musikalische Gedanken auf, die an Fidelio erinnern, nicht zuletzt jene Wendung, die jeder, der Trompete spielt, sofort als die letzten Takte vor dem berühmten Leonoren-Signal erkennt.

Für Reinhold Friedrich sind diese Zitate weit mehr als geistreiche Anspielungen. Zugleich versteht er den zweiten Satz des Hummel-Konzerts als bewusst im Alla breve gedachten Gegenentwurf zu jener romantisch verlangsamten Tradition, die sich um dieses Werk entwickelt hat. Seine musikalische Nähe zum langsamen Satz aus Mozarts Klavierkonzert Nr. 21, dem später unter dem Titel *Elvira Madigan* berühmt gewordenen Andante, wird dabei besonders deutlich.

Hummel verbeugt sich damit nicht nur vor Haydn und Mozart, sondern ebenso vor Beethoven. Er schlägt die Brücke zu jenem Komponisten, der die musikalische Sprache seiner Zeit entscheidend weiterentwickeln sollte.

Mit der Arie Nr. 9 aus *Fidelio* führt Reinhold Friedrich diesen Gedanken konsequent zu Ende. Die Trompete übernimmt die Gesangsstimme, ohne dass dafür auch nur ein einziger Ton verändert werden müsste. Gerade darin liegt für ihn die Konsequenz dieses Programms. Nach Michael Haydn, Leopold Mozart, Joseph Haydn und Hummel erscheint Beethoven nicht als stilistischer Bruch, sondern als Bestätigung eines Gedankens, der die gesamte Einspielung trägt: Die Trompete war nie nur ein Signalinstrument. Sie war immer auch eine singende Stimme.

Diese Aufnahme versteht sich deshalb auch als ein musikalisches Statement. Sie stellt Gewohnheiten infrage, die sich über Generationen verfestigt haben, und hält ihnen die Partitur entgegen.

Sie plädiert dafür, den Komponisten wieder ernster zu nehmen als jene Aufführungstraditionen, die sich im Laufe der Zeit zwischen Werk und Interpretation geschoben haben.

Nicht alles, was Tradition geworden ist, stammt vom Komponisten. Kaum ein Instrument erzählt diese Geschichte eindrucksvoller als die Trompete. Diese Einspielung ist ein Plädoyer dafür, den Unterschied wieder hörbar zu machen.

Kristin Thielemann

Misunderstanding the world of the trumpet.
When performing tradition is more important than the composer.

Why would a musician make a new recording of the very concertos he recorded thirty-five years ago? This is the question that comes to mind when considering the present programme. Certainly Joseph Haydn's *Concerto per il Clarino* stands alongside the trumpet concertos of Johann Nepomuk Hummel, Michael Haydn and Leopold Mozart, as core repertoire over many decades, and the five works are ones which Reinhold Friedrich has made central to his career in a manner arguably unmatched by any other soloist. So what can a new recording add to that achievement? Perhaps exactly that which cannot be completely expressed either in notes or in words.

It is not the works that have changed. Nor in this case is the focus on the instruments. What has changed is Reinhold Friedrich's view of the music. For decades he has played these concertos in the world's great concert halls, communicated them to generations of students and heard countless renderings of them as a juror at international competitions. Each of these experiences has deepened his understanding of these works.

When such works accompany a soloist over many decades, that musician appreciates their musical content and their history ever more profoundly. What was once considered unquestionable

truth suddenly reveals itself as force of habit. And much that was long passed on as the tradition proves upon closer examination to be something of an interpretative quirk rather than the intention of the composer. Supposed certainties are taken for granted rather than called into question.

And that is just where this recording starts off. It's not the re-run of a successful production; nor does it set out to tell the world: "Look, I can still do it!" This is not an attempt to compete with an earlier interpretation. Instead it is the fruit of a continuing artistic engagement with works that have accompanied Reinhold Friedrich for nearly half a century. It springs not from a wish for repetition but from the will to undertake revision.

The longer one works on a piece, the easier it can be to see what can be read between the notes. The *Urtext* is often a good example. It is not a comprehensive set of instructions but in the first place, that which the composer actually wrote down.

The point is that composers of the late eighteenth century in particular, Joseph Haydn more than any other, took a lot of things for granted. Articulation was not constantly repeated. Phrasing arose out of musical associations; ornaments were treated as an integral part of the performance. The idea that soloists should simply play a repeat as written without giving their own take on it is not at all in line with the Viennese Classical approach to music. Wolfgang Amadeus Mozart assumed as a matter of course that a soloist would show off his artistry when a passage of music was recapitulated. Mozart's correspondence with his father Leopold leaves us in no doubt of that.

Nevertheless, improvisations, unusual embellishments and responses by the performer to the written text are not exactly what one associates in particular with the interpretation of a work like the *Concerto per il Clarino* by Joseph Haydn, the set-piece concerto of the trumpeter's world. To this very day, there is an unwritten rule: too many initiatives are eyed critically. An aspiring soloist who gives an all-too-historically informed performance, let alone departs from the familiar text, often risks being dismissed at audition and not making it beyond the first round of a competition. There is good reason why Reinhold Friedrich refers to the Haydn concerto as the "sacred cow" of the trumpet world.

Nor is a literal reading of the original text guaranteed to give you full information about the music. To discover the composer's actual intentions, you need to look at sources, parallel parts, contemporary playing techniques and compositional habits. This is particularly true of the Trumpet Concerto by Joseph Haydn. Trumpeters are strongly identified with this work, one that is intimately associated with its own performing tradition. Generations of male and female trumpeters have acquired a knowledge of this concerto as a measure of technical perfection. Precise entry, full-bodied sound in *forte* passages and the execution of exactly specified phrasing, frequently a product of the editor's imagination, have been implanted into the "musical DNA" of whole generations. A musical work of art has been converted into an obstacle course, so to speak, requiring perfect clearance of each hurdle.

And yet understanding Joseph Haydn's "original text" requires far more than a diligent study of the notes on the page. It involves reading the score as a whole. What is indicated in the first few bars of the strings will often not be repeated in the further course of the work. It is just not there. Not because it no longer applies but because Haydn assumes that his musicians are thinking along his lines and understand his music. Someone who reads no more than the solo part of an Urtext edition will thus miss an essential part of what the composer actually meant.

Equally decisive is how one views the narrative of this exceptional concerto. Haydn was not merely composing the first great concerto for the novel key trumpet. He is above all telling a story. His audience is expecting this concerto to convey the sensation of an instrument that can suddenly play chromatically. And what do we hear? The solo trumpet's first response is a single note. A few bars later, an almost archaic signal is the answer to the two orchestral trumpet parts, as if Haydn meant to send listeners off on a false scent. Only after that does he take them step by step into the true revolution achieved by his new solo instrument. That is no coincidence. That is theatre! That's a musical joke! That is Joseph Haydn!

Once you get the point of this, you will begin to hear the whole work with fresh ears. The trumpet loses its role of permanent virtuoso and gains a new one as narrator. It should not be showing off the whole time. It should speak. It should narrate. Above all, it should sing: *cantabile* is thus the

watchword of this recording. Not only when Haydn expressly states this word, but as a basic approach to the music. Much articulation that now seems almost self-evident loses its supposed validity when viewed against this background. Connections are made with the string parts, phrases acquire another orientation, tempos regain their original vigour. The famous Andante in 6/8 time comes over here not as a lugubrious Adagio, as it is regrettably so often heard, but as melody in motion with is pulse on beats one and four, breathing and flowing and therefore quite a bit faster than is usually heard these days.

Even where the trumpet seems to take centre stage it is an integral part of a musical dialogue. Towards the end of the second movement, the flute assumes the actual solo role, with the trumpet accompanying it. This too is a central feature of this recording: solo status is not a matter of constantly thrusting oneself into the limelight but recognizing the part that the composer expected the instrument to play at any specific moment.

At this point it is obvious that Reinhold Friedrich was never fixated upon a a new interpretation of the work and nothing more. This is a question of re-evaluating a work buried for decades under an encrustation of performance practice. His criticism is directed against a development in which the expectations of competition juries, conservatories and auditions have increasingly taken the place of the composer.

Friedrich is explicit about the third movement of the Haydn concert: “This is not the entrance of Circus Krone!” This pointed reference to a “big parade” reflects a deeply held conviction. Here too he discovers far more *cantabile,* far more networking, and a songfulness that in recent decades has been lost from view behind technical brilliance and demonstrative virtuosity. As he sees it, there are at least two, if not several versions of this concerto: the historically informed reading that arises from score, sources and musical logic, and the test-piece tradition that still often serves as a benchmark. The increasing separation between the two comes across to him as one of the great misunderstandings of the trumpet world.

For that very reason, this recording is more than a personal interpretation. It takes a musical stand against the gross misunderstanding of the trumpet world. It shows that much now considered obvious is not in Haydn's score, nor does it correspond to his musical concept.

That this recording could be created with this degree of consistency, moreover, is thanks to an orchestra and a conductor who were ready to depart from the beaten track. The resonance between Reinhold Friedrich, the up-and coming conductor Robert Kružík and the Czech Chamber Philharmonic of Pardubice, along with its excellent musicians schooled in historical performance practice, was a decisive factor. The focus was not on the realization of a preconceived interpretation but on the joint determination to come as close as possible to the composers. Rehearsals were not concerned with how Haydn is usually played. The deciding factor was the question of what we learn from his score. That is the motivation for this recording.

Nor does this attitude end with Joseph Haydn. It shapes the form of the entire recording. Michael Haydn and Leopold Mozart stand at the crossroads between the Rococo and the nascent Viennese Classical school. The three trumpet concertos by these two composers were written for the natural Baroque trumpet and are witness to a world of sound from which Joseph Haydn's revolutionary E flat concerto could finally emerge. Michael Haydn in particular has fascinated Reinhold Friedrich for decades on account of his exceptional ability to summon up an air of gentle melancholy even in a major key. This lends his compositions an emotional depth that lifts him right out of the shadows of his more famous brother.

Johann Nepomuk Hummel, as the young successor of Joseph Haydn at the court of the princes of Esterházy, followed this path intelligently and consistently. True, he modestly accepted the musical mantle of a great master, but he also possessed the freedom of a new generation. With amazing strength of will he took its musical language further towards the early Romantic. Reinhold Friedrich sees Hummel as an intermediary between two eras. His concerto looks back, it is true, but it also looks forward. A wealth of emotions, surprising modulations and mischievous allusions to Beethoven and the operas of Viennese darling Luigi Cherubini give this concerto that youthful cheekiness that has delighted Reinhold Friedrich to this day.

So this CD tells far more than the story of individual trumpet concertos. It also tells the story of an instrument in transition: from the natural trumpet of the Baroque and Rococo by way of Joseph Haydn's revolutionary concerto for the new keyed trumpet to Hummel's daring extension of its possibilities. Above all, however, it tells of a determination not to reiterate encrusted traditions without question but to listen to what the composers are saying by looking at their scores.

Reinhold Friedrich concludes this recording with a scene from Beethoven's *Fidelio*, and this is no mere encore to the programme, but the logical consequence of its musical train of thought. Johann Nepomuk Hummel's trumpet concerto itself is audibly oriented towards Beethoven. Hummel keeps picking up musical ideas reminiscent of *Fidelio*, notably that turn of phrase that anyone who plays the trumpet is sure to recognize as the last few bars that come before the famous Leonore signal.

Reinhold Friedrich understands these quotations as far more than witty allusions. He also sees the second movement of the Hummel concerto as a deliberate *alla breve* challenge to the tendrils of Romantic rallentando that have grown up around this work. Its musical proximity to the slow movement of Mozart's Piano Concerto No. 21, the Andante which rose to fame as the "Elvira Madigan", is particularly obvious.

Hummel thus pays tribute not only to Haydn and Mozart but also to Beethoven. He bridges the gap to the very composer who was to most decisively shape the musical language of his time.

In Aria No. 9 from *Fidelio*, Reinhold Friedrich pursues this thought to its logical conclusion. The trumpet takes the melody line without a single note needing to be changed. It is just this that he sees as the logical conclusion of this programme. After Michael Haydn, Leopold Mozart, Joseph Haydn and J.N. Hummel, Beethoven appears not as a stylistic fault-line but as the confirmation of an idea that underlies the whole recording: the trumpet was never a mere signalling instrument. It was always a singing voice as well.

This recording thus assumes the character of a musical statement. It calls in question habits that successive generations have taken for granted and weighs them against the score. It makes the case for treating the composer more seriously than those performing traditions that have imposed themselves over time between the work and its interpretation.

Not all that is acknowledged as tradition originates from the composer. What instrument can tell this story more impressively than the trumpet? This recording is a plea for an audible illustration of the difference.

Kristin Thielemann
Translation: Janet and Michael Berridge



Reinhold Friedrich – Trompete

Reinhold Friedrich, geboren in Weingarten/Baden, zählt zu den herausragenden Trompetern unserer Zeit. Seit seinem gefeierten Erfolg beim ARD-Wettbewerb 1986 ist er auf den bedeutendsten Bühnen der Welt zu Gast. Sein vielseitiges Repertoire und seine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit Alter wie Neuer Musik prägen sein künstlerisches Schaffen. Bereits 1982 beeindruckte er mit Luciano Berios „Sequenza X" bei den Berliner Festwochen, gefolgt von seinem fulminanten Debüt im Wiener Musikverein mit Haydns Trompetenkonzert auf einer historischen Klappentrompete. 2003 ernannte ihn Claudio Abbado zum ständigen Solo-Trompeter des Lucerne Festival Orchestra, wo er auch das Brass Ensemble künstlerisch leitet.

Für Reinhold Friedrich bilden historische Aufführungspraxis und zeitgenössische Musik eine selbstverständliche Einheit. Auftritte mit Ensembles wie Capriccio Basel und der Wiener Akademie stehen neben Ur- und Erstaufführungen neuer Werke. Die Zusammenarbeit mit Komponisten wie Wolfgang Rihm, Bernd Alois Zimmermann und Herbert Willi gehört zu den Eckpfeilern seines Schaffens. Zu den Meilensteinen seiner Diskografie zählen die preisgekrönte Einspielung von Zimmermanns „Nobody knows de trouble I see" und Herbert Willis Konzert „Eirene". Seine Alben „Time Travels – from Siddharta, Marco Polo to Bach" und „The Art of Trumpet" mit Werken von Enjott Schneider wurden für die International Classical Music Awards 2024 und 2025 nominiert.

Einen unglaublichen Erfolg feierte 2025 Strawinskys „GESCHICHTE DES SOLDATEN" bei den Salzburger Festspielen – gemeinsam mit dem Salzburger Marionettentheater, der Violinistin Isabelle Faust und dem Sprecher Dominique Horowitz. Für die Inszenierung entwarf GEORG BASELITZ eigens neue Puppen. Dieses Projekt wird 2026 mit Aufführungen unter anderem in Berlin, München, Amsterdam, Brüssel, Gent und Luxemburg fortgesetzt. Ein weiteres Highlight-Konzert war Mieczysław Weinbergs Trompetenkonzert mit dem Israel Philharmonic Orchestra in Tel Aviv und dem NHK Symphony Orchestra in Tokio; in 2026 folgt es mit der Sinfonietta Hongkong. Darüber hinaus sind eine USA-Tournee mit der Chamber Music Society of Lincoln Center, eine Tournee mit den Berliner Barocksolisten sowie Konzerte mit dem Hiroshima Symphony Orchestra geplant.



Reinhold Friedrich – Trompete

Reinhold Friedrich, born in Weingarten (Baden), has made himself at home on the world's most important concert platforms ever since his triumphant success at the 1986 ARD Music Competition. His wide-ranging repertoire and passionate engagement with Early Music and contemporary works alike have established him as one of the leading trumpeters of our day. He was already attracting attention at the 1982 Berliner Festwochen with Luciano Berio's "Sequenza X", followed by his dazzling 1994 debut at the Vienna Musikverein in Haydn's Trumpet Concerto on a historic keyed trumpet. Claudio Abbado appointed him in 2003 as the solo trumpeter of the Lucerne Festival Orchestra, where he is also the artistic director of the brass ensembles. Reinhold Friedrich sees music as an open dialogue; in addition to performances with ensembles such as the Berliner Barocksolisten or the Wiener Akademie, premières and first performances of contemporary works are equally important. His collaboration with many contemporary composers such as Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders, Edison Denisov, Matthias Pintscher, Nina Šenk and Benjamin Yusopov are at the heart of his engagement with music. His award-winning recording of Bernd Alois Zimmermann's „Nobody knows de trouble I see" and Herbert Willi's „EIRENE" are milestones in his discography. Just lately, his recordings "Time Travels – from Siddharta, Marco Polo to Bach" and "The Art of Trumpet" with works by Enjott Schneider were nominated for the 2024 and 2025 International Classical Music Awards.

The spectacular performances of Igor Stravinsky's "The Soldier's Tale" by the Salzburg Marionette Theatre, featuring violin soloist Isabelle Faust and narrator Dominique Horowitz, were a resounding success at the Salzburg Festival in the summer of 2025; not least thanks to the magnificent, newly crafted puppets, designed by none other than GEORG BASELITZ. This project will be staged in many cities in 2026, including Berlin, Munich, Amsterdam, Brussels, Ghent and Luxembourg. Another highlight was Mieczysław Weinberg's Trumpet Concerto with the Israel Philharmonic Orchestra in Tel Aviv and the NHK Symphony Orchestra in Tokyo; this will be followed in 2026 by a performance with the Sinfonietta Hong Kong. In addition, a US tour with the Chamber Music Society of Lincoln Centre, a tour with the Berliner Barocksolisten and concerts with the Hiroshima Symphony Orchestra are planned.



Robert Kružík (1990) gehört zur jüngsten Generation der tschechischen Dirigenten. Schon seit sechs Jahren ist er ständiger Dirigent der Janáček-Oper des Nationaltheaters in Brno, drei Spielzeiten wirkte er auch als Dirigent des Mährisch-Schlesischen Nationaltheaters in Ostrava. Seit der Saison 2018/2019 ist er ständiger Gastdirigent der Philharmonie Brno und beginnend mit der aktuellen Saison 2021/2022 Chefdirigent der Bohuslav-Martinů-Philharmonie in Zlín. Er ist Laureat des Jiří-Bělohlávek-Preises.

Er arbeitet mit vielen Sinfonieorchestern wie Philharmonie Brno, PKF – Prague Philharmonia, Sinfonieorchester des Tschechischen Rundfunks, Slowakische Philharmonie, Staatsphilharmonie Košice, Janáček-Philharmonie Ostrava, Tschechische Studentenphilharmonie, Mährische Philharmonie in Olomouc oder Südböhmische Kammerphilharmonie zusammen. Er wird auch zu bedeutenden Festivals wie Prager Frühling, St.-Wenzel-Musikfestival, Junges Prag u. a. eingeladen.

Im Nationaltheater in Brno studierte er die Opern *Der Graf Ory* von Rossini, *Pique Dame* und *Eugen Onegin* von Tschaikowski, *Libuše* von Smetana, wobei diese anlässlich des 100. Jahrestages der Gründung der Tschechoslowakischen Republik ertönte, *Rosenkavalier* von Richard Strauss und das Ballett *Die Kameliendame* ein. Zu seinem breiten Opernrepertoire zählen Werke von Komponisten wie Mozart, Smetana, Dvořák, Martinů, Janáček, Donizetti, Rossini, Tschaikowski, Bizet, Verdi, Puccini, Prokofjew u. a.

Der gebürtige Brünner begann seine Karriere als Cellist. Er absolvierte das Konservatorium in Brno, wo er neben Cellospiel (bei Miroslav Zicha) auch Dirigieren (bei Stanislav Kummer) studierte. Sein Studium setze er an der Akademie für Musische Künste in Prag fort, wo Leoš Svárovský, Charles Olivieri-Munroe, Lubomír Mátl (Fachrichtung Dirigieren) und Miroslav Petráš (Fachrichtung Cellospiel) seine Lehrer waren. Im akademischen Jahr 2012/2013 absolvierte er einen Studienaufenthalt an der Zürcher Hochschule der Künste in der Schweiz, wo er sein Augenmerk auf beide Fächer lenkte. Mit Erfolg nahm er an vielen Cello-Wettbewerben teil, wie am Prager Frühling, am Wettbewerb der Bohuslav-Martinů-Stiftung, am Internationalen Leoš-Janáček-Wettbewerb in Brno. Seine Kenntnisse und Erfahrungen vertiefte er bei Meisterkursen – im Bereich Cellospiel waren es

Kurse bei Jiří Bárta, Michaela Fukačová und Raphael Wallfisch, im Bereich Dirigieren Kurse bei Norbert Baxa, Johannes Schlaefli und David Zinman.



Robert Kružík, born in 1990 and a laureate of the Jiří Bělohlávek Prize, is one of the youngest generation of Czech conductors, and is now in his sixth year as Permanent Conductor of the Brno National Theatre's Janáček Opera Company. In addition to three seasons as conductor with the Moravian-Silesian National Theatre in Ostrava, he has been Permanent Guest Conductor of the Brno Philharmonic Orchestra since the 2018-2019 season and takes up the post of Chief Conductor of the Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra in Zlín from the 2021-2022 season.

He works with a whole range of symphony orchestras including the Brno Philharmonic, the PKF – Prague Philharmonia, the Czech Radio Symphony Orchestra, the Slovak Philharmonic, the State Philharmonic Orchestra in Košice, the Janáček Philharmonic Orchestra in Ostrava, the Czech Student Philharmonic, the Moravian Philharmonic Orchestra in Olomouc, and the South Bohemian Chamber Philharmonic. He is also invited to conduct at major festivals such as the Prague Spring, the St. Wenceslas Music Festival, the Young Prague international music festival and others.

His work at the National Theatre in Brno has included his interpretations of Rossini's opera *Le comte Ory*, Tchaikovsky's *Queen of Spades* and *Eugene Onegin*, and Smetana's *Libuše* performed to mark the centenary of the Czechoslovak Republic, Richard Strauss's *Der Rosenkavalier,* and the ballet *La Dame aux Camélias*. His broad range of opera conducting includes works by Mozart, Smetana, Dvořák, Martinů, Janáček, Donizetti, Rossini, Tchaikovsky, Bizet, Verdi, Puccini and Prokofiev among others.

A native of Brno, he began his studies as a cellist, going on to graduate from the Brno Conservatoire. In addition to the cello (studying under Miroslav Zicha) he studied conducting under Stanislav Kummer. His conducting studies continued at the Prague Academy of Performing Arts under Leoš Svárovský, Charles Olivieri-Munroe and Lubomír Mátl, and his cello studies under Miroslav Petráš. He spent the academic year 2012/2013 on a study placement at the Zürcher Hochschule der Künste in Switzerland in both his specialisms. He has been successful in a number of cello competitions at, for example, the Prague Spring, in the Bohuslav Martinů Foundation Interpretation Competition, and the Leoš Janáček International Competition in Brno. He has developed his

knowledge and experience in masterclasses for cello with Jiří Bárta, Michaela Fukačová and Raphael Wallfisch, and for conducting under Norbert Baxa, Johannes Schlaefli and David Zinman.



Das 1969 gegründete **Tschechische Kammerphilharmonieorchester Pardubice** feierte kürzlich sein fünfzigjähriges Bestehen als eines der bedeutendsten Orchester der Tschechischen Republik. Sein erster Chefdirigent war Libor Pešek, etablierte das Orchester (damals noch unter dem Namen Ostböhmisches Staatliches Kammerorchester) in kürzester Zeit auf höchstem künstlerischen Niveau. Seit September 2018 ist Stanislav Vavřínek Chefdirigent des Orchesters. Im September 2025 wird Vahan Mardirossian das Amt des Chefdirigenten übernehmen.

In seiner Heimatstadt Pardubice bietet das Orchester traditionelle Abonnementkonzertreihen sowie weitere Sonderaufführungen an, die sich zunehmend an junge und sogar die jüngsten Zuhörer richten. Das Repertoire, dessen Schwerpunkt auf der Musik der Klassik und des 20. Jahrhunderts liegt, wird häufig durch verschiedene genreübergreifende und interdisziplinäre künstlerische Projekte bereichert, die veranschaulichen, wie gute Musik genre- und stilübergreifend geschaffen werden kann.

Die Tschechische Kammerphilharmonie Pardubice tritt auch in anderen Städten der Region Pardubice und der Tschechischen Republik auf. Es ist regelmäßiger Gast bei den renommiertesten Musikfestivals in der Tschechischen Republik, darunter der Prager Frühling, Smetanas Litomyšl, das Internationale Leoš-Janáček-Musikfestival oder das Internationale Musikfestival Český Krumlov. Außerdem tritt es auf den renommiertesten europäischen Konzertbühnen auf, wie dem Concertgebouw in Amsterdam, dem Festspielhaus in Salzburg, dem Musikverein in Wien oder der Tonhalle in Zürich. Es war ein sehr geschätzter Gast in den USA, in China, Japan und Kuwait. Das Orchester arbeitet zusätzlich mit zahlreichen namhaften Dirigenten und Solisten aus Tschechien und dem Ausland zusammen.

The Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice, founded in 1969, has recently celebrated its fiftieth anniversary as one of the eminent orchestras in the Czech Republic. Its first Chief Conductor was Libor Pešek, who lost no time bringing the orchestra (then called the East-Bohemian State Chamber Orchestra) to highest artistic standards. Since September 2018, the Orchestra's Chief Conductor is Stanislav Vavřínek. In September 2025, Vahan Mardirossian takes over as Chief Conductor.

In its hometown of Pardubice, the Orchestra offers traditional subscribers' concert cycles, as well as other, special performances, increasingly aiming at the young and even the youngest listeners. Its repertoire, focusing on the music of the Classical period and the 20th century, is frequently enriched by various multi-genre and cross-over artistic projects, illustrating how good music can be made across genres and styles.

The Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice performs also in other cities of the Pardubice Region and the Czech Republic. It is a regular guest at the most prestigious music festivals in the Czech Republic, including the Prague Spring, the Smetana's Litomyšl, the Leoš Janáček's International Music Festival, or the International Music Festival Český Krumlov. It also appears on the most prestigious European concert stages, such as the Concertgebouw in Amsterdam, the Festspielhaus in Salzburg, the Musikverein in Vienna, or the Tonhalle in Zurich. It has been a much appreciated guest in the U. S., China, Japan, and Kuwait. The orchestra collaborates with numerous prominent conductors and soloists, both Czech and international.



Weitere Informationen zu den Werken:

Solo MUSICA
SM571

© + ℗ 2026 Solo Musica GmbH

Agnes-Bernauer-Straße 181
80687 München
www.solo-musica.de